

LA LEYENDA DE KRSNA EN LA PINTURA RAJPUT

MARTA A.C. JARCIPRETE G.  
CENTRO DE ESTUDIOS DE ASIA  
Y AFRICA DEL NORTE  
EL COLEGIO DE MEXICO

Trabajo de Investigación

Para optar al grado de Maestría  
en Estudios de Asia y África --  
del Norte, especialidad India, --  
dirigida por el profesor Dr. D-  
David Lorenzen

El Colegio de México, A.C.

México, D.F., 1977



**A MIS PADRES**

## PREFACIO

En el presente trabajo se utilizó para la transcripción de palabras en hindī o en sánscrito la forma aceptada internacionalmente. Para los nombres de Kṛṣṇa, Viṣṇu y lugares geográficos de contenido histórico se empleó también la versión sanscritizada, a pesar de que existen formas hispanizadas.

Las fuentes utilizadas para la primera parte, que relata los hechos más destacados en la vida de Kṛṣṇa desde su nacimiento hasta su muerte, fueron el Viṣṇu Purāna, en la traducción inglesa de H.H. Wilson y el Śrīmad Bhāgavata Purāna, con texto en sánscrito y traducción inglesa por C.L. Goswami. En esta primera parte se optó por seguir las fuentes lo más rigurosamente posible, resumiendo párrafos y conservando el estilo narrativo. - Se seleccionaron especialmente aquellos pasajes que habrían de ser ilustrados posteriormente en la pintura rājapūt.

Luego, se menciona en forma breve el renacimiento del -- culto a Kṛṣṇa por obra del movimiento bhakti, que daría lugar -- al desarrollo de la poesía devocional de los siglos XV y XVI.

En la segunda parte se muestra un hito en la literatura-vaiṣṇava, el Gīta Govinda de Jayadeva, que también llegaría a -- ser tema predilecto de innumerables pinturas. En este caso se -- tradujo, directamente del sánscrito, uno de los cantos del poe-ma. A continuación se presentan los poetas bhaktas, verdaderos-devotos de Kṛṣṇa cuyos versos, generalmente en forma de cantos, fueron y son cantados en toda India por los fieles de las sec-tas vaiṣṇavas. Poco se puede decir acerca de los valores litera-rios de estos poetas, porque era mayor el sentimiento religioso que los inspiraba. Generalmente sus canciones evocaban sus pro-pias experiencias místicas y eran cantadas por ellos mismos en-

su afán de lograr la unión con Dios. En este trabajo se hicieron traducciones directas de los textos originales, exceptuando los poemas de Caṇḍidās y Vidyāpati que fueron escritos en bengalí y maithilí, respectivamente. Para ellos se tomó la traducción inglesa de Deben Bhattacharya sin verter al español -- para evitar las deformaciones de una doble traducción.

Los poetas escogidos no lo fueron solamente por su importancia dentro del vaiṣṇavismo, sino también por el hecho de que muchos pintores rājput̄s se inspiraron en sus obras para -- ilustrar momentos en la vida de Kṛṣṇa, especialmente los juegos amorosos con Rādhā y las demás pastoras.

Tratando de seguir el desarrollo del culto kṛṣṇāita, -- llegamos a la región de Rajasthan y las laderas del Himalaya -- en el Punjab, donde florecieron los reinos rājput̄s que patrocinaron el arte de la miniatura.

La íntima relación que existe entre los textos puránicos del siglo X, los poetas bhakti de la época medieval y las miniaturas del siglo XVIII, podrá comprenderse en la última -- parte, al descubrir en la descripción de cada miniatura, un -- episodio ya conocido de la vida del dios-pastor. Es indudable que también allí surgirá el más grave e insalvable de los problemas, la falta de reproducciones a color que atestigüen la -- belleza de las pinturas.

Agradezco al Dr. David Lorenzen, director de este trabajo, cuya guía y ayuda en la traducción de los textos en sánscrito ha sido inestimable. Así mismo, debo mi reconocimiento -- al Embajador de India en México Sr. Ashok N. Mehta, al Prof. -- Omar Martínez Legorreta y al Indian Council for Cultural Rela-

tions, a través de la Sra. Usha Malik, por haber hecho posible mi viaje de estudios a India. Ha sido de gran valor para el -- trabajo de investigación el asesoramiento del Dr. N.S. Randhawa (Director del Museo de Arte de Chandigarh) y del Dr. J. Ray (Director del Indian Museum de Calcuta), así como los consejos de la Prof. Susana Devalle.

México, Febrero de 1977.

Marta A.C. Arciprete G.

## ÍNDICE

	Pág.
<b>PREFACIO</b>	1
<b>INTRODUCCION</b>	1
<b>PRIMERA PARTE</b>	
<b>I.- <u>El dios Kṛṣṇa en la literatura vaiṣṇava.</u></b>	7
Introducción a las fuentes. Los purāṇas. Vida legendaria de Kṛṣṇa.	
<b>II. <u>El culto bhakti y la literatura</u> (en la India Medieval).</b>	25
El Gīta Govinda de Jayadeva (Traducción del II Canto).	
<b>III. <u>La poesía devocional</u> (Caṇḍidās, Vidyāpati, Mīrābāī, Sūrdās y Biharī Lāl).</b>	37
<b>IV. <u>Música y danza integrados al culto</u> (Rāgas y rāgiṇīs)</b>	51
<b>SEGUNDA PARTE</b>	
<b>I. <u>La región rājipūt</u></b>	54
Antecedentes históricos	
<b>II. <u>Las miniaturas rājipūt:</u></b>	
Estilo rājasthānī (Escuela de Rajasthan y Malwa, S. XVII y XVIII).	60
Estilo pahārī (Escuelas de las colinas del Punjab, S. XVIII y XIX).	
<b>III. <u>Características formales y cromáticas.</u></b>	75
La composición. El color Técnica y materiales. Elementos simbólicos del paisaje. Diferencias rājipūt-mogol.	
<b>APENDICE</b>	
Traducciones libres de los poemas de Caṇḍidas y Vidyāpati	83
Mapa de la región rājipūt.	85
Ilustraciones	87
Bibliografía	97

PRIMERA PARTE

## INTRODUCCION

El motivo del presente trabajo es estudiar la vida le-  
gendaria del dios Kṛṣṇa, a través de las fuentes existentes, -  
analizar el impacto de la literatura vernácula india en el re-  
nacimiento del culto kṛṣṇaíta y, por último, ver cómo se re-  
flejaron ambas cosas en la pintura realizada en la región --  
rājipūt (al noroeste de India), entre los siglos XVI y XIX.

Debemos admitir que, en un primer momento, fué la mi-  
niatura rājipūt la que atrajo nuestra atención hacia este tema  
por su preciosismo técnico, su riqueza de colorido y su expre-  
sividad en la descripción de escenas cotidianas, palaciegas o  
religiosas. Pero, al adentrarnos en el estudio de la vida del  
dios, que es tema central en la mayor parte de las pinturas, -  
nos sentimos atrapados por su inigualable atractivo y compren-  
dimos la razón de su popularidad imperecedera.

El espectador de arte, en general, sufre una especie -  
de complejo frente a las artes plásticas (no sucede lo mismo-  
con respecto a la música o a la danza). Intenta "descifrar" -  
la obra como si se tratara de un complicado jeroglífico o un-  
oscuro teorema. Piensa que el artista siempre quiso decir ---  
"algo" diferente a lo que ve plasmado en la tela, el papel o  
el mármol. Muchos creen que sólo los eruditos en estética y -  
teorías del arte pueden apreciar y gozar una obra, especial-  
mente si se trata de alguna corriente abstracta o no-figurati-  
va, y que los neófitos deben limitarse a gustar del figurati-  
vismo renacentista, romántico o neo-clásico. No se dan cuenta  
que, tanto éstas como aquéllas, expresan lo mismo, el sentir-  
del hombre, con un lenguaje un poco diferente. Que para dis--

frutarlas, sólo es necesario observarlas sin ningún prejuicio ni complejo, en una relación de "simpatía", para que se produzca el diálogo entre el espectador y la obra. En pocas palabras, el goce estético se base más en la intuición que en la razón. Como diría E. Panofsky: "Sólo aquél que se entregue -- sencilla y totalmente al objeto de su percepción, lo experimentará estéticamente".

El "complejo" de que hablabamos se acentúa aún más -- cuando el espectador occidental se enfrente a una obra proveniente de algún país asiático. Porque todas ellas tienen un sentido religioso, a pesar de que esto no siempre sea evidente en la imagen, y la simbología religiosa del hinduismo, el budismo, el jainismo, el taoísmo o el zen, permanece como algo exótico y enigmático.

Sin embargo, creemos que este distanciamiento no se -- produce en el caso de una miniatura estilo Kangra, por ejemplo. Porque nos presenta escenas de la vida diaria en las aldeas, en los palacios o en medio de paisajes paradisíacos, -- con un dibujo de línea clara y neta, con colores suaves o brillantes, distribuidos con exquisito gusto. Es innegable que -- el conocimiento de la literatura en que se inspiran o de la -- simbología que se manifiesta en todos los detalles puede intensificar o prolongar el goce de cada una de ellas, pero de ninguna manera se trata de un arte esotérico o para élites.

Casi podríamos afirmar, que la causa de la aceptación -- unánime lograda por las miniaturas, es su vitalidad, no sólo -- en el sentido de dinamismo, sino también en el de "ser vivo". Esta es una característica de todo el arte indio, en el que -- muy pocas veces encontramos imágenes hieráticas o geometriza- ciones. Es indudable que el ser humano se siente identificado

más fácilmente con una forma orgánica que le recuerde su propio ser, la naturaleza que lo rodea o las formas de crecimiento de plantas y animales. Así, tanto la pintura como la escultura indias, se inclinaron siempre hacia las formas orgánicas, ya sea en las pinturas de las cuevas de Ajanta, en las esculturas de los templos de Kornarak y Khajuraho o en las miniaturas rājput.

Es interesante observar que esta vitalidad del arte indio se da a pesar de que se trata de un arte predominantemente religioso y atado a estrictos cánones estéticos, establecidos desde la antigüedad y a los cuales ningún artista podía sustraerse. Sin embargo, nunca tendió al hieratismo. Pero tampoco podemos definirlo como un arte naturalista o realista, más bien se trata de una idealización de la vida, recreada en tal forma que se convierte también en algo viviente.

La miniatura rājput nos da una visión de la vida rural india. Aun cuando el tema está tomado de la literatura, la ambientación es familiar y local. Nos ofrece una verdadera enciclopedia de información sobre costumbres, vestimenta, arquitectura y religión. Ningún estudio sobre vaishnavismo estaría completo sin hacer mención de las pinturas, que son un documento tan valioso como la literatura correspondiente.

Al hablar de las diferentes escuelas regionales de pintura, damos preferencia al análisis estético, suplementado con breves datos históricos, geográficos o temáticos.

La pintura rājput puede dividirse en dos grandes grupos: rājasthānī y pahārī. El término rājput abarca los clanes que habitaron la antigua Rajputana, el Punjab y los valles de los Himalayas Occidentales, es decir, todos los antiguos elementos hindúes del noroeste de India. El término rājasthānī designa a todas las escuelas de pintura que se desarrollaron en Rajasthan

y el término pahārī se usa para mencionar aquellas que pertenecen a la región montañosa.

En el hinduismo existen una variedad enorme de dioses, y semidioses con sus respectivas reencarnaciones, padres, hijos y esposas que han logrado, en mayor o menor grado, la adoración de los devotos. Pero ninguna otra divinidad ejerció tanta influencia en el modo de pensar y sentir del pueblo indio, como lo hizo Kṛṣṇa. Se le considera como uno de los avatāres (encarnaciones) de Viṣṇu, el dios que protege a los hombres de la destrucción y mantiene el orden universal. Sin embargo, la popularidad de Kṛṣṇa no se debe tanto a su linaje divino, como al hecho de que la leyenda lo describiera tan intensamente humano. En su niñez era travieso como cualquier otro niño. Es a ese Kṛṣṇa a quien adoran las madres de India. Los jóvenes lo admiran como Kṛṣṇa-Gopala, el adolescente pastor, que vencía a los demonios y atraía a las jóvenes pastoras como amante apasionado.

Este dios "diferente" sorprende por sus travesuras infantiles, sus actos de heroísmo, su fuerza sobrehumana, su atracción física, su facilidad para hacerse amar o sus pequeños defectos y fracasos que lo hacen todavía más humano. En él no existe el aspecto "terrible" de muchos dioses; ningún ser humano debe temer su castigo, pues su furia sólo se desata para vencer a los demonios y espíritus malignos que azotan la tierra.

La relación que existe entre el dios y sus devotos es también muy especial, pues se trata de una relación puramente afectiva. El fiel "ama" a Kṛṣṇa como un padre ama a su hijo, como un amigo ama a otro, como una esposa a su esposo y ese amor no necesita de muchos ritos, ni de conocimientos especia--

les para manifestarse, basta con pensar en él, con nombrarlo o cantar su nombre. Esta forma de adorar a Kṛṣṇa acabó con muchos tabúes del hinduismo. De allí, quizá, su enorme popularidad. -- Las castas más bajas, que hasta entonces no habían tenido acceso a los complicados rituales de los brahmanes, podían llegar a Dios y hasta obtener la salvación eterna con sólo amarlo intensamente.

Esta "proximidad" del ser humano con Dios, se hizo todavía más estrecha con la aparición de la literatura religiosa -- escrita en lenguas vernáculas. A partir del siglo XV, los textos sagrados que sólo eran accesibles para los eruditos, fueron traducidos del sánscrito a todas las lenguas más importantes de la India. Gracias a esto, las hazañas de Kṛṣṇa, tal como las relataban el Viṣṇu Purāṇa y el Bhāgavata Purāṇa, se difundieron -- aún más.

Desde entonces, la popularidad de Kṛṣṇa no ha decrecido, sino que, por el contrario, ha ido en constante aumento hasta -- llegar a formar parte de la vida india moderna. Las imágenes -- del dios tocando su flauta o acompañado de su amante, Rādhā, decoran las paredes y los menús de los jumbo-jet de Air India. En los puestos de revistas, se venden trozos de la Kṛṣṇa-LIṅ en -- forma de historietas. En casi todos los autobuses hay calcomanías con la imagen de Kṛṣṇa. En todas las funciones de teatro -- o danza tradicionales se representa algún episodio de su vida. -- En los recitales de canto, no faltan las canciones devocionales de Mīrābāī, Sūrdās o Caṇḍīdās dedicadas al dios-pastor. En el -- diseño de tapices, pañuelos, etc., resurge constantemente toda la imaginaria creada para inmortalizar los hechos maravillosos -- en la vida del dios Kṛṣṇa. Hasta el cine, se ha ocupado de revivir su leyenda.

Occidente también ha comenzado a escuchar su nombre, a través de la secta Hari-Kṛṣṇa, por ejemplo, y no faltan los estudiosos que creen hallar analogías entre la vida de Kṛṣṇa y la de Cristo.

Por todo esto nos fué imposible sustraernos a la tentación de conocer algo más sobre ese dios y sobre las canciones y pinturas que lo popularizaron.

## 1. El dios Kṛṣṇa en la literatura vaiṣṇava

A partir del siglo XIII, en la literatura hindú medieval, particularmente a través de los Purāṇas y la literatura devocional vaiṣṇava, el dios Kṛṣṇa comenzó a gozar de una inmensa popularidad que ha persistido hasta nuestros días y lo ha convertido en el dios más querido y popular del panteón hindú.

Para hablar de la leyenda de Kṛṣṇa debemos recurrir a dos textos que nos describen en detalle su nacimiento maravilloso y las legendarias hazañas que lo convirtieron en el terror de las asuras (demonios); estos son el Viṣṇu Purāṇa y el Bhāgavata Purāṇa.

En primer lugar, describiremos brevemente qué son los purāṇas. Purāṇa significa "antiguo" y designa un tipo de escritos en sánscrito que relatan la historia en forma legendaria. Son parte de la samiti (escrituras no védicas) y siguen la itihāsa<sup>1</sup> (épica) en cuanto a época e importancia. Sin duda los Purāṇas contienen material anterior a las fechas, comparativamente tardías, que se establecen para su composición, pues se calculan aproximadamente entre los siglos IV y XIII d.C.

Teóricamente, cada purāṇa ha de poseer cinco marcas (pañca-lakṣaṇa) o características que distinguen a este tipo de composición de las demás. Todo purāṇa, de acuerdo a los cánones, debe contener: a) sarga, la creación del mundo; b) pratisarga, sus periódicas destrucciones y recreaciones; c) vaṁśa, la genealogía de los dioses y los sabios; d) manvantarāṇa, el gobierno de los

---

1. En la antigua literatura védica la palabra purāṇa aparece en conexión con itihāsa y originalmente parecen haber significado simplemente "antigua narración". R.C. Majumdar The History & Culture of the Indian People, Bombay, 1962, p. 291-92.

"manus", patriarcas semidivinos, progenitores de la humanidad y e) vamśānucarita, leyendas dinásticas de las dinastías Solar y Lunar. Pero casi ninguno de los purāṇas existentes responde exactamente a esta descripción, sólo el Viṣṇu Purāna se aproxima más a ella.

Hay otros rasgos comunes a todos los purāṇas, por ejemplo, están escritos en verso; han sido revelados por dioses, ṛṣis (sabios) o bestias sobrenaturales a diferentes autores y son presentados en forma de diálogo entre un relator y un oyente, quien también formula preguntas. A menudo están escritos en tono profético. Tienen un alcance casi enciclopédico, pues abarcan innumerables temas que incluyen la astronomía, la astrología, descripciones de enfermedades y sus curaciones, descripciones de piedras preciosas, temas de botánica, estrategia militar, fabricación de armas, etc.

La literatura puránica abarca los purāṇas propiamente dichos o mahā-purāṇa, los upa-purāṇas y las dos itihāsas el Rāmāyana y el Mahābharata.

Los llamados mahā-purāṇas son dieciocho en total y varían en extensión y contenido. Aunque mencionan a varios dioses, generalmente cada purāṇa está dedicado a la alabanza de una deidad en particular. El Padma Purāna los clasifica de acuerdo con las tres guṇas (cualidades) y los adscribe a una u otra de las divinidades principales. Seis están dedicados a Viṣṇu y en ellos teóricamente prevalece la cualidad de sattva (pureza). Otros seis están dedicados a Śiva, con taṃas (tiniebla) como constante y seis a Brahma con rajas (pasión) como característica principal.

De los seis mahā-purāṇas dedicados a Viṣṇu, utilizamos como fuente el Viṣṇu Purāna, que contiene siete mil ślokas (es-

trofas) y posee todas las lakṣāna prescritas para un purāṇa. Su enseñanza básica radica en que Viṣṇu es el creador, soporte y - control del mundo. Gran parte del texto se dedica a narraciones de los avatāres de ese dios.

La segunda fuente es el Bhāgavata Purāna o Śrīmad Bhāgavata, el más célebre de los purāṇas, es una obra voluminosa de dieciocho mil estrofas divididas en doce skandha (libros). El más popular es el libro décimo que narra la historia de la vida del Bhāgavan o Kṛṣṇa, especialmente de su niñez.

Está escrito en forma de diálogo entre un sabio y un rey que está a punto de morir y para asegurar su salvación eterna - escucha el texto sagrado. Pone mucho énfasis en la doctrina de la bhakti (devoción) a Viṣṇu, en su encarnación como Kṛṣṇa.

El Bhāgavata Purāna convierte el amor de las gopīs (pastoras) en simbólica devoción espiritual, en ejemplo de la relación ideal con Dios. Pero el nombre de Rādhā, la pastora preferida de Kṛṣṇa, no aparece todavía. En cambio, aparecen Kapila - (el fundador del sistema Sāṅkhyā de filosofía) y Buddha como -- uno de los avatāres de Viṣṇu.

Aunque no ha podido determinarse exactamente la fecha en que fué escrito, el consenso general ubica al Bhāgavata Purāna alrededor del año 900 d. C., y habría sido compuesto en el área Tamil, al sur de India.

A través de este texto se ha propagado la adoración al - Bhāgavan por toda la India, al ser traducido a todas las lenguas escritas de ese país. La versión en hindī Premśāgar (El -- océano de amor), es bien conocida, pero hay también traducciones en marathī, telugu, tamil, etc. Quizá haya sido éste el factor preponderante para la popularización del culto a Kṛṣṇa. Todos los textos sagrados de la India estaban escritos en sánscrito

to y eran accesibles sólo a los brahmanes. Las traducciones del Bhāgavata Purāṇa a lenguas vernáculas, lo pusieron en boca de todo el pueblo.

Es por eso que basaremos nuestro relato de la infancia y juventud de Kṛṣṇa en el Śrīmad Bhāgavata Mahāpurāṇa, haciendo referencia, en algunos casos, al Viṣṇu Purāṇa para completar -- datos.

En el libro décimo del Bhāgavata Purāṇa comienza la leyenda del nacimiento milagroso del dios, con el siguiente diálogo: entre El Mahārāja Parikṣit<sup>y</sup> el auspicioso Śukadeva:

- "Oh! tu, el mayor de los sabios, que nos acabas de relatar los hechos de los reyes de la dinastía solar (gūrya vaṁśa) y la dinastía lunar (candra vaṁśa) y nos hablaste también de los descendientes del virtuoso Yadu; descríbenos ahora las proezas de Śrī Hari, que se encarnó a través de su energía ilusoria en la dinastía de Yadu".<sup>1</sup>

Śukadeva, entonces, alabando la inteligencia del monarca por haber solicitado oír la historia que purifica con sólo escucharla, comenzó así: - " En una época en que innumerables asuras habían nacido sobre la tierra tomando la apariencia de reyes arrogantes, la Tierra oprimida por el peso de tantas maldades, solicitó ayuda a Brahmā. El Creador fué hasta las orillas del Océano de Leche y comenzó a adorar al Puruṣa Primigenio, el Señor del Universo. Este respondió a sus oraciones y Brahmā, a su vez, las transmitió a los seres celestiales diciendo que el Gran Puruṣa ya conocía las aflicciones que sufría la diosa Tierra y que les ordenaba encarnarse entre la raza de los Yadus, - hasta que él mismo naciera en la familia de Vasudeva".<sup>2</sup>

- 
1. Śrīmad Bhāgavata trad. C.L. Goswami, Gorakhpur, 1971  
Lib. X, p. 1042
  2. Ibid. p. 1043

Quizá provoque asombro, entre los que conocen poco acerca del panteón hindú, éste párrafo, donde el mismísimo -- Brahmā, el creador dentro de la Trimūrti, dirige sus oraciones a Viṣṇu en actitud de adoración. Pero esto se encuentra en todos los textos vaiṣṇavas, donde Viṣṇu o sus avētāres - (especialmente Kṛṣṇa y Rāma) son puestos pōr encima de cualquier otra divinidad.

El Supremo Hacedor Viṣṇu se quitó dos cabellos, uno blanco y uno negro y dijo: --"Estos mis cabellos han de descender a la tierra y la liberarán de su peso y su desgracia. Este mi pelo negro, ha de encarnarse en la octava concepción de Devakī, que es como una diosa, y ha de acabar con Kamsa, que es el mismo demonio Kālanemi".<sup>1</sup>

Sūkadeva continuó: --"Antiguamente, en la ciudad de -- Mathurā, reinaba el terrible tirano Kamsa, hijo del rey Ugrasena a quien había destronado y hecho prisionero. Cuando su prima Devakī<sup>2</sup> se casó con Vasudeva (de la tribu Yādava), el mismo Kamsa quiso conducir el carruaje que los llevaba de regreso a Surasena, pero en el camino se oyó una voz que, dirigiéndose a él, dijo: --'El octavo hijo de la mujer que escoltas habrá de darte muerte'. Al oír esto Kamsa quiso matar a Devakī con su espada, pero Vasudeva se interpuso prometiendo entregarle todos los hijos que nacieran de ella. Sólo así, -- el tirano accedió a perdonarle la vida, pero temeroso de la predicción que había escuchado, volvió a consultar a sus augures. El sabio Nārada informó a Kamsa que, efectivamente, -- la octava concepción de Devakī sería una parte del mismo Viṣṇu, su eterno enemigo, y por eso Vasudeva y su esposa fueron

1. Viṣṇu Purāṇa trad. H.H. Wilson, India, 1961. Lib. V p.

El mismo relato acerca del origen de Kṛṣṇa se da en el -- Mahābharata. El pelo blanco dará forma a Balarama y el negro a Kṛṣṇa.

2. El Viṣṇu Purāṇa no menciona parentesco alguno. En el Shālvata Purāṇa es hermana de Kamsa, aunque éste es hijo de -- Ugrasena y aquella de Devaki.

condenados a vivir en prisión.

De acuerdo con su promesa, Vasudeva enviaba a Kaṁsa cada hijo en cuanto nacía, y uno a uno murieron en manos del tirano. Se dice que hasta el sexto eran hijos del demonio Hiraṇya-kaśipu, introducidos en el vientre de Devakī mientras dormía. El séptimo fué transferido milagrosamente antes del alumbramiento por la diosa Yoga-māyā del vientre de Devakī al de-Rohiṇī, segunda esposa de Vasudeva. Así pudo salvarse Balarāma de la ira de Kaṁsa, a quien se informó que Devakī había -- abortado a causa de la ansiedad que le producía el estar en -- prisión".<sup>1</sup>

"Se fueron cumpliendo las órdenes de Viṣṇu y éste se -- encarnó en la octava concepción de Devakī, al mismo tiempo -- que Yogamāyā, la energía ilusoria de Viṣṇu, lo hizo en el -- vientre de Yaśodā, esposa del pastor Nanda de Gokula. Cuando la porción de Viṣṇu se hubo incorporado a la tierra, los cuerpos celestes, ordenados, se movieron en el cielo, y las estaciones se regularizaron. Nadie podía mirar a Devakī por la -- luz que irradiaba. Los dioses la alabaron".<sup>2</sup>

"Una noche lóbrega y oscura, cuando las nubes cargadas de lluvia dejaron escapar un trueno al que el mar hizo eco, -- Viṣṇu surgió del vientre de Devakī como la Luna llena se eleva al cielo. Al nacer, los ojos del niño maravilloso tenían -- la forma de los pétalos del loto, su piel hermosa como las nubes de tormenta, sus rizos brillaban bajo la corona, sus cuatro brazos ostentaba los atributos de Viṣṇu, su pecho la marca mística Śrīvatsa, adornaba su cuello la gema Kaustubha y estaba vestido de azul".<sup>3</sup>

1. Śrīmad Bhāgavatam, lib. X, Disc. II, p.1049

2. Viṣṇu Purāṇa, lib. V, cap. II, p.402

3. Śrīmad Bhāgavatam, Lib. X, Disc. III, p. 1057

El mito del nacimiento portentoso de dioses, enviados del cielo o profetas, se da en casi todas las religiones. Es una manera de atestiguar el origen divino del recién nacido. En el caso de Kṛṣṇa, sólo en una o dos ocasiones manifiesta todo su poder delante de testigos (generalmente sus padres), el resto de sus hazañas sobrenaturales las borra de la mente de quienes las presenciaron, para seguir siendo considerado "el pastorcito travieso".

"Vasudeva, maravillado y lleno de gozo, se postró ante el niño que iluminaba la estancia con su presencia y comenzó a orar: -'¡Oh, Señor Todopoderoso, te reconozco como el Supremo. La creación, preservación y destrucción de este universo procede de tí. Tú asumes, a través de tu energía ilusoria, una piel blanca resultado del Principio de la Bondad (śattva) para preservar el mundo. Para la creación del universo, tomas una piel roja resultado del Principio de la Energía (tejas) y por último, para la destrucción adquieres una piel oscura, resultado -- del Principio de la Tiniebla (tamas)!'.<sup>1</sup> '¡Oh, Señor de todas las regiones! deseoso de proteger este universo te has encarnado en nuestra casa. Tú habrás de aniquilar a los poderosos asuras'. Devakī, a su vez, le rogó que se hiciera invisible para salvarse del odio de Kāṁsa. El Todopoderoso les recordó sus nacimientos anteriores y luego, ante los ojos azorados de sus padres, se convirtió en un niño recién nacido como los demás".<sup>2</sup>

"Vasudeva lo tomó en sus brazos y salió en la noche sin ser notado por los guardias, que se habían quedado dormidos gracias a un encantamiento. Atravesando el río Yamunā, que mila--

---

1.- Algunos estudiosos opinan que el color oscuro de la piel, hace de Kṛṣṇa un héroe de origen dravidiano.

2.- Śrīmad Bhāgavatam, liā X Disc.III, p. 1059

grosamente se abrió ante él, llegó hasta la casa del pastor Nanda donde su esposa, Yaśodā, acababa de dar a luz a una niña. - Vasudeva cambió a los niños sin ser notado, regresó a su casa y puso a la niña en la cama al lado de Devakī. Los guardias despertaron con el llanto de la recién nacida e inmediatamente avisaron a Kamsa del acontecimiento. Este se hizo presente enseguida y tomando a la niña por los pies, la arrojó furiosamente contra el piso, pero ella, elevándose hacia el cielo, dijo: - ¿Quién eres tú, Kamsa, para arrojarme al suelo? Ya ha nacido el que habrá de destruirte, el todopoderoso entre los dioses, guárdate de él.<sup>1</sup> Kamsa, temeroso de la profecía, liberó a Vasudeva y Devakī, pero luego, dejándose llevar por los consejos de -- sus ministros, mandó matar a todos los niños que tuvieran menos de diez días y mostraran signos de excepcional vigor.

A esta matanza de inocentes (similar a la de Herodes) se refieren los estudiosos que pretenden encontrar paralelismos entre la vida de Kṛṣṇa y la de Cristo. También encontraron analogías en el nombre, a pesar de que los lingüistas niegan toda relación entre ellos.

Nanda, que había ido a Mathurā a pagar su tributo anual, se enteró por Vasudeva de la orden de masacre y alarmado, regresó rápidamente a Gokula para cuidar de su hijo recién nacido, - que lo llenaba de orgullo.

Luego del milagro del nacimiento y la salvación de Kṛṣṇa y Balarāma, Los Purāṇas, especialmente el Bhāgavata y el Viṣṇu-Purāṇa, se detienen en la descripción de la infancia de Kṛṣṇa -

---

1.- Śrīmad Bhāgavatam, Lib. X Disc. IV, p. 1061.

en Gokula, sus interminables travesuras, su capacidad de engañar y hacerse perdonar, el amor que despertaba en Yaśodā su madre -- adoptiva y en todas las pastoras, sus poderes sobrenaturales y - su astucia para liberar a su pueblo del asedio de los demonios.- Muchas veces, maravillados ante sus hazañas, los pastores recono- cían en Kṛṣṇa la encarnación de Viṣṇu y lo adoraban como a un -- dios, pero ejerciendo su poder ilusorio, él les hacía olvidar -- sus visiones para poder vivir entre ellos como un niño más.

El primer demonio que atentó contra la vida de Kṛṣṇa por- orden de Kāmsa, fué Pūtanā, una enorme ogro, que bajo el aspecto de una encantadora joven, con los senos envenenados, trató de -- dar muerte al niño amamantándolo, pero éste succionó con tanta - fuerza que le quitó la vida.<sup>1</sup>

Cuando tenía cinco meses, otro demonio, Tṛṇāvarta, en for- ma de tornado, lo arrancó de brazos de su madre y lo elevó al -- cielo en su torbellino. Yaśodā y las pastoras se desesperaron, - pero Kṛṣṇa doblando a Tṛṇāvarta hacia el suelo, lo deshizo gol- - peándolo contra una piedra.<sup>2</sup>

Aparte de realizar estas hazañas, Kṛṣṇa se entretenía -- con travesuras. Le encantaba molestar a los terneros tirándoles- de la cola, bromear con las pastoras y en especial robar leche - y mantequilla de su propia casa o de las casas vecinas. Yaśodā - lo regañaba sin ningún resultado, hasta que un día en que, enoja- do porque no le prestaban atención volcó y quebró un montón de - tinajas con leche y crema, su madre decidió castigarlo atándolo- a un gran mortero. Al principio no había cuerda que le alcanzara hasta que Kṛṣṇa, compadeciéndose de ella, se dejó atar y luego, - cuando quedó solo, se escapó hacia el bosque arrastrando tras de

1. Srīmad Bhāgavatam Disc. VI pág. En el Harivamśa esta ogro apa- rece en forma de pájaro. 1068

2. Ibid. Disc. VII pág. 1074

sí el pesado mortero. Al pasar dos árboles que estaban muy juntos los arrancó de cuajo, liberando así a dos jóvenes que estaban allí prisioneros a causa de un encantamiento.<sup>1</sup>

A los cinco años de edad Kṛṣṇa comenzó a ayudar a sus padres llevando a pastar a los terneros. Un día, mientras se encontraba realizando esta tarea junto a otros pastorcitos, Vakā-sura, el demonio-grulla se acercó y abriendo su pico se tragó a Kṛṣṇa. Este, encendiéndose como una brasa, quemó la garganta del demonio que se vió obligado a abrir el pico. Entonces, Kṛṣṇa, -tomando los dos extremos del pico entre sus manos, lo partió en dos.<sup>2</sup>

También se cuentan entre sus proezas, la destrucción de la serpiente Kāliya, que envenenaba las aguas del río Kalindi, y la salvación del ganado que estuvo a punto de perecer en un súbito incendio del bosque.<sup>3</sup>

Así se van sucediendo las maravillosas hazañas de Kṛṣṇa en las páginas del Bhāgavata Purāṇa. Al mismo tiempo, el dios -va creciendo y haciéndose cada vez más imprescindible para su pueblo y, en especial, para las pastoras, que ya no pueden vivir sin él.

En uno de sus encuentros más importantes, se enfrentó -- con el propio dios Indra, la antigua divinidad védica de la lluvia y las tormentas. Durante el sacrificio anual que los pastores ofrecían a ese dios para propiciar buenas lluvias, Kṛṣṇa -- preguntó a su padre la razón de tantos preparativos. Cuando Nanda le contestó que eran para honrar a Indra, Kṛṣṇa dijo: --"El -es sólo un dios más no es Dios mismo, no tiene ningún poder so-

1. Śrīmad Bhāgavatam Disc. IX y X - Págs. 1080

2.-Ibid. Disc. XI -Pág. 1092

3. Ibid. Disc. XIX - Pág. 1125

bre nuestras vidas, sería mejor que adoráramos a los ríos, los bosques o el monte Govardhana". Los pastores siguieron su consejo y llevaron las ofrendas a dicha montaña. Indra, enfurecido por este desafío, quiso castigarlos enviando una terrible tormenta que pronto se convirtió en un verdadero diluvio, pero Kṛṣṇa levantando el monte Govardhana con un sólo dedo, logró que su pueblo se refugiara debajo de él y se salvara. Indra se vió obligado a admitir que Kṛṣṇa era el propio Viṣṇu encarnado y se retiró luego de ofrecerle sumisión.<sup>1</sup>

Al relatar la juventud de Kṛṣṇa en Vṛndāvan, a donde todo el pueblo había emigrado en busca de lugar más propicio, -- alejado del ataque de los demonios, el Bhāgavata Purāṇa logra sus pasajes más significativos cuando describe el amor de las pastoras por Kṛṣṇa. Aunque todas son casadas, su encanto irresistible las enamora a tal punto que, olvidando sus deberes, le dedican todos sus pensamientos. Este amor incondicional es el modelo para todos los devotos vaiṣṇavas. Esa es la relación ideal que debe existir entre el alma y Dios para obtener la -- salvación.

Cada noche, las pastoras escapaban al bosque para encontrarse con él, cantar, bailar y gozar de su incomparable compañía. En la danza Maṅḍala nṛtya o Rāsa maṅḍala, que se baila -- formando una ronda, Kṛṣṇa, multiplicándose, bailaba con todas las gopīs, creándoles la ilusión de ser la pareja exclusiva de cada una de ellas.<sup>2</sup> En el Brahma Vaivarta Purāṇa Kṛṣṇa y -- Rādhā bailan juntos en el centro y las gopīs forman una gran rueda alrededor de la pareja.<sup>3</sup>

1. Śrīmad Bhāgavatam, Disc. XXIV y XXV. Págs. 1158-62

2. Ibid. Lib. X Cap. XXXIII, pp. 1190-95

3. Algunos de los primeros en estudiar la mitología hindú, creyeron que esta danza circular simbolizaba el movimiento de los planetas alrededor del sol. Nota en Viṣṇu Purāṇa, p. 426

El Bhāgavata Purāna presenta una leyenda que describe muy bien el grado de adoración alcanzado por la figura de Kṛṣṇa en - el corazón de las gopīs, aun cuando el dios jugara y hasta se -- burlara de ellas.

Un día, después de un mes de continuas ofrendas y ayunos - para obtener el amor de Kṛṣṇa, las gopīs, dejando sus ropas en - la orilla del Yamunā, se sumergieron en el río para bañarse, sin dejar de murmurar el amado nombre de Keśava (el luminoso). Al es - cuchar tanta devoción, Kṛṣṇa se acercó al río acompañado de sus - amigos, y viendo que las pastoras se estaban bañando desnudas, - les robó sus ropas y se escondió en la copa de un árbol. Cuando - las pastoras lo descubrieron, rodeado de sus vestidos y muy son - riente, le rogaron que se los devolviera para poder salir del -- agua. Como única respuesta, Kṛṣṇa les ordenó que una a una fue - ran por su sari con las manos en actitud de oración. Al princí - pio se negaron, avergonzadas de mostrarse ante él tal como esta - ban, pero luego se convencieron a sí mismas argumentando que - - Kṛṣṇa ya conocía todos los secretos de sus corazones y no había - razón para sentir vergüenza. Entonces Keśava les dijo que ya se - bía que ellas sólo querían complacerlo y adorarlo y que ese él - lo aprobaba, pues los corazones dedicados a él, no sienten incli - naciones hacia los goces mundanos. Pero que les había dado esa - lección, porque con el fin de cumplir un voto se estaban bañando - desnudas, desairando a las divinidades.<sup>1</sup> (Ilustr. VII)

A pesar de la desilusión, la vergüenza y el arrepentimien - to que las embargaba, las doncellas de Braje no sintieron ningún - enojo hacia Kṛṣṇa, porque la sola compañía de su amado les lle - naba de dicha. Luego Govinda las despidió con la promesa de bai - lar juntos la noche siguientes y se internó en el bosque junto -

1. Esta leyenda se encuentra en el Bhāgavata Purāna, Lib. X, Disc. XXIII, p. 1151 pero no se menciona en el Vaṅgu Purāna.

con su hermano mayor, Balarāma, y sus amigos pastores que conducían el ganado hacia los pastos tiernos. Mirando los árboles, Kṛṣṇa dijo: "Observen estos árboles afortunados, parecen vivir solamente para hacer el bien. Ellos sufren los vientos, las lluvias, las sequías y las heladas, pero suavizan --

las penas que estas inclemencias nos causan. Debemos bendecir el nacimiento de estos árboles, porque son la fuente de nuestra existencia; nadie se aleja de ellos decepcionado, así como ningún mendigo se aleja desilusionado de una persona generosa. Con sus hojas, flores, frutas, sombras, raíces, ramas, aroma, exudación, cenizas, huesos, brotes y semillas, ellos cumplen con los deseos de todos. El hacer bien a otras criaturas con bienes materiales, inteligencia, buenos consejos y vitalidad, es lo que hace exitosa la vida de un ser corpóreo".<sup>1</sup>

Estos felices paseos se vieron interrumpidos varias veces por los enviados de Kaṁsa que intentaban destruirlo. Se le apareció el demonio Ariṣṭa en forma de toro; otra vez -- Kaśin como un feroz caballo, pero ambos fueron vencidos.<sup>2</sup> -- Por último llegó Akrūra como mensajero, para invitar a Kṛṣṇa y Balarāma a Mathurā, a participar en unos torneos.<sup>3</sup> Ellos -- aceptaron y al llegar a la ciudad tuvieron varios encuentros con servidores de Kaṁsa. Las mujeres abandonaron sus actividades para acercarse a admirarlos; una muchacha jorobada llamada Tribakrā, perteneciente a la corte de Kaṁsa, les ofreció -- ungüentos perfumados y Kṛṣṇa la premió enderezando su espalda y convirtiéndola así en una bella joven, a la que sedujo con su gracia y su bondad.<sup>4</sup>

1. Śrīmad Bhāgavatam, Lib. X, Disc. XXII, pp. 1152-56.

2. Ibid., Lib. X, Cap. XXXVI, p. 1203-4

3. Ibid., Disc. XXXVI, pág. 1205

4. Ibid., Disc. XLII, p. 1232

Durante los juegos deportivos vencieron y mataron a los más terribles luchadores y finalmente Kṛṣṇa mató a Kamsa, arrojándolo con furia al suelo, desde el estrado donde se encontraba presenciando el torneo.<sup>1</sup>

Esta victoria puso fin a la primera etapa de la vida de Kṛṣṇa como pastorcito alegre y despreocupado.

Kṛṣṇa y Balarāma se reencontraron con sus verdaderos padres, Vasudeva y Devakī, y decidieron quedarse en Mathurā.

Imaginando el dolor que su ausencia provocaría en sus padres adoptivos, sus amigos pastores y las gopīs, Kṛṣṇa llamó a su discípulo y amigo Uddhava y le pidió que fuera a Vṛndāvan con un mensaje de amor. Uddhava así lo hizo y llevó a todos -- consuelo y esperanza con estas palabras: -- "No os lamentéis por la ausencia física de Kṛṣṇa. Aunque se encuentre lejos, siempre estará cerca de vosotros. Como el fuego vive escondido en la madera, así vive él, como la esencia más profunda en todos los seres. Meditando en él, lo hallaréis dentro de vuestros -- propios corazones. Para él todos son iguales, nadie es más odiado ni más querido que otro. Está más allá de todas las -- gunas y, sin embargo, asociándose a sí mismo con las gunas, él es el creador, preservador y destructor del Universo. El es la esencia de todo. No hay nada antes o más allá de él".<sup>2</sup>

Luego de matar a Kamsa y de reinstaurar a Ugrasena en el trono de Mathurā, Kṛṣṇa y Balarāma fueron a educarse a Avāṅtipura, bajo la guía del guru Sāṅdīpani. Como discípulos ambos fueron obedientes y atentos, verdaderos ejemplos de observancia a las reglas instituidas para todos los hombres. Durante --

1. Śrīmad Bhāgavatam, Disc. XLIII y XLIV, pp. 1235-44

2. Ibid., Disc. XLVI, pp. 1251-53.

sesenta y cuatro días aprendieron las sesenta y cuatro ramas del conocimiento, la ciencia militar y todo lo que Sāndīpani podía enseñarles: sikṣā, kalpa, vedāṅga y todos los Vedas. - También los instruyó en el arte de la arquería, las leyes, - la lógica y los seis expedientes de política. Al finalizar, quisieron agradecerle otorgándole como dakṣiṇā lo que pidiera. El prudente Sāndīpani, percibiendo en ellos poderes sobrenaturales, les rogó que le devolvieran a su único hijo, - muerto en el mar por obra de un demonio en forma de caracol llamado Pañcajana. Kṛṣṇa se sumergió en el mar, venció al -- asura y recobró al niño de los dominios de Yama (la muerte).<sup>1</sup>

De regreso en Mathurā, Kṛṣṇa debió abocarse a la defensa de la ciudad de los ataques de Jarāsandha, el rey Magadha, quien enfurecido por la muerte de Kaṁsa, que había sido su yerno, amenazaba destruirla.

Las invasiones de Jarāsandha (diecisiete según el -- Śrīmad Bhāgavata y el Hari Vamśa) fueron resistidas, pero finalmente los Yādavas, guiados por Kṛṣṇa, decidieron abandonar Mathurā y construir una enorme ciudad fortaleza en medio del océano en la costa oeste.<sup>2</sup>

Una vez establecido en Dvārakā, Kṛṣṇa raptó a la princesa Rukmiṇī, prometida de la Śisupāla, y se casó con ella - a pesar de la oposición de su hermano Rukmi. De ella tuvo una hija, Cārumatī, y un hijo, Pradyumna.<sup>3</sup> También se casó con - Jāmbavatī, luego de recobrar la gema Śyāmāntaka; con Satyā, - hija del rey de Kosala; con Bhadrā, princesa de Kekaya y con

1. Śrīmad Bhāgavatam, Lib. X, Disc. XLV, pp. 1248-49 y Viṅgu Purāṇa Lib. V, Disc. XXI, p. 446
2. Ibid. Lib.X Disc.L, p. 1275-81
3. Ibid., Lib.X cap.LIII, p. 1294-1300

dieciséis mil bellas doncellas rescatadas por él del cautiverio en que las tenía Bhaumāsura, hijo de la Madre Tierra y de Viṣṇu en su avatār como Varāha (el jabalí).<sup>1</sup>

En esta etapa de la vida de Kṛṣṇa recurrimos al Mahābhā-  
rata, donde juega un papel muy importante. Aparece por primera-  
vez, en esta epopeya, como amigo y consejero de sus primos, los  
Pāṇḍavas.<sup>2</sup> Actuó también como emisario de paz ante los Kaure-  
vas, pero todos sus esfuerzos de conciliación fueron inútiles.-  
Durante la batalla entre Kauravas y Pāṇḍavas, ofreció su ayuda-  
personal a Arjuna, como su auriga, mientras que su ejército se-  
unía a los Kauravas. En la víspera de la guerra alentó a Arjuna,  
quien deseaba desistir de la misma, ante la visión de los gue-  
rreiros alineados en posición de batalla; sus remordimientos le-  
impedían luchar por un reino al precio de la muerte de su pro-  
pia gente.

El diálogo que tuvo lugar entonces, entre Kṛṣṇa y Arjuna,  
constituye el texto del Bhagavad Gītā (Canto del Señor), con-  
tenido en la sección "Bhīṣma-parvan" del Mahābhārata, aunque es  
crito en fecha posterior a todo el conjunto, aproximadamente en  
el año 300 d.C.

La doctrina filosófica contenida en él, considerada por  
muchos hindúes como la verdadera palabra de Dios, pone énfasis  
en la bhakti y exalta los deberes de dharma por sobre cualquier  
otra obligación, incluso la de amistad o parentesco.

La influencia de este texto en el pensamiento y la vida  
indios, se refleja claramente en los comentarios y críticas que  
se hicieron al Gītā desde Śaṅkara y Rāmānuja hasta Aurobindo,-

1. Srīmad Bhāgavatam, lib. X, Disc.LVI-LVIII, pp. 1310-25

2. Su padre, Vasudeva, era hermano de Kunti, madre de los Pāṇḍa-  
vas y su hermana, Subhadrā, estaba casada con Arjuna.

Tilak, Radhakrishna, Rajagopalacari o el mismo Gandhi.

Volviendo a la intervención de Kṛṣṇa en la guerra de los Bhārata, se puede decir que la victoria de los Pāṇḍavas se logró gracias a su ayuda. Kṛṣṇa regresó a Dvārakā después que Yudhiṣṭhira fué instaurado en el trono de Hastināpura. Su último encuentro con los Pāṇḍavas fué durante el sacrificio del caballo (Aśvamedha) que estos realizaron.<sup>1</sup>

Para describir la destrucción de la raza Yādava y la -- muerte de Kṛṣṇa, volvemos a basarnos en el relato del Bhāgavata Purāna que en el libro XI nos habla de la lucha fratricida provocada por el mismo Kṛṣṇa para exterminar su raza y evitarles -- el sufrimiento de las calamidades venideras. "Así perecieron -- casi todos los hombres de la familia Yadu".<sup>2</sup>

Balarāma, sentado frente al mar, durante una profunda meditación unió su alma con el Espíritu Supremo y se alejó de este mundo. Viendo que Balarāma había alcanzado la salvación, -- Kṛṣṇa envió un mensajero a Hastināpura invitando a Arjuna a ir a Dvārakā para cuidar de las mujeres y niños, porque él había -- decidido retirarse al bosque.

Recostado bajo un árbol, asumió su forma divina con cuatro brazos, joyas, diadema, guirnaldas y la marca śrīvataḥ sobre su pecho. Con todas sus armas alrededor, descansaba con el pie izquierdo apoyado sobre el muslo derecho, cuando un cazador, llamado Jara, avanzó hacia él y confundiendo su pie con la cabeza de un pequeño venado, le lanzó una flecha que penetró muy profundamente. Al descubrir a Kṛṣṇa, el cazador se postró a sus pies y le imploró perdón por su crimen involuntario. El dios le

- 
1. Śrīmad Bhāgavata Purāna, Lib.XI, Disc. XXX, p.1644 y "Aśvamedhika Parvan", lib.XIV del Mahābhārata.
  2. "Mausala parvan", lib.XVI del Mahābhārata. Y Śrīmad Bhāgavata Purāna lib. X, Disc.XXX y XXXI, p.1645-52

dijo que no temiera, que su error había sido provocado por él mismo y que partiera hacia el cielo donde moran los bienaventurados.

Quando Daruka, su cochero, encontró a Kṛṣṇa agonizando, éste le ordenó que fuera a Dvārakā, relatara a todos la historia de la destrucción de sus familiares, la muerte de Balarāma y la del propio Kṛṣṇa y que luego abandonaran la ciudad que, - según su deseo, habría de ser cubierta por el mar; que se fueran todos juntos a Indraprastha guiados por Arjuna y que llevaran una vida virtuosa y paciente. Habiendo oído esto, Daruka - partió inmediatamente hacia Dvārakā.<sup>1</sup>

"El Señor Todopoderoso, uniendo su espíritu individual con el Alma Suprema y cerrando sus ojos como lotos, a través - de la práctica de Agneya Yoga, partió hacia sus propios dominios sin consumir su cuerpo".

Los tambores celestiales comenzaron a sonar melodiosamente y una lluvia de flores a caer incesantemente. Junto con el Ser Supremo, la verdad, la virtud, la paciencia, la fama y la prosperidad desaparecieron de esta tierra.<sup>2</sup>

Poco después de la muerte de sus dos hijos, el anciano Vasudeva se dejó morir. Arjuna llevó a cabo los funerales de los tres. Cuando la pira estuvo encendida, Devakī, Rohinī y Madirā, esposas de Vasudeva; Rukminī, Sahyā, Jambāvātī y Bhadrā, esposas de Kṛṣṇa, se inmolaron sobre ella. Cuando los cuerpos se consumieron, el mar cubrió la ciudad de Dvārakā, Arjuna tomó a su cargo los remanentes de la familia Yādava e instauró a Vajra (único nieto sobreviviente de Kṛṣṇa) en el trono de Mathurā.<sup>3</sup>

1. Śrīmad Bhāgavatam Lib. XI, Disc. XXX, p. 1649

2. Ibid., Lib. XI, Disc. XXXI, p. 1653 -

3. R.C. Majumdar Op. cit., p. 298

La deificación de Vadeva Kṛṣṇa como encarnación de Viṣṇu, debe ubicarse antes del período del Mahābhāṣya de Patañjali (s. II d.C.). Se puede retroceder incluso al siglo IV a.C. si tomamos en cuenta los relatos de Megasthenes donde afirma que el pueblo de la región de Mathurā profesaba gran adoración por el dios Ileracles (análogo griego de Kṛṣṇa).<sup>1</sup> El hecho de que el propio Megasthenes hiciera referencia al culto kṛṣṇaíta nos da una idea de la popularidad e importancia alcanzada en aquella época por el dios-pastor.

## II. El culto Bhakti y la literatura

Luego de la descripción más o menos detallada de los hechos prominentes en la vida de Kṛṣṇa tal como nos la relatan los purāṇas, pasaremos a ver el renacimiento religioso basado en esos textos. El movimiento vaiṣṇava, que comenzó con los poemas religiosos de los ālvārs, al sur de India, en el siglo VIII; adquirió -- forma filosófica gracias al pensamiento de Rāmānuja, en el siglo XII y llegó a expandirse por todo el país con su mensaje de amor y devoción a Dios.

En la bhakti el amor a dios es esencial y este amor puede manifestarse de varias maneras.<sup>2</sup> Se pone énfasis en el carácter individual y subjetivo de la religión y esto condujo al rechazo de todo formalismo ritual. Las ceremonias, por sí mismas, no sirven de nada. La adquisición de conocimientos sagrados, no tienen valor, sólo hacen al hombre sentir orgullo de sí mismo. Los bhaktas concurren a los templos a cantar sus himnos y realizan ceremonias, pero son conscientes de que sin el desinteresado y completo amor a Dios, aquellas carecen de sentido.

1. R.C. Majumdar Op. cit., Vol. 1, p. 299

2. Vallabhācārya, uno de los sistematizadores de la teoría bhakti, distingue cuatro formas de manifestar ese amor: 1) Vātsalya Bhāva

Para utilizar las palabras de Albert Schweitzer: "El hinduismo no se pierde en el pensamiento abstracto, sino que lucha por seguir siendo una piedad viva. Llama amor (bhakti) a la justa relación del hombre con Dios y considera subsidiario toda la reverencia de que es objeto Dios en los actos del culto, compara da con el esfuerzo para entregarse a él de modo más absoluto cada día".<sup>1</sup>

Fueron las traducciones vernáculas de los textos sagrados que alababan a Viṣṇu (en sus avatāres como Rāma o como Kṛṣṇa), - en especial la Bhagavad Gītā y el Bhāgavata Purāna, uno de los elementos inspiradores de este gran movimiento devocional.

En la Bhagavad Gītā se le ofrece al hombre que busca la liberación (mokṣa) tres caminos hacia lo Absoluto: el del conocimiento (jñāna); el de la acción (karman) y el de la devoción -- (bhakti). Este último, el camino de la devoción leal, de la devoción amorosa, introduce un nuevo elemento en el hinduismo, la respuesta activa de Dios, que no sólo conduce las almas a la liberación sino que las hace partícipes de El mismo, amándolas -- también.<sup>2</sup>

No es la obediencia a Dios lo que se pide al devoto, sino la unión con El en entrega absoluta.

(continuación nota ant.) en la que se expresa el amor paternal;

2) Dāsya bhāva, en la que el devoto se siente a sí mismo siervo de la divinidad; 3) Sākhyā bhāva, que presenta un sentimiento de amistad hacia el dios; y 4) Mādhuryā bhāva, en la que el bhakta adora al Ser Supremo como su esposo. Todo devoto, hombre o mujer, representa, en relación a Dios, el papel femenino. Siempre ocupa el lugar de Rādhā o de las gopīs, con respecto a Kṛṣṇa.

1. A. Schweitzer El pensamiento de la India (breviarios del Fondo de Cultura Económica, México, 1971) p. 158.
2. R.C. Zaehner Hinduism (Oxford Univ. Press, London, 1962) pp. 164-65

Según Zaehner, fué por obra de la Bhagavad Gītā, que el hinduismo se transformó de una técnica mística, basada en las virtudes ascéticas de renunciación y olvido de sí mismo, en -- una religión vehemente, de completo abandono a la voluntad de Dios.<sup>1</sup>

Así como reconocemos en la Gītā los enunciados básicos de la "doctrina bhakti", debemos señalar también la importancia del Bhāgavata Purāṇa para el "culto bhakti", pues sus episodios de la Kṛṣṇa-Līlā ejercieron una influencia enorme en los devotos.

Nó sólo la Bhagavad Gītā y el Bhāgavata Purāṇa influyeron en el auge del devocionalismo, sino también las enseñanzas de religiosos, teólogos y filósofos del Sur, de la región Tamil, desde donde la fé vaiṣṇava habría de expandirse por todo el subcontinente indio. Entre éstos tuvieron especial importancia los ālvārs, grupo de doce santos poetas que vivieron en -- esa región entre los siglos VI y X d.C y que difundieron un tipo de bhakti más sencilla y popular. Se dedicaron a cultivar -- el sentimiento de amor a Dios (Viṣṇu), comparable al de una -- amante por su amado y compusieron prabandhas (canciones alabando a la divinidad) llenas de pietismo y devoción. La mayoría -- de sus himnos, escritos en tamil y recopilados bajo el título de Nalayira Prabhandam se utilizan durante los cultos en los -- templos, se consideran textos sagrados y se los menciona como el "Veda vaiṣṇava".

Fueron los ālvārs los que dieron a la bhakti el carácter "emocional" que le es característico y que la hiciera tan popular.<sup>2</sup> Hasta el mismo Rāmānuja, el más grande pensador vaiṣṇ

1. R.C. Zaehner Op. Cit. p. 176

2. Por "emocional" queremos decir: que da rienda suelta a los sentimientos, libre de todo dogma que pudiera "enfriar" la relación profundamente afectiva que debe existir entre el devoto y Dios.

ṇava del sur, se vió influenciado por las prabhandas de los ālvāra y su profunda religiosidad.

En el campo de la poesía devocional, no sólo hay innumerables himnos de composición más o menos ortodoxa, sino también, a través de toda la Edad Media, poemas más populares cuya orientación es, en algunos casos vaiṣṇava y en otros śaiva.<sup>1</sup>

La afirmación del movimiento bhakti inspiró gran cantidad de trabajos, algunos de los cuales fueron tomados por una secta u otra como textos sagrados.

Queremos mencionar en esta parte a los poetas vaiṣṇavas cuyas obras dieron los temas, que habrían de ser ilustrados -- hasta el infinito por los pintores rājpūt.

Los poetas: Jayadeva, Caṇḍidās, Vidyāpati, Sūrdās, Mīrābāī y Bihārī Lāl, realizaron toda su obra en alabanza al dios Kṛṣṇa y describieron personajes, sentimientos y paisajes que, a pesar del tiempo, la distancia, las traducciones y las diferencias culturales, logran conmover hoy a cualquier lector occidental.

De todos ellos, es quizá Jayadeva el que logró mayor popularidad y renombre, a pesar de escribir en sánscrito, con su obra Gīta Govinda que, según cuenta la leyenda, fué realizada bajo la inspiración divina del mismo Kṛṣṇa. Es considerado como el primer poeta de envergadura del vaiṣṇavismo en Bengala y su obra, como lo destaca Archer, fué la primera en expresar el cambio en el enfoque de la figura de Kṛṣṇa operado por el devocionalismo. "No es que se hayan alterado los hechos relatados-

---

1. Vaiṣṇavas son las sectas religiosas que adoran a Viṣṇu y Śaivas las que veneran a Śiva.

en el Bhāgavata Purāṇa, sino que se le da más énfasis al Kṛṣṇa pastor y amante, Su función, en esta literatura, es vindicar la pasión como símbolo final de la unión con Dios.<sup>1</sup> Para los bhaktas, esta unión final es el único propósito de la vida y sólo el éxtasis de dos amantes apasionados se le puede comparar.

Es por eso que la figura de Radha tomó el papel protagónico al lado de Kṛṣṇa; y es en la obra de Jayadeva donde esto ocurre por primera vez.

La forma literaria del Gita Govinda es muy original. Ha sido llamado "un pequeño drama pastoril", un yātrā refinado o un drama cantado. Sin embargo, Jayadeva, al dividirlo en cantos, no lo trató como un drama, sino como un kāvya. Es evidente que, teniendo ante sí los yātrā (el drama-danza de Bengala) pudo haber pensado en combinar todos esos elementos en su obra para hacerla representable en los templos y festivales vaiṣṇavas.

El dominio técnico de Jayadeva se muestra en el agudo manejo del tema en que cantos y recitados están inteligentemente entretnejidos, para evitar la monotonía de la forma y para dar variedad a la composición. Las estrofas recitadas que siguen a cada canto continúan la acción y a veces el diálogo de los personajes que aparecen en la canción: Rādhā, Kṛṣṇa o la sākhī (amiga de Rādhā) que son los únicos protagonistas del drama.

A pesar de que las ricas imagineras, los vívidos paisajes y el tratamiento de varias etapas del amor otorgan a este

---

1. W.G. Archer The loves of Krishna (Allen & Unwin, London, -- 1957) p. 72

poema un rico repertorio para los artistas, nada se sabe del im-  
 pacto directo que el Gīta Govinda produjo en el arte de su épo-  
 ca (siglo XII). Las primeras pinturas sobre ese tema aparecerán  
 tres siglos más tarde en el oeste de India, no en Bengala. Sin-  
 embargo, su delineación y tratamiento de los episodios en la vi-  
 da de Kṛṣṇa no pudo haber sido desconocido por los artistas con-  
 temporáneos. Las series de miniaturas ilustrando el Gīta Govin-  
 da que se realizaron a partir del siglo XVI, tomaron cada una  
 de las estrofas y las convirtieron en imágenes llenas de vida y  
 color.

Aunque consideramos imposible poder llevar a una traduc-  
 ción todo el encanto y la melodía del sánscrito original con --  
 sus aliteraciones, adornos (alankāra) y rimas, creemos necesari-  
 o presentar uno de los cantos de este poema. El canto dos pa-  
 rece el más representativo del estilo de Jayadeva en su descrip-  
 ción de los sentimientos y la belleza física de los protagonis-  
 tas que más tarde veremos plasmarse en las pinturas.

En el Canto II, Rādhā confía todos sus sentimientos a --  
 una amiga, sus celos al ver a Kṛṣṇa entretenido con las gopīs,  
 su admiración ante la belleza de su amado, su deseo de que re-  
 grese a ella para gozar juntos de su amor, etc. Para mencionarlo  
 utiliza varios nombres que se refieren a algún acto de he-  
 roísmo o alguna cualidad del dios: Keśava, Hari, Madhuripu, el-  
 destructor de Keśi, etc.

## CANTO II

KESAVA DESPRECCUPADO

- I. Mientras Hari gozaba en el bosque  
amando a todas por igual,  
Rādhā se alejó, esfumado ya su orgullo  
y dominada por los celos.  
Demacrada y triste se escondió en un matorral de hiedra  
sobre el cual zumbaba un enjambre de ruidosas abejas;  
en secreto le dijo a su amiga:

(Se canta acompañado de la melodía ṛāga, Surjari y el ritmo  
(tāla) Yatī).

- II. La flauta resuena y hechiza el dulce sonido  
que como néctar brota de sus labios levemente unidos.  
Los aretes se bambolean sobre sus mejillas  
y la diadema inestable sobre su cabeza,  
mientras sus ojos se mueven de un lado a otro.

Estróbilo { Mi mente recuerda a Hari,  
quien divirtiéndose en la danza  
me ofende al burlarse de mí.

- III. Lleva el cabello cubierto por una corona  
de plumas de pavo real de hermoso dibujo.  
Está bellamente ataviado, como una densa nube  
iluminada por el amplio arco de Indra.<sup>2</sup>

1. Los rāga, en el Gīta Govinda son: Curjarī, Deṣaverādī, Mālavā, Bhairavī, Mālavagūḍa, Karṇāṭa, Deṣāga, Gonḍakirī, Vasanta y Vaṛādī. Los tāla son: Yatī, Rūpaka, Ekatālī y Ashṭatālī. Estos - expresado en cada poema, ya sea de pena por la separación o de alegría en la unión amorosa.
2. El Arco Iris.

Escribillo { Mi mente recuerda a Hari,  
 quien divirtiéndose en la danza  
 no ofende al burlarse de mí.

IV. Una hermosa sonrisa brilla en sus dulces labios  
 que parecen brotes de bandhujīva,  
 deseoso de obtener los besos  
 de todas las gopīs de amplias caderas.

Est. { Mi mente recuerda a Hari...

V. Rodeado por miles de doncellas  
 las estrecha con brazos, largos brotes  
 que tienen los vellos erizados por el placer.  
 La oscuridad de la noche se quiebra con el brillo  
 de las joyas que adornan su pecho, sus manos y sus pies.

Est. { Mi mente recuerda a Hari...

VI. Con la marca de sándalo en la frente  
 aventaja a la luna que surge de un velo de nubes.  
 Las puertas de su corazón no se abren misericordiosas  
 Cuando acaricia los abultados senos.

Est. { Mi mente recuerda a Hari...

VII. Luce distinguido con sus mejillas adornadas  
 con aretes hechos de piedras preciosas, en forma de makaras.<sup>1</sup>  
 Viste de amarillo; forman su séquito los mejores entre  
 los sabios, los hombres, los dioses y los demonios.

Est. { Mi mente recuerda a Hari...

VIII. Reclinado debajo de un claro kadamba  
 destruye la angustia que produce la impureza de Kaliyuga.  
 Le llena el corazón de gozo con sus vehementes miradas.

Est. { Mi mente recuerda a Hari...

---

1. Makaras Cocodrilo

- IX. Este himno fué hecho por Sri Jayadeva  
sobre la apariencia de Madhuripu  
que fascina por su belleza.  
Y escucharlo produce en los virtuosos  
el recuerdo placentero de Hari.

Est. (Mi mente recuerda a Hari...

- X. ¿Qué he de hacer, si a pesar de todo,  
ese raro deseo vuelve a mí?  
Aunque Kṛṣṇa se divierta sin mí  
y enamore a las doncellas,  
con la distancia se me borran sus defectos  
y me lleno de dulzura en el recuerdo de sus múltiples virtudes.

(Cantar acompañado de la rāga Mālavagauḍa y el tāla Ekatali)

- XI. En la noche, secretamente  
voy hasta un lugar solitario que forma el matorral.  
El se ríe de satisfacción al ver mis temerosas miradas,  
en todas direcciones.

Est. { ¡Oh amigo! ¡Que el encantador destructor de Keśi  
se acerque henchido de deseo y se deleite  
conmigo, vencida por la pasión!

- XII. Siento la vergüenza de la primera unión.  
El se muestra agradable con mil agudas lisonjas.  
Yo me dirijo a él con una sonrisa dulce, tierna.  
El suelta el vestido que cubre mis caderas.

Est. (¡Oh, amigo! ¡Que el encantador destructor de Keśi ...

- XIII. Luego de acostarme sobre un lecho de capullos,  
 Permanece largo rato descansando sobre mi pecho,  
 bebiendo de mis labios todos los besos listos para él.  
 Recibiendo de mis brazos todos los abrazos hechos para él.

Est. [ ¡Oh, amiga! ¡Que el encantador destructor de Keśī...

- XIV. Yo, con los ojos entrecerrados por la fatiga.  
 El, con las mejillas embellecidas por los vellos erizados.  
 Yo, con el cuerpo humedecido de sudor.  
 El, trémulo por la embriaguez de la pasión.

Est. [ ¡Oh amiga! ¡Que el encantador destructor de Keśī...

- XV. El, que ha superado todos los conocimientos sobre el Amor,  
 escucha mis susurros, suaves como el canto del kokila.<sup>1</sup>  
 Marca con sus uñas mis abundantes senos, mientras  
 de mis cabellos en desorden, se sueltan los capullos.

Est. [ ¡Oh, amiga! ¡Que el encantador destructor de Keśī...

- XVI. Las gemas de las ajorcas resuenan en mis pies.  
 El logra colmar los límites del gozo.  
 Las cadenas de mi cinturón tintinean ruidosamente.  
 El me besa tomándome de los cabellos.

Est. [ ¡Oh, amiga! ¡Que el encantador destructor de Keśī...

- XVII. ¡Que goce conmigo! fatigada por el sabor de la felicidad.  
 Con sus ojos de loto entrecerrados, Madhusūdāna siente el  
 temblor del deseo por mí.

Mi frágil cuerpo de hiedra se desvanece sin fuerzas.

Est. [ ¡Oh, amiga! ¡Que el encantador destructor de Keśī...

1. "En la India, el kokila es el típico pájaro de primavera, su aparición anuncia el clima cálido. Como la primavera se relaciona con el amor, el canto de los kokilas incita el deseo"...

- XVIII. ¡Que este poema escrito por Śrī Jayadeva,  
Sobre los hábitos amorosos del eminente Madhuripu,  
os provoque placer! Así como fué cantado  
por las pastoras palpitantes de felicidad.  
Ed. ¡Oh, amiga! ¡Que el encantador destructor de Keśī...
- XIX. Al verme, con la cara humedecida de sudor,  
mientras las pastoras de cejas como hiedras  
le dirigen ardientes miradas,  
La flauta que causa deleite cae de sus manos.  
Se avergüenza y yo me regocijo al ver a Govinda  
en el bosque, rodeado de pastoras y con el rostro  
embellecido por el néctar de una sonrisa.
- XX. Me causan pena la brisa que viene del bosque y del lago,  
la delicada hiedra que florece, las nuevas ramas de aśoka  
con sus manojos de pequeños capullos que apenas se ven...  
No me agradan ya los brotes de mango que nacen,  
ni el zumbido de las abejas que entre ellos revolotean.
- XXI. Con sonrisas llenas de significado, las trenzas  
sueitas y en desorden, mostrando los senos  
con el pretexto de llevar las manos a los hombros,  
las gopīs son espías por Kṛṣṇa quien, al verlas,  
recuerda con amor a una en especial.  
¡Que el joven y atractivo Keśava haga desaparecer  
vuestras tristezas! <sup>1</sup>

Este canto que acabamos de ver ejemplifica claramente la ca-  
pacidad de Jayadeva para crear imágenes llenas de sensualismo, fá-

---

1. Traducción directa del sánscrito tomada del Śrī Govinda Kāvya  
de Jayadeva (Publicado por Satsangha Seva Samithi, Bangalore)  
Canto II, pp. 7-9.

cilmente "visuálizables" en la imaginación del lector. Por eso, no es de extrañar que durante tres siglos, miles de pinturas hayan intentado concretarlas.

En el plano de la poesía devocional, el Gīta Govinda de Jayadeva se convirtió en una de las fuentes de inspiración literaria y religiosa más rica de la India Medieval.

En cambio, se hace difícil detectar las obras que pudieron conducir a Jayadeva a la creación de su obra maestra. S.N.-Dasgupta opina que hay paralelismos entre el tratamiento extremadamente sensual de la leyenda Rādhā-Kṛṣṇa y la del Brahmavai-varta Purāna, pero no hay prueba concluyente de que se inspirara en él. Tampoco es probable que tomara algo de la leyenda del Śrīmad Bhāgavata, porque en él no se menciona a Rādhā.<sup>1</sup>

En cuanto a la alternativa de interpretar la obra de Jayadeva como alegoría religiosa o simplemente como poema erótico, Keith afirma que tal disyuntiva se debe a una total incomprensión de la tradición india, en la que normalmente se utiliza el símbolo erótico para representar un sentimiento religioso.

Es cierto que la obra describe episodios de la vida del dios Kṛṣṇa y que en muchas estrofas el poeta solicita la protección de Viṣṇu, pero es erróneo llegar al extremo de considerarlo un poema místico y tomar sus ardientes expresiones amorosas solamente en forma simbólica.<sup>2</sup>

Tampoco es totalmente válida la afirmación de otros autores que lo consideran un poema lisa y llanamente erótico, donde se describen con insistencia los encantos físicos de la mujer y el placer de la unión sexual.

Quizá podamos decir que en el Gīta Govinda ambos elementos, el religioso y el erótico se yuxtaponen dándole su caracte

1. S.N. Dasgupta A History of Sanskrit Literature (Calcutta, - 1962) p. 388.

2. Keith, A. A History of Sanskrit Literature, Oxford Univ. Press, 1961.)

rística esencial. Tratar de suprimir uno u otro aspecto, sería - quitarle mucho de su encanto.

Muy pronto, el poema de Jayadeva alcanzó renombre en el - norte y oeste de India. Y desde principios del siglo XIII, se -- convirtió en modelo de todos los poetas que deseaban ensalzar a - Kṛṣṇa como dios y como amante. Quizá haya sido Jayadeva uno de - los últimos grandes poetas que escribieron en sánscrito. Pero es durante los siglos XV y XVI, cuando se produjeron las obras de - mayor importancia desde el punto de vista de su accesibilidad a - la gente común del pueblo indio.

A partir del siglo XII, las lenguas prākritis primero y - los dialectos regionales después, fueron reemplazando al sánscrit<sup>1</sup> to en la literatura religiosa.

Es nuevamente en Bengala, donde encontramos, en el siglo- XV, otro destacado poeta devocional, Caṇḍidāsa, quien escribió to da su obra en una forma temprana del bengalí, su lengua materna. Describió las experiencias emocionales más complejas en un len-- guaje comprensible para la gente común. No trabajó para ningún - soberano, sino que escribió en forma independiente.

Las leyendas acerca de su vida pertenecen a diferentes pe- ríodos y algunos eruditos piensan que deben haber existido -- dos o tres poetas del mismo nombre, uno de los cuales escribió -- una serie de padas vaiṣṇavas alabando a Kṛṣṇa. Estas canciones - trataban acerca del amor humano en todas sus fases y fueron la - inspiración del reformador Caitanya.

- 
1. Las principales lenguas vernáculas del norte de India (hindī, punjabī, marāṭhī, rājasthānī, bihārī, etc.) se subdividieron, - a su vez, en dialectos que alcanzaron gran importancia litera - ria. Nos interesa mencionar en especial al llamado Braj bāṣā - (lengua de la región de Braj), que se habla en Mathurā y sus - alrededores y es el dialecto principal del hindī occidental. - Los poemas de Mīrābāī y de Dīhārī Lāl Chaube están escritos - en Braj bāṣā, así como las obras de los Aṣṭa Cḥḥāp (ocho se-- llos) poetas discípulos del Vallabhācārya (fundador de una -- secta vaiṣṇava) y de su hijo Vittalnāth; entre los que se in - cluye Sūrdās, uno de los más grandes poetas hindī.

La vida del poeta Caṇḍidās, como lo afirma D. Chattacharya continúa siendo un enigma en la historia literaria de Bengala, - pero se cree que vivió entre fines del siglo XIV y principios - del siglo XV.<sup>1</sup> Aunque carecemos de documentos históricos, hay -- tres hechos importantes relativos a su vida que surgen constante -- mente: a) su aparente conexión con el movimiento Sahaja<sup>2</sup>; b) - su posición como sacerdote del templo de su aldea y c) su rela-- ción con una lavandera llamada Rāmī o Rāminī que vivía en la mis -- ma aldea, en Bengala Occidental. Dos lugares se citan como posi -- bles aldeas natales de Caṇḍidās, Chatna y Nannur; la primera en -- el distrito de Bankura y la segunda en el Birbhum.

A pesar de que Caṇḍidās declaraba en sus poemas que Rāmī -- era todo su universo, la sociedad aldeana no aceptó esta unión - desigual como un arreglo divino, sus relaciones escandalizaron - a los brahmanes y eso lo condujo a la expulsión como sacerdote - oficial y al ostracismo de su propia casta.

El dolor producido por este desarraigo social involunta -- rio, parece no haberlo hecho desistir de sus convicciones, por -- que siguió escribiendo canciones de amor, más sensibles que las -- de Jayadeva y Vidyāpati, en cuanto a la expresión de sentimien -- tos y Rāmī permaneció a su lado hasta su muerte.

Las canciones de amor de Caṇḍidās acerca de Rādhā y Kṛṣṇa -- fueron hechas para ser escuchadas, no leídas; y aunque no se su -- ceden en una secuencia dramática como el Gīta Govinda, forman --

1. Deben Chattacharya Love songs of Chandidas (Allen & Unwin, -- London, 1967) foreword.
2. Sahaja significa lo innato, lo espontáneo. Los poemas de este movimiento no fueron escritos por razones literarias, sino -- que estaban dedicados a un grupo de iniciados en la fé. Los -- fundamentos del movimiento tienen relación con el método yoga. El proceso involucra una estricta autodisciplina que incluye -- el control del cuerpo y la mente. D. Chattacharya Op.cit. p.

perfectas unidades que se completan en sí mismas. Vayan como -  
ejemplo estas dos, en la traducción inglesa de Deben Bhattachar-  
ya.<sup>1</sup>

52. Sit yourself down for a while,  
My friend,  
I wish to talk about that flute of Shyam.  
It robbed me in broad daylight  
Of everything I owned.  
It wounded my heart  
And set fire to my life,  
But I would not know why.  
Nothing can I think of again,  
My heart has no rest.  
That flute has been deafening me...
53. Let us not talk of that fatal flute!  
It calls a woman away from her home  
And drags her by the hair to that Shyam.  
A devoted wife forgets her spouse  
To be drawn like a deer, thirsty and lost.  
Even the wisest of ascetics lose their minds  
And the plants and the trees delight in its sound.  
What then can a helpless innocent girl do?<sup>2</sup>

Kṛṣṇa con su flauta junto a los labios, un pie cruzado-  
sobre el otro y una mirada cautivadora y displicente a la vez,  
es una de las imágenes preferidas por los pintores para repre-  
sentar al dios conquistador. Las canciones de Cañḍidās que aca-  
bamos de ver, nos dan una vívida descripción del efecto produ-

---

1. Deben Bhattacharya Op.cit., p.106. (Trad. Libre en el apén-  
dice).

2. Ibid., p. 107 ( Traducción libre al español en el apéndice).

cido por el sonido de esa flauta en el corazón de Rādhā y de todas las pastoras.

Casi podríamos afirmar que, sin la inspiración de la poesía amorosa de los poetas bhaktī, la miniatura rājput no hubiera alcanzado los momentos de lirismo que le dieron personalidad y - la hicieron tan apreciada. Porque cuando se ocupó de otros temas, como el retrato o las escenas palaciegas, no hizo más que repetir los modelos de la pintura mogol que los creó. En cambio, en la ilustración de los textos vaiṣṇavas, no tuvo parangón.

Contemporáneo de Caṇḍidās, es otro gran poeta vaiṣṇava, - Vidyāpati. Nació en Bisapi, al este de Bihar, donde pasó la mayor parte de su vida como erudito, escritor y poeta de la corte de Deva Simha. También es incierta la fecha exacta de su nacimiento, pero la opinión general favorece al año 1352.

Hay una diferencia de actitud en la obra de Vidyāpati con respecto al Gīta Govinda de Jayadeva. Este último dedica todo - el poema a ensalzar a Kṛṣṇa; aún las escenas que describen la belleza o los sentimientos de Rādhā, se muestran como si fuera a través de los ojos de Kṛṣṇa. Como lo destaca Archer en su introducción a la obra de Bhattacharya: "Toda la obra es un tributo - al magnetismo de Kṛṣṇa. En contraste a este enfoque, Vidyāpati - es casi femenino. Rādhā es la verdadera heroína, su encanto, su timidez, sus dudas, sus angustias, todo esto es presentado desde el punto de vista femenino y con gran ternura".<sup>1</sup>

Las canciones de amor de Vidyāpati parecen haber sido escritas entre los años 1380 y 1406. Pero el poeta no murió hasta 1448 y pocos años antes de su muerte todavía estaba escribiendo.

---

1. D. Bhattacharya Love songs of Vidyapati (Allen & Unwin Ltd., London, 1963) foreword.

Volvemos a utilizar las traducciones de D. Bhattacharya para mostrar dos poemas de Vidyāpati.

LOVE AND YOUTH

In those few days  
Sparkling with youth,  
Madhava adored me.  
Now the flower  
Has lost its scent.  
No one cares  
For a dried-up lake...<sup>1</sup>

TIME OF LOVE

Tender, beautiful  
Are the new leaves.  
The forest is wrapped in red.  
The southern breeze sways,  
Drunk with its scent of blossom.  
The spring has opened in Brindaban  
And Krishna heralds joy.  
kokilas call from the mango blooms  
For the new power reigning the earth,  
The god of love.  
The messenger bees were drinking honey.  
Wandering, watching for women of pride.  
In the forest Krishna was busy  
Enclosed in the round dance.<sup>2</sup>

- 
1. D. Bhattacharya . *Op. Cit.*, p. 96 (Trad. libre en el apéndice).  
2. *Ibid.*, p. 136.- La danza circular ha sido ilustrada muchas veces en la pintura Rājput, pero una de las más interesantes por su composición, gran tamaño y cantidad de figuras es la realizada en Jaipur en el siglo XVIII y que se encuentra en el Museo de Mahārāja de Jaipur.

Casi contemporáneamente a Vidyāpati, o quizá un poco después, floreció en el oeste una escritora, Mīrābāt, cuya obra ayudó a popularizar el culto Kṛṣṇaíta en esa región.<sup>1</sup>

Según algunas leyendas, Mīrābāt nunca reconoció en Bhoj--rāj a su esposo, pues desde niña, se consideraba a sí misma casada con Kṛṣṇa. En 1590, después de enviudar, viajó a Vṛṇḍāvan y se convirtió en discípula de Ravidās, el camar seguidor de Rāmānanda.

Es difícil determinar cuántos padas<sup>2</sup> compuso Mīrābāt, ya que el número varía en los textos publicados. Sus poemas pueden clasificarse brevemente en las siguientes categorías: a) Poemas de salutación; b) Poemas de amor a Kṛṣṇa; c) poemas de insatisfacción con el mundo y con un cierto Rāṇā (que no ha de ser otro más que su cuñado Udekarān) y d) poemas de separación de su amante (Kṛṣṇa).

En su manera de describir los sufrimientos de la separación y la alegría del reencuentro, nos recuerda a los poetas sufis<sup>3</sup> y es probable que Mīrā haya sentido su influencia.

1. El nacimiento de Mīrābāt se ubica en Marwar en 1547. Estuvo casada con Bhojrāj, hijo mayor de Rāṇā Sanga, rey rājput del estado de Chittor, durante diez años, hasta que enviudó y -- fué perseguida por su cuñado, el nuevo soberano, por no acatar las costumbres religiosas de su clan. Falleció en 1614.
2. El sentido literal de pada en sánscrito es: paso, marca, huecillo o posición. Otro sentido es: palabra o lenguaje. El nombre pada se dió también a una forma musical de poesía lírica corta. Esta forma fué el estilo más popular para las canciones devocionales.
3. Los sufis eran ascetas musulmanes. Algunos componían largos poemas narrativos y alegóricos. Para ellos el amor, tema central de sus obras, era a la vez humano y divino.

También tiene algunos poemas sobre Braja<sup>1</sup> y la niñez de Kṛṣṇa, y sobre el robo de los vestidos de las pastoras, pero estos no representan las mayores realizaciones poéticas de Mīrābāī. Sus mejores poemas son aquellos donde acepta a Kṛṣṇa como su esposo, amante y protector, y describe su devoción a él. Sus poemas de separación son muy tiernos y conmovedores, están entre la lírica más refinada escrita en dialecto Braj bhāṣā. También existen padas, atribuidos a ella, en gujaratī, rājasthānī y punjabī.<sup>2</sup>

En lo que se refiere a la importancia de la obra de Mīrā para la pintura contemporánea a ella o para las miniaturas rājapūts de los siglos XVII y XVIII, creemos que debe haber ejercido una enorme influencia, pero en forma indirecta, porque no conocemos ninguna miniatura que contenga la inscripción de alguno de sus padas. Pero es indudable que sus canciones eran ya muy populares en Rajasthan, cuando nacieron los estilos pictóricos de inspiración vaiṣṇava y los pintores no pueden haber permanecido ajenos a esa popularidad.

Intentamos presentar una traducción de uno de los poemas de Mīrābāī, para dar un ejemplo del profundo devocionalismo que hizo de sus cantos los preferidos de miles de bhaktas, que aún hoy los siguen cantando con el mismo fervor.

1. Braja representa la región del norte de India que incluye Mathurā, Vṛndāvan, Gokula, Govardhana y los alrededores donde Kṛṣṇa pasó su niñez y juventud.
2. Mīrā utilizaba especialmente la línea poética mātrik -- (silábica) y en ocasiones los tipos de metro varnik. Musicalmente hablando sus poesías son muy ricas y, a veces, ella misma indicaba los rāgās con que podían ser cantadas.

Mi corazón está tan unido a Hari,  
 que se ha alejado de todo lo demás.  
 Mi amor por él es tan intenso,  
 como el de un acróbata al realizar sus pruebas.  
 Cuando me acerqué a los sadhus (santos)  
 el Rāṇā corrió hacia mí para matarme;  
 decidió darme veneno y lo diluyó en agua pura.  
 Al saber que esa era el agua sagrada de los pies de Hari,  
 la vertí dentro de mi boca, en completo  
 abandono a la voluntad de Dios.  
 Comencé a bailar olvidando mi velo.  
 Yo, débil como una brizna de paja,  
 acabé con el miedo que siente la gente.  
 El bien y el mal están sobre mi cabeza  
 y he logrado controlar mi ego.  
 Cuando me alejé al compás del tambor, el príncipe Rāṇā  
 y el resto de la sociedad se pusieron en mi contra.  
 Mīrā dice: "Yo estoy bajo la protección  
 del más rico y el más poderoso (Kṛṣṇa),  
 por eso no siento temor de que el rey  
 me haya vuelto la espalda.<sup>1</sup>

Contemporáneo de Mīrā, aunque mucho más joven que ella, -  
 fué el poeta Sūrdās que ocupa un lugar muy importante en la his-  
 toria de la literatura hindī. Se hizo famoso en vida por su pro-  
 funda devoción, la calidad de su poesía y sus dones musicales.--  
 Junto con Tulsīdās, Sūrdās es quizá el poeta más popular del nor-  
 te de India, particularmente en la región de habla hindī. Se lo-  
 1. Traducción directa del Braj bhāṣā.

considera un maestro en el uso de los ornamentos de estilo y se admira su riqueza de imágenes y metáforas.

Infelizmente sabemos poco de su vida.<sup>1</sup> Según Pandey, - lo que podemos deducir de algunas antologías bhaktas que lo mencionan, es que el encuentro que tuvo con Vallābhācārya -- (fundador de una secta Kṛṣṇaita muy popular en el norte), -- fué decisivo para su obra. Gracias a la influencia y las enseñanzas del maestro escribió miles de poemas sobre la Kṛṣṇa līlā.<sup>2</sup> Los más famosos de estos poemas fueron recopilados en el Sūrsāgar (Océano de Sūrdās), que contiene cerca de diez mil padas y en el Sūrāvalī.

Sūrdās se destacó en varios estilos literarios; compuso más de cuatrocientos poemas describiendo la niñez y adolescencia de Kṛṣṇa, apegándose más que otros al Bhāgavata Purāṇa. Se distinguen, especialmente, los poemas que tratan acerca de las ceremonias (sankāras) a Kṛṣṇa, su nacimiento, - su primera comida, la perforación de sus orejas, etc. Escribió también la historia de Nala y Damayantī. Utilizó una -- gran variedad de rāgas para cantar sus padas y diferentes metros.

El poema de Sūrdās que traducimos a continuación, fué ilustrado por un artista Kangra de la corte de Sansar Chand, a principios del siglo XIX. El autor escribió el texto al -- dorso de la pintura, sobre un fondo de nubes y aureolado de oro. (Ilust. X)

1. Se supone que nació en Gaughat, en el camino que une Mathurā con Agra, alrededor de 1480, de una familia brahman sarasvata y que murió en Parsaulī, cerca de Mathurā, alrededor de 1560. También sabemos que era ciego de nacimiento - y que su fama llegó a oídos del gran emperador Akbar. Sūrdās fué el más famoso de los ocho poetas que formaban el grupo Ashṭachhāp (Ocho sellos), integrado por cuatro discípulos de Vallābhācārya y cuatro discípulos de su hijo Vittalnāth. Todos escribieron en Braj bāṣā y eran devotos de Kṛṣṇa.
2. S.H. Pandey & N. Zide "Sūrdās and his Krisna Bhakti", en Krishna: Myths, etc. Chicago, 1971, p. 173.

Al amanecer, Śyāma y Śyāmā (Kṛṣṇa y Rādhā)  
 salen de la glorieta que los cobijó,  
 Parece como si una joven nube y un impetuoso  
 relámpago se hubieran encontrado para hacer llover.  
 Ella lleva un sari azul sobre su piel blanca, él  
 cubre su espalda con un manto amarillo.  
 Innumerables gotas de sudor brillan  
 como estrellas en sus brazos que semejan ramas.  
 Aliviado ya del peso del amor, Kṛṣṇa lleva la guirnalda rota  
 Sus labios manchados con el colirio de los ojos de ella  
 y el cuerpo impregnado del color de sus labios.  
 Los ornamentos están en desorden,  
 a causa de la placentera agitación.  
 Sūr Prabhu, de la casta nanhi declara: ¡Que gocen  
 de intensa felicidad!<sup>1</sup>

La corriente literaria devocional fué sucedida por una -  
 escuela de poesía más mundana, inspirada en la vida cortesana y  
 no en la religión, pero igualmente importante para la pintura -  
 rājput contemporánea a ella, que también se desarrolló en el am  
 biente principesco de las cortes.

La escuela de poesía denominada rīti, dominó el panorama  
 de la literatura hindī, desde principios del siglo XVII hasta -  
 fines del XIX. El nombre rīti-kalā sólo menciona un rasgo de -  
 esta escuela; su relación con la ciencia de la poesía, con la -  
 artesanía de la versificación, el metro y las figuras del len-  
 guaje.

Los artistas de esta escuela buscaban el aplauso de sus  
 mecenas, por la brillantez de sus ejercicios; eran más críticos  
 que creativos. Los poetas rīti tuvieron que reconstruir las ba-  
 ses de una tradición eclipsada por el fervor espiritual de los-

1. Lámina XX "Amor en el pabellón de un jardín" p.186 de Kangra  
Paintings on Love de M.S. Randhawa.

poetas bhaktas, la tradición del sánscrito clásico y la cultura que éste expresaba. En realidad, exageraron al interpretar la gramática de la poesía, multiplicaron los tipos básicos de amantes femeninos y masculinos (nāyikā y nāyaka)<sup>1</sup> y diversificaron excesivamente las variaciones métricas y las figuras retóricas. Pero al hacerlo, iniciaron dos corrientes importantes: 1º Proveyeron una interacción única entre poesía y artes plásticas (particularmente pintura). Sus versos, junto con los de los poetas mencionados anteriormente proveyeron los temas que dieron motivo a las miniaturas de Kangra, Rajasthan, etc. y 2º Identificaron aquellos elementos en el comportamiento, aspiraciones y entretenimientos de sus contemporáneos, que eran similares a aquellos de la India pre-musulmana, particularmente, entre los siglos I y X d. C.

Los poetas rīti, buscando un punto de unión entre Kālidāsa, otros poetas sánscritos y los poetas bhaktas, lo encontraron en la alegoría de Kṛṣṇa y Rādhā y lo convirtieron en una alegre secuencia de romances mundanos, típicos de la sociedad -

- 
1. Las nāyikās (mujeres enamoradas) se dividen primariamente en ocho categorías, que se subdividen, a su vez, en sesenta y cuatro. Las principales, sin embargo, representan a: - - Abhisārikā, la que sin importarle el mal tiempo, va a encontrarse con su amor; Bāsakasañjīā, la que se adorna a sí misma y arregla su casa pensando que su amante puede llegar; Utkanṭhitā, la muchacha que está preocupada por la ausencia de su amante; Vipralabdhā, la que ya le ha hecho señas a su amado, pero en vano; Khanditā la enamorada cuyo amante viene a verla con rastros de otra mujer sobre su persona; Kalahāntaritā, después de la pelea con su amado; Proshitabhartṛkā, la que su amante se ha ido lejos y Svādhīnabhartṛkā, la que tiene completo dominio sobre su amante.

aristocrática en que vivían, No mantuvieron el símbolo de "aman-tes divinos", sino que los presentaron como nāyikā y nāyaka, -- del tipo celebrado en la poesía sánscrita y prakrita de la que ellos tomaron su modelo.

El más famoso precursor de la escuela rīti fué Keśavdās verdadero maestro en el arte de la poesía.<sup>1</sup> Sus obras más importantes son: Kavi Priyā, en donde describe las cualidades literarias que debe poseer todo buen poema, y el Rasika Priyā, en el que trata de la composición poética en relación con la teoría de rasa. En ambas obras, no sólo presentó reglas para la creación literaria, sino que ofrece, a modo de ejemplos, obras de gran mérito poético como la que presentamos a continuación y -- que fuera magníficamente ilustrada por un pintor Kangra, alrededor de 1790.

Keśav dice: Todos los ríos son cautivados por el deseo de hallar el mar

Los cuerpos graciosos de los árboles, envueltos por graciosas hiedras, se ven atractivos.

El relámpago brilla trémulo cuando se encuentra con las nubes

Los pavos reales graznan con el pretexto de anunciar el abrazo de la tierra con su amado

He aquí el método para gozar de la felicidad; dedícate plenamente a la persona amada.

¿Porque ignoras el mes de Sāvan, amor mio, cuando todas las parejas hacen el amor?

1. Keśavdās nació en Orchhā, Bundelkhand, en 1555 y murió en 1617 Trabajó como poeta de la corte del Rājā Madhukar Shāh de Orchhā a quien le dedicó su primera obra, Vigyān Gītā. Pertenecía a una familia Brahmanaganadhya ilustre por su cultura y conocimientos del sánscrito. Dos de sus hermanos también fueron poetas de renombre. Escribió en Brajabāṣā mezclando algunas palabras del bundelkhandī y del sánscrito.

Entre la poesía bhakti y la poesía rīti no se produjo un corte abrupto, ya en las obras de Sūrdās y otros poetas posteriores a él se descubren rasgos, que más tarde serían característicos del estilo rīti. Keśavdās, con sus dos obras sobre poesía, dió los principios fundamentales para las teorías de -rasa y alaṅkāra y los dió a conocer entre la gente culta. De manera que la poesía rīti es una heredera de la poesía devocional, pero criada en el ambiente frívolo y mundano de las cortes rājapūts de los siglos XVII y XVIII.

El artista típico de esta escuela, preferido por los amantes de la literatura y por los artistas de las miniaturas, fué Sihārī Lāl Chaube, poeta del noroeste de India, que trabajó a principios del siglo XVII.<sup>1</sup>

La obra que lo hizo famoso es una colección de poemas cortos (dohās)<sup>2</sup>, reunidos bajo el nombre de Sat Saī (700 versos). Son poemas muy breves, pero llenos de contenido. Un poco como los haiku japoneses, pero en lugar de describir paisajes, describen sentimientos amorosos. Se dice que hay muy pocas poetas en el mundo capaces de poner tanto significado en tan pocas palabras. Cada uno de sus versos es como una miniatura, completo en sí mismo, no necesita relacionarse con los demás. Sin embargo, es posible agruparlos en cuatro temas principales:

1. Se cree que nació alrededor de 1603 en Gwalior, pasó su juventud en Bundelkhand y luego se estableció en Mathurā, donde se casó muy joven. Trabajó bajo el patronazgo del Rājā de Jaipur, y según la leyenda, también pasó un tiempo en Agra, en la corte de Shah Jahan, donde aprendió persa. Al enviudar, se retiró a Vr̄ndāvan y se convirtió en discípulo de Naraharī Dās. Murió en 1663.
2. "Un dohā (o dohrā) es una copla, cada una de cuyas líneas contiene 24 matras o instantes. Un matra tiene la duración de una vocal corta; las vocales largas y los diptongos contienen dos matras". F.E., Keay A history of Hindi literature, Calcutta, 1933. p. 6

a) los que describen al héroe y a la heroína; b) los que se ocupan de las diferentes fases del amor; c) los que describen las estaciones del año y d) los versos gnómicos. Aún cuando los nombres de Kṛṣṇa y Rādhā no se mencionan en estos dohās, los artistas que ilustraron el Sat Saī dieron por sentado que se trataba de los "amantes divinos" y los convirtieron en las figuras centrales de todas las pinturas.

El lenguaje que utilizó Bihārī es una mezcla de bundelkhandi con Brajbāṣā; es el habla común, llevada a un alto nivel de refinamiento, y enriquecida con alankāras y aliteraciones.

Para finalizar con el tema de los poetas dedicados a ensalzar el amor entre Rādhā y Kṛṣṇa, traducimos estos dohās de Bihārī, tomados de la obra de Randhawa dedicada a él, donde aparecen acompañados de las miniaturas Kangra que los ilustran.

Mirándose desde sus balcones,  
 Sus fijas miradas unen las dos casas como una cuerda,  
 Sobre la cual corren sus corazones  
 Como intrépidos acróbatas.<sup>1</sup>

Trae el sari enrollado al revés sobre su hombro,  
 Mostrando sus senos de luna.  
 ¿Quién no caerá en el lazo  
 de ésta "ata corazones"?<sup>2</sup>

En la ilustración al primer dohā, Kṛṣṇa y Rādhā se miran lánguidamente desde sus balcones. La composición, perfecta en su equilibrio de planos y colores, está encerrada en un óvalo -

1. "Los amantes embelesados" - Lámina X en Kangra Paintings of the Bihārī Sat Saī de H.S. Randhawa. p. 64 (Ilustr. VIII)
2. "Rādhā peinándose" - Lámina IX en Kangra Paintings on Love de H.S. Randhawa. p. 164. (Ilustr. IX)

característico de muchas pinturas Kangra. En la segunda ilustración, Rādhā acaba de bañarse en el río y se está acomodando el cabello, mientras Kṛṣṇa, sentado en el suelo, la observa con -- deleite. Ambas pinturas muestran el estilo y la técnica de la -- época de oro de la escuela Kangra.

#### IV. Música y danza integrados al culto.

El arte de la composición musical en la India, tiene un origen tan remoto y legendario como las demás artes.<sup>1</sup> La música, especialmente, en forma de cantos y danzas, forma parte de la vida diaria del pueblo hindú y es el integrante más importante en los cultos religiosos. Quizá ésta sea la razón por la cual -- ciertos modos musicales llamados rāgas, que se representan gráficamente en forma de semidiosos fueron otro de los grandes temas inspiradores de la pintura que nos ocupa.

Mātaṅga (siglos IX-X) fué el primero en referirse a los rāgas en un sentido técnico. Su definición es: "Esa clase de -- composición sonora formada por movimientos melódicos que tienen el poder de colorear los corazones humanos". Nārada (siglo XI),

1. En los primeros siglos de la era cristiana, un escritor anónimo compuso un libro sobre drama, música y danza, el Bhāra--ta Nāṭyaśāstra que, de acuerdo con la costumbre de la época atribuyó al legendario sabio Bharata y que ha sobrevivido -- hasta hoy. Es la obra más antigua que existe sobre estas tres artes. (...) La escala básica en la música de la India es heptatónica y sus siete notas se corresponden, aproximadamente, con las de la escala mayor occidental. Esta escala puede eleborarse con medios tonos o cuartos de tono (śruti). Hay veintidos cuartos de tono en la octava (...) Además de la escala basada en la nota sa (aprox. do), que corresponden a la escala mayor occidental, pueden crearse otras escalas basadas en cualquiera de las siete notas (...) Hay otras clasificaciones básicas de tipos melódicos aparte de grāma (escala) -- de las cuales rāga es la principal". A. Bhasham The Wonder that was India p. 382

en su obra Saṅgītāmakaranda, clasificaba los rāgas en femeninos y masculinos. En el Bhārata Nāṭyaśāstra se mencionan más de treinta rāgas y el total ha ido aumentando con el tiempo, pero de acuerdo con la teoría más ortodoxa hay seis rāgas básicos, relacionados con las seis estaciones del norte de India: Bhairava, Mālavā (Mālkauś), Śrī, Hṛṇḍola, Dīpaka y Megha. Las seis estaciones son: Śarad (otoño), Hemanta (comienzos del invierno), Śīśira (pleno invierno), Vasanta (primavera), Grīṣma (verano) y Varṣā (la estación de las lluvias). Además de las estaciones, los rāgas están relacionados con las diferentes partes del día y con diversos estados de ánimo. Algunos se cantan temprano en la mañana, otros antes del amanecer, después de la salida del sol, a mediodía, en la tarde o a la noche. Es muy importante que un rāga se ejecute en el momento adecuado. Con respecto a los sentimientos, a Bhairava se lo asocia con el temor, a Mālavā con la alegría; a Śrī, Hṛṇḍola y Dīpaka, con el amor y a Megha con la paz y la calma. Como nos hace notar Randhawa: "Un rāga no es una canción, ya que varias canciones pueden formar parte de él. La palabra rāga se deriva de la raíz rañj que significa colorear o teñir con emoción".<sup>1</sup> Según la definición de Basham: "Un rāga es una serie de cinco o más notas, sobre las cuales se basa una melodía que representa un determinado estado de ánimo".<sup>2</sup>

Cada uno de los seis rāgas tiene cinco esposas (rāginīs) y ocho hijos (putras). Son tratados como seres superiores,

1. M.S. Randhawa Kangra Ragamala Paintings, Delhi, 1971, p. 11

2. A. Basham Op.cit., p. 383

semidiosos o reyes. Los rāgas masculinos son pentatónicos, mientras que las rāgiṅīs tienen una escala heptatónica. El origen mítico de los rāgas se adscribe a Mahādeva (Śiva) y a su esposa, Parvatī.

Después del rāga, el tāla (ritmo) es el elemento más importante de la música india. Bharata reconocía veintidos tālas y desde entonces se han introducido muchos más. La complejidad de los tāla va de un simple  $\frac{2}{4}$  hasta un asombroso  $\frac{10}{8}$ .

Un determinado rāga con su correspondiente tāla dan al músico el tema básico, sobre el cual él desarrollará variaciones libres que con la verdadera esencia y riqueza de la música india.

La música en India está íntimamente ligada con la pintura y la poesía, ya que al observar una miniatura que representa un día lluvioso, por ejemplo, podremos asociarlo inmediatamente con el rāga Varṣa y recordar, al mismo tiempo, un poema de Vidyāpati o Caṇḍidās.<sup>1</sup>

Tomemos como ejemplo una miniatura estilo Guler, pintada a fines del siglo XVIII, que ilustra el Rāga Vasanta. Forma parte de una serie sobre el mismo tema "Rāga mālā" (guirnalda de rāgas). Las figuras centrales son Kṛṣṇa bailando y dos gopīs acompañándolo con instrumentos de percusión. El paisaje es un prado muy verde, a orillas del Yamunā, con fondo de árboles floridos y una hilera de mangos alternando con cipreses, característica de la escuela Guler. La distribución de las figuras evoca todo el movimiento de la danza y el espectador puede memorizar la melodía del Rāga Vasanta al mismo tiempo que lee el poema de Keśavdas inscripto en la pintura.

1. Muy pocas veces hallaremos tal integración en la historia del arte universal, quizá en algunas pinturas zen japonesas, con respecto a las canciones interpretadas en los monasterios budistas y a la poesía tipo haiku.



**SEGUNDA PARTE**

## 1. La región Rājapūt

El lugar donde se desarrolló la pintura que estamos tratando es el antiguo reino de Rajputana, hoy Rajasthan, parte de Gujarat y colinas del Punjab. Es por eso que creemos adecuado dar un panorama histórico de la región.

En realidad, el nombre rājapūt (hijos de reyes) denomina a una variada categoría de tribus guerreras del norte de India que aparecieron a comienzos de la Edad Media y predominaron durante más de mil años.

Acerca de sus héroes se cantaron baladas románticas y se tejieron relatos de caballería. Se los considera como los defensores del hinduismo y como los últimos custodios de la cultura hindú.

Aunque sus orígenes son oscuros, se cree que son descendientes de esas tribus del Asia Central que invadieron el noroeste de India desde el siglo V d.C. Incluyen los remotos vástagos de los parthos, kushanas, śekas y se mezclaron con los hunos.

Formaban un número de clanes diferentes y, a menudo, rivales entre sí. Eran braves en la lucha y amaban la guerra; su historia está llena de escenas de violencia y de batallas por la supremacía.

Se supone que la historia dinástica de los clanes rājapūt se produjo de la siguiente forma: Surgió a la fama un caudillo aventurero proveniente de un grupo bárbaro extranjero o de una oscura tribu no-aria, adquirió y gobernó extensos te-

territorios y seguidamente aceptó la protección del dharmā hindú para obtener una posición. El nuevo converso se volvió un ardiente defensor de las tradiciones hindúes. Tuvo como guías espirituales y consejeros políticos a los propios brahmanes.

Los rājapūts siempre afirmaron pertenecer a la Ketrīya - varṇa (casta militar). Sus reyes ordenaban escribir árboles genealógicos que los conectaran con la familia solar (Surye - varṇa) o con la familia lunar (Candra varṇa), pero hay cuatro clanes que reclaman descendencia de la familia del fuego (Agni Kula). Estos cuatro clanes fueron los más importantes durante el período medieval. Ellos eran: Los Pratiharas, los Chauhan, los Solankis y los Pawars. Estos clanes establecieron su poder en India occidental y partes de India Central y Rajasthan.

Otros gobernantes menores adquirieron gradualmente poder y construyeron pequeños reinos en varias partes del norte de India. Muchos de los estados montañosos del Punjab surgieron en esta época, incluyendo Chamba, Jammu y Kulu que llegarían a ser importantes centros culturales, donde la pintura, especialmente las miniaturas sobre temas vaishnavas, alcanzarían su apogeo.

Como señala Romila Thapar: "La conciencia de clan era sumamente fuerte en los estados rājapūts y en tanto que un sólo clan constituyera la casa gobernante, la lealtad era inclinable. Pero la introducción de personalidades de un clan diferente, producía invariablemente disensiones. Las rivalidades entre clanes eran incontrolables y, probablemente, constituían el medio más fácil para crear luchas intestinas".<sup>1</sup>

---

1. Romila Thapar Historia de la India, México, 1966. p. 362.

Casi todos los reinos luchaban entre sí continuamente, para demostrar su poder. Estas batallas los fueron debilitando y al comenzar las invasiones de los turcos y afganos, a partir del siglo XI, no pudieron defenderse.

El primero de estos invasores fue Mahmud de Ghazni, -- proveniente de un pequeño reino con el mismo nombre en Afga--nistán. En un período de veinticinco años, Mahmud incursionó diecisiete veces en el norte de India con el fin de obtener el botín necesario para costear sus guerras de expansión en Afga--nistán.

Un poco más tarde, hacia fines del siglo XII, otro soberano de un pequeño reino de Afganistán, Muhammad Ghori, volvió a invadir por el norte, pero su fin no era obtener más riqueza, sino anexar esa región a sus dominios. Su campaña más importante fué contra el soberano Cheuhan, Prithvirāj III, a quien venció en 1192. Esto le abrió las puertas de Delhi, donde comenzó a establecer su poder. Estos fueron los comienzos del dominio musulmán en India.

Los antiguos centros de poderío hindú nunca fueron completamente destruídos por el sultanato de Delhi que, excepto en los territorios directamente sujetos a su dominio, no se propuso nunca una política en ese sentido. Una gran parte de los asuntos generales de la vida civil, incluyendo los nive--les inferiores de la administración y el comercio, siguió en manos de grupos hindúes. Esta supervivencia de los antiguos -- grupos dirigentes hizo posible el resurgimiento del poder -- hindú en algunas zonas, incluso después de siglo y medio de dominio musulmán.

Los jefes hindúes que habían servido al sultán como recaudadores de impuestos o que habían aceptado pagarle tributo, aprovecharon la debilidad del sultanato para hacerse prácticamente independientes, en especial los jefes rājput que habían conservado el carácter de líderes de sus respectivos clanes. Sus grandes fortalezas de Chittor y Ranthembor habían sido centros de resistencia y habían constituido un serio peligro para el avance musulmán hacia el sur. Cuando las fortalezas fueron conquistadas, los jefes rājput huyeron hacia el oeste, buscando refugio en las montañas y los desiertos y manteniendo su independencia con audacia y valentía. La decadencia del sultanato dio a dos clanes rājput (los Sisodias de Mewār y los Rathor de Mārwar) la posibilidad de crear dos reinos que más tarde serían famosos, Udaipur y Jodhpur.

En el siglo XVI, el control político ejercido por las dinastías musulmanas en gran parte de la India, así como la herencia que representaban tres siglos de cultura y religión islámica, hicieron posible la fundación de un nuevo imperio, el Imperio Mongol. Su primer soberano, Babur, comenzó conquistando el Punjab, Delhi y Agra hasta llegar, durante el reinado de Akbar, su nieto, a la época de mayor expansión, poderío y significación histórica.

La política de expansión territorial de Akbar, significó una guerra casi continua con los reinos vecinos. Tan pronto como los territorios centrales pudieron considerarse seguros, la expansión comenzó en dirección sur y este. Rajputana representaba una de las mayores dificultades para ello; es por eso que Akbar utilizó una política diferente con respecto a esta -

zona. Realizó guerras contra los jefes rājput; pero, una vez derrotados, estableció alianzas con ellos. Desde entonces los rājput estuvieron directamente interesados en el éxito de las expediciones de los mogoles y en la continuación de la política de Akbar. Así pues, el mantenimiento de la alianza con los rājput fué un elemento vital en la política mogol.

Esta relación se mantuvo durante los reinados de Jahangir y Shah Jahan. Por ejemplo, los rājās de Guler -lugar que nos interesa por sus creaciones pictóricas- desde Rup Chand (1610-1635) hasta Bikram Singh (1635-1661) eran leales partidarios de los emperadores mogoles y estaban en estrecho contacto con la corte de Delhi, lo que permitió una fructífera interacción, sobre todo en el plano cultural. Sabemos de muchos artistas mogoles que fueron a trabajar en las cortes rājput y de muchos hindúes que aprendieron la técnica de la pintura en los grandes talleres patrocinados por los soberanos mogoles. Además, muchos de los estados vasallos enviaban miembros de su familia a vivir en la corte de Delhi como muestra de sumisión. En cambio, un poco más tarde, durante el reinado de Aurangzeb (1658 - 1707) se produjeron varias rebeliones contra el poderío mogol. Los marathas en el Deccan aumentaban día a día su fuerza hasta convertirse en un poderoso reino; los soberanos rājput de Mewār y Mārwar entraron en conflicto con Aurangzeb y los sikhs en el Punjāb resistían, cada vez con mayor fuerza, los ataques del ejército mogol.

En esa época de confusión nació Sansar Chand, que llegaría a ser Mahārājā del valle de Kangra y uno de los más grandes mecenas de la pintura en las colinas del Punjāb. Pertenecía al antiguo, clan Katoch y cuando asumió el poder del gaddī, en 1775, tenía tan sólo diez años. Su abuelo Ghamand Chand ya ha--

bía logrado recuperar casi todos los territorios que les habían sido quitados por los mogoles, exceptuando el fuerte de Kangra que fué reconquistado por Sansar Chand en 1786. Así se convirtió en el rey más poderoso de la zona montañosa, mientras Ranjit Singh, el líder sikh dominaba en la llanura.

El sikhismo, basado en el repudio al sistema de castas y nacido como una reacción política y religiosa contra el gobierno de Aurangzeb, surgió como una fuerza social revolucionaria. Bajo la guía de Ranjit Singh, los sikhs organizados en misls<sup>1</sup> conquistaron las planicies del Punjāb y luego se dirigieron a las colinas, donde Sansar Chand era atacado por los Gurkhas. Mediante un trato, obtuvieron el fuerte de Kangra a cambio de ayuda militar y en agosto de 1809, el ejército sikh logró echar a los gurkhas. Es así como los sikhs tomaron posesión del estado de Kangra y todos los demás estados de las colinas se convirtieron en sus súbditos.

La mayor parte de los artistas que habían trabajado en las cortes rājput, siguieron haciéndolo para los nuevos soberanos, pero éstos ya no se interesaron en los temas románticos o religiosos, sino que prefirieron tomar y desarrollar el arte del retrato en lo que hoy se conoce como escuela sikh de pintura y que no es más que una herencia del glorioso estilo Kangra.

Todo lo que queda hoy de los poderosos reinos rājput, es una tradición romántica que vive en las pinturas, las baladas y los recuerdos de su honor militar y su vida palaciega.

---

1. Misls Especie de confederaciones, formadas en su mayor parte por campesinos y artesanos, organizadas en forma de milicias, cuyas fuerzas oscilaban entre 500 y 20,000 jinetes.

## II. Las miniaturas de Rajasthan y las colinas del Punjab

Las pinturas que más profusamente y mejor reflejaron las hazañas del dios-pastor, desde su niñez hasta su madurez, fueron las miniaturas rājputas que se realizaron entre los siglos - XVI y XIX. Obras relativamente recientes dentro de la cultura india y por lo tanto, heredadas de una larga y rica tradición local, así como también de importantes influencias extranjeras que les dieron refinada técnica y les abrieron nuevos horizontes.

Para dar una idea de la importancia otorgada a la creación pictórica, a su técnica y a su concepción estética, bastaría mencionar textos como el Citrasutra del Viṣṇudharmottara<sup>1</sup> en el que el artista encontraba no sólo los cánones y proporciones adecuadas a cada figura y la forma de preparar tal o cual color, sino también los medios más sutiles para sugerir estados de ánimo.

El artista indio, pintor, escultor, músico o poeta, siempre tuvo en cuenta la sugerencia de sentimientos más que el realismo descriptivo. Desde la época de las cuevas de Ajanta en adelante, aún cuando la figura humana, los animales y la naturaleza en general son los temas predominantes, la imaginación se ajusta más a cánones idealizados que a la observación de la realidad. Sin embargo, a pesar de trabajar con formas convencionales, el artista es capaz de expresar, en sus composiciones los sentimientos más profundos; de insertar detalles que poseen significado poético a la vez que descriptivo y de representar en cada escena, todo el ritmo y el palpitar de la vida.

---

1. Viṣṇudharmottara Uno de los Upanishads, aparece a veces como un apéndice del Garuda Purana. Probablemente fué escrito durante el siglo X d.C.

El hecho de que las miniaturas rājapūts estuvieran inspiradas directamente en el Bhāgavata Purāṇa, el Gīta Govinda, la poesía bhakti o la poesía rīti no ha de sorprender, ya que la interdependencia de la literatura y las artes visuales fué -- siempre reconocida por los eruditos indios. Si se estudian -- con detenimiento las teorías estéticas pertenecientes a la poesía, se verá que son aplicables igualmente a la pintura y a la escultura. En especial el concepto de rāsa<sup>1</sup> (goce estético) -- que se convirtió en el factor dominante de la creación artística en cualquiera de sus formas.

En el Nāṭyaśāstra y el Viṅgudharmottara se desarrollaron una serie de fórmulas para interpretar los temas poéticos en la pintura. Como una guía para los nuevos medios de expresión, tanto de pintores como de poetas, Keśavdās (1555-1617) -- escribió el Rasikapriyā en 1591 y el Kaviprēyā en 1601. En el primero describió los diferentes aspectos del amor expresados a través de nāyaka-nāyikā bheda y en el segundo se ocupó extensamente de las figuras y convenciones poéticas, de sus virtudes y defectos. Sus descripciones del campo, la ciudad, el bosque, los ríos, las ermitas, los estanques, la salida del -- sol o de la luna y las estaciones, eran utilizadas constantemente tanto por poetas como por pintores.

A pesar de largos períodos de silencio, debidos quizá -- a que las obras realizadas sobre madera o sobre tela no se con

1. Rasa representa el "sabor" espiritual y físico que se experimenta ante la expresión de una emoción. Es mucho más que un "modo" o un "estado de ánimo", ya que la exitosa experiencia de un rasa evoca un sentimiento de exaltación. De acuerdo con la teoría clásica de drama hay nueve rasas o modos dramáticos: Para expresar amor (śringāra), risa (hasya), dolor (karuṇa), heroísmo (vīra), ira (raudra) temor (bhayanaka), desagrado (vibhatsa), admiración (adbhuta) y paz (śanta).

servaron, la pintura india tradicional nunca murió. Parecería haberse aletargado hasta renacer en la tierra caballeresca de los rājputs que dominaron gran parte del norte de India a partir del siglo IX y llevaron adelante la antorcha de la civilización hindú, preservando intactas las tradiciones artísticas y culturales hasta el siglo XV, época en que la influencia mogola se hizo sentir, enriqueciéndola en ciertos aspectos.

Los orígenes de la pintura rājput pueden remontarse al siglo V con las pinturas murales de las cuevas de Ajanta, pero los primeros ejemplos de miniaturas los encontramos durante las dinastías Pāla y Sena en Bengala, entre los años 750 y 1200 d.C. Estos manuscritos iluminados y algunos textos jainas del siglo XIII provenientes de Gujarat, se hacían al principio sobre hojas de palma unidas por un cordón central. Estaban pintadas en cuatro o cinco colores muy vivos (rojo, amarillo, azul, verde y negro). A partir del siglo XV, las hojas de palma fueron reemplazadas por papel y esto dió nuevo ímpetu al desarrollo de los manuscritos iluminados.

El tema era generalmente religioso. En el este de India, bajo la dinastía Pāla, representaban la vida de Buda, -- los jatakas o historias de sus vidas anteriores y las actividades de otras personalidades budistas. Los manuscritos jainas del oeste, trataban sobre la vida de Mahāvīra y otros santos de esa secta.

Las miniaturas budistas tienen grandes similitudes con las pinturas de Ajanta, en las líneas ondulantes de su dibujo, en la calidez de sus colores y en las proporciones de sus figuras. En cambio, sus contemporáneas jainas poseen un estilo-

completamente diferente. La línea tensa y angular, los colores muy saturados, las figuras hieráticas, el fondo esquemático, - la planimetría, los ojos que exceden el contorno de la cara, - la composición en secciones separadas, le dan un aire arcaico y una fuerza que las hacen inconfundibles. En cierto sentido, - fué un estilo nuevo y revolucionario que dejó huellas en las - miniaturas posteriores.

El estilo creado por los artistas jainas no estuvo confinado a los temas religiosos, también dió cabida a los temas profanos. Esto dió como resultado el nacimiento de una gran escuela de pintura-miniatura, la escuela de Gujarat que bajo el patronazgo de los reyes, Calukya, se desarrolló entre los siglos X y XIII.

La expansión de la escuela de Gujarat llegó hasta Rajasthan y Malwa, donde jugó un importante papel dando origen al nacimiento de la miniatura rājput. Toda la primera etapa del estilo rājput, del siglo XV a principios del XVII, en que comienza a sentirse la influencia de la pintura mogola, muestra claramente el arraigo de los conceptos estéticos de la escuela de Gujarat.

Sin embargo, no debemos olvidar la importancia que tuvo la pintura mural palaciega en el desarrollo posterior de la miniatura. Según Coomaraswamy: "El origen del estilo rājput, en cuanto a técnica y composición, se deriva claramente de las pinturas murales que decoraban los palacios".<sup>1</sup>

Hay dos áreas geográficas que corresponden a dos escuelas pictóricas consideradas las más importantes dentro del estilo rājput. La primera y más antigua es la rājasthānī, activa

---

1. A. Coomaraswamy Rajput Painting, New York, 1975. p.3

entre los siglos XVI y XVII, que ocupaba el área correspondiente a Rajasthan y Malwa. La segunda, es la escuela de los estados montañosos del Punjāb, llamada pahārī, que alcanzó su máximo desarrollo durante los siglos XVIII y XIX.

Ambas escuelas y sus derivadas tenían una temática y una simbología común. Todas ellas se ocuparon de representar la niñez y juventud de Kṛṣṇa, los modos musicales (Rāgamālā) y los héroes y heroínas enamorados (nāyaka-nāyikā bheda).

Mientras que las pinturas mogolas casi contemporáneas eran apoyadas y apreciadas sólo por la nobleza, en las cortes, por su carácter aristocrático e individualista (predomina el retrato); las pinturas rājapūts estaban más a tono con la vida simple y cotidiana que las rodeaba y atraían en forma directa, tanto al campesino, como a la gente del pueblo o a los soberanos rājapūts.

Aún en los temas religiosos o en la representación de las epopeyas, las pinturas rājapūts muestran los paisajes, la arquitectura y las modas contemporáneas a cada estilo pictórico y típicas de cada región.

La escuela rājasthānī, en particular, muestra la unión de la música, la literatura y el arte pictórico. Esta armonía podía darse solamente allí donde existiera una tradición aceptada para interpretar los símbolos, donde un color determinado, ciertos pájaros y flores sugerían estados de ánimo o situaciones particulares, donde una representación de una época del año traía a la mente la frase musical apropiada y tradicional para ese mes. La representación pictórica de un modo musical tiene muchos puntos de referencia establecidos: el tema musical mismo, una hora en particular, un mes o una época del año y una situación romántica conocida entre los protagonistas, habitualmente Rādhā y Kṛṣṇa.

Es difícil hablar con cierta precisión de la primera etapa de la pintura rājput, porque nos quedan muy pocas obras y todavía no se ha hecho un estudio exhaustivo de los murales que decoran los palacios en Udaipur, Jaipur, o Bikaner.

Durante el siglo XVI, al este de Rajasthan, en Oudh y Jaunpur ya se utilizaba el estilo de los manuscritos de la región occidental (Gujarat) para ilustrar literatura romántica -- como el Gita Govinda de Jayadeva, que se popularizaba cada vez más en toda la India.

También en el estado de Malwa comenzó a gestarse un estilo pictórico característico, distinto al estilo occidental -- (Gujarat) imperante. Quizás esto se debió al aliento de su soberano, Mahmud II, quien a pesar de ser musulmán mostraba gran interés por la cultura hindú y fomentaba la actividad artística.

En las pinturas de Malwa predominaban los tonos de amarillo, claro y azul combinados con rojos y verdes muy densos. Los contornos gruesos y duros estaban pintados en ocre o en negro, delineando cada parte del cuerpo humano en forma geométrica y esquemática. Estas figuras se presentaban generalmente de perfil, sin modelado alguno, con grandes ojos dibujados frontalmente y delineados en negro. Las faldas femeninas muestran al frente un plisado en forma de abanico característico de toda la pintura rājasthānī primitiva.

La escuela de Malwa alcanzó su apogeo a fines del siglo XVI con una serie de ilustraciones al Caurapañcasika<sup>1</sup> que nos muestran un mayor dominio del dibujo y del color.

---

1. Caurapañcasika (50 versos del ladrón) es una colección de poemas en sánscrito, escrito en el siglo XII por el poeta -- Bilhana, oriundo de Kashmir.

En el siglo XVII todo el norte de India estaba bajo el dominio mogol y la influencia de los ideales artísticos de la corte comenzaron a hacerse sentir en los estados rājput más cercanos que habían aceptado el vasallaje. Sin embargo, las bases de la gran tradición rājput ya se habían establecido y se conservaban intactas especialmente en dos estados, ubicados en tierras bastante inhóspitas, alejados de la capital e intransigentes ante el dominio musulmán, los estados de Mewār y Malwa.

Mewār es una de las pocas escuelas rājputas de la que existe una buena cantidad de pinturas fechadas y cuyo lugar de origen conocemos (Chawand, Udaipur y Chittor). Además en Mewār podemos rastrear una tradición continua que va desde el estilo del Caurapañcasika (alrededor de 1500) hasta principios del siglo XVII, de manera que es posible reconocer las evoluciones e influencias.

Parece ser que en el estilo de Mewār (Udaipur) se combinaron dos cosas: La influencia de una serie de pinturas provenientes del Deccan, realizadas entre 1570 y 1590, representando modos musicales y la llegada de un pintor de Jaunpur que poseía un estilo muy suelto, especialmente en la representación de follaje al que ejecutaba con pinceladas de color directas sin dibujo previo ni delineado posterior.

En la escuela de Mewār, como en casi toda la pintura rājput, se destaca la intensidad del colorido. Sus pintores poseían una gran destreza para equilibrar las proporciones de las áreas de color más puras y estridentes de manera que no molestara a la composición. La excitación fisiológica producida por los colores puros era una de las armas más potentes dentro del bagaje expresivo de los artistas rājput. (Ilustr. III)

El refinamiento progresivo del color que fué dominando -- la paleta de los miniaturistas durante el siglo XVIII, condujo a una mayor delicadeza expresiva que no disminuyó su calidad -- colorística.

Otra de las características de la pintura rājasthānī, de fines del siglo XVI y principios del XVII, es la composición compartimentada. El cielo, los árboles, los elementos arquitectónicos y las figuras ocupan zonas perfectamente delimitadas, unas veces <sup>en</sup> formas geométricas y otras en simples franjas. (Ilustr. II)

La influencia de los estilos de Mewār y Malwa se extendió por todo el sur de Rajasthan, dando lugar al nacimiento de nuevas escuelas en Jaipur, Bundi, Jodhpur y Kishangarh; y hacia el norte abarcando los estados de Bsohli, Jammu, Chamba, -- Kulu, Guler, Kangra, Garhwal y Nurpur.

Las pinturas realizadas en Jaipur durante el siglo XVIII, son quizá las más conocidas dentro del estilo rājasthānī. Muestran gran habilidad en el uso de áreas doradas y en el dibujo -- de hermosos rostros con una línea muy sensible y preciosismo en los detalles. Esta escuela nos ha dejado las obras de mayor tamaño producidas en Rajasthan. Unos de sus mejores ejemplos son los dos grandes bocetos diseñados para unas pinturas sobre tela, que se conservan en el Museo del Mahārājā de Jaipur y que fueran ejecutados a fines del siglo XVIII. En especial la figura de -- Kṛṣṇa que reproducimos y que nos recuerda al famoso "príncipe de los lirios" del Palacio de Knossos en Creta.<sup>1</sup> Como dice Coomaraswamy: "Estas obras son una expresión inmediata del modo de vida hindú y de la supervivencia de las tradiciones artísticas auténticamente indias. En ellas se encuentra esa línea clara y pura, una línea tan deliberada, tan confiada en sí misma y al --

mismo tiempo tan austera que no puede ser un logro súbito ni depender de una sola personalidad. Es el producto de toda -- una civilización" ...<sup>1</sup>

También existen miniaturas realizadas en Jaipur durante los siglos XVIII y XIX, con un gran dominio de la técnica que les permite obtener superficies pulidas y colores como de esmalte. En esa época se hicieron también numerosos retratos de mahārājās rājput y otras personalidades locales bajo la inspiración mogol, pero estos no buscan el realismo en la representación, sino que presentan imágenes más idealizadas. Quizá pueda parecer que estos juicios son demasiados subjetivos, pero basta con observar detenidamente un número de pinturas rājput y mogoles para "sentir" inmediatamente las diferencias.

Las pinturas Bundi de principio del siglo XVII, tienen una gran semejanza con las de Mewār debido a las estrechas relaciones que mantenían ambos estados en esa época. Recién a fines del siglo surge el verdadero estilo Bundi en una especie de equilibrada mezcla del colorido y vital estilo de Mewār, con el refinamiento del arte mogol de la corte de -- Delhi.

En las pinturas donde aparecen elementos arquitectónicos en primer plano, estos se representan como un cubo en -- perspectiva isométrica, es decir con los lados oblicuos para -- lellos y con el piso y el techo muy rebatidos; el fondo, en -- cambio, conserva la planimetría del período anterior. El fo-

---

I. A. Coomaraswamy Op. Cit., p. 13

llaje de los árboles esta esquematizado en un plano de color oscuro sobre el cual se pintan distintos tipos de hojas con pintadas más claras. Los estanques o ríos, en primer plano muestran ritmos geométricos en espiral representando el movimiento del agua. En el siglo XVIII las miniaturas Bundi parecen perder el interés por los temas musicales o la representación de nobles enamorados, para dedicarse de lleno a ilustrar las hazañas de Kṛṣṇa, el amante divino. En ellas los rostros, están pintados en tonos marfilinos y translúcidos y los contornos sombreados al estilo mogol.

Paralelamente a este estilo Bundi, algo melancólico y refinado, existe otro completamente opuesto en su expresión, lleno de energía y rudeza, con cielos rojizos y animales que huyen despavoridos. Según algunos esto se explica por la inestabilidad política imperante en la segunda mitad del siglo XVIII. A partir de entonces ya no se producen obras originales en Bundi, sino que repiten las anteriores con menos exuberancia y riqueza en los paisajes.

La escuela de Jodhpur (o Mārṅwār) fué la más prolífica en la producción de pinturas sobre el tema Rādhā-Kṛṣṇa y también en retratos al estilo mogol. Hay una modificación en la expresión de los rostros y en el tamaño de la figura humana, que toma mayor importancia con respecto al fondo. Utilizaban la plata para representar el agua y la gama de colores es más armoniosa y equilibrada.

Entre las pinturas rājasthānī más bellas y originales -- que se produjeron en el siglo XVIII están las producidas en Kisanganarh durante el gobierno de Savant Singh (1735-1757).<sup>1</sup> Este soberano, además de un devoto vaiṣṇava era un poeta sensible y

desde los veinte años comenzó a escribir, con el nombre de Nagari Dās, poemas devocionales en honor a Kṛṣṇa. Algunos años más tarde se enamoró profundamente de una talentosa cantante y escritora de la corte, llamada Bani Thani. Desde entonces ella fué la protagonista de sus versos, personificando a la propia Rādhā.

Nihal Chand, el pintor más importante de la corte de Savant Singh interpretó fielmente el sentir de su soberano en una serie de pinturas que repiten la imágen idealizada de Bani Thani, con su rostro alargado, nariz afilada y ojos ondulantes. Este tipo físico, tan característico del estilo de Kishangarh, se repite en todas las figuras femeninas y también en la imágen de Kṛṣṇa, quien muchas veces aparece en primer plano junto a Radha, representando quizá al propio Savant Singh junto a su amada Bani Thani.

A fines del siglo XVIII el arte rājasthānī comienza a declinar y ya no surgen nuevas escuelas de pintura. Algunos pintores repiten los temas conocidos con la técnica aprendida, pero al perder creatividad, solo quedan copias frías y sin vida.

### Escuelas Pahārī.

Del mismo modo que Rajasthan, la zona montañosa del Punjab junto a los Himalayas, estaba dividida en varios estados pequeños gobernados por príncipes rājput, quienes frecuentemente luchaban entre sí para anexar otro poco de tierra a sus dominios. Algunos de estos estados eran muy antiguos (de los primeros siglos de la era cristiana) y otros de fundación más reciente (entre los siglos XV y XVI). Los primeros ataques musulmanes dejaron casi intacta esta zona, que permaneció independiente hasta la época del dominio mogol.

Allí se desarrollaron varias escuelas de pintura que se agrupan generalmente bajo el denominador común de estilo pahārī.

Algunos dividen el estilo pahārī en dos grandes corrientes, con características locales bien definidas: la escuela de - Jammu-Ḍogṛā, que abarca las pinturas de los estados montañosos - al noroeste del Sutlej y la escuela Kangra que abarca las minia - turas realizadas en los estados más al sur, el estilo Garhwal, - y las pinturas sikh hechas en Lahore y Amritsar a principios del siglo XIX. Otros, como Karl Khandalavala, en cambio, prefieren - dividir el estilo pahārī en tres etapas que se suceden cronoló - gicamente y que tienen como centro diferentes estados. A la pri - mera fase la denomina "estilo Basohli"; al período medio "esti - lo Guler" y a la etapa final "estilo Guler" y a la etapa final - "estilo Kangra".

Como ya dijimos, las luchas entre los pequeños reinos eran frecuentes, a pesar de todos los soberanos eran devotos hindúes - y muchas veces pertenecían a la misma familia por vínculos matri - moniales u otros lazos de parentesco. Pero aún cuando existieran temores y sospechas entre soberanos, sus súbditos mantenían el - intercambio social, cultural y comercial. La nobleza rājput por - su parte, patrocinaba la pintura, la música y la danza para su - propio placer y para dar mayor grandeza a sus respectivas cortes.

Fué en Basohli a fines del siglo XVII donde primero se -- transformó el arte popular en un estilo elaborado, bajo el patro - nazgo de los rājās locales, probablemente como un producto espon - táneo del gran impacto producido por el renacimiento vaiṣṇava. - Tal vez fué el arte de Mewār el que influyó para dar impulso a - la pintura que estaba surgiendo en el rico estado de Basohli.

El tema principal de estas pinturas es Kṛṣṇa. Las figuras tienen un carácter algo tosco y primitivo, con las cabezas gran - des y los perfiles redondeados dominados por un ojo visto en for

ma frontal. La composición y el dibujo son vigorosos y los colores brillantes. Un detalle muy característico del estilo Basohli es el uso de alas de escarabajo (color verde tornasolado) para representar esmeraldas y puntos blancos en relieve para figurar perlas o cuentas en las joyas que adornan a los personajes. También se destaca en estas obras, la disposición de los árboles en forma circular para representar un bosque y la compartimentación de la composición como un rompecabeza, donde todo cae en forma equilibrada.

Con la influencia mogola, la pintura Basohli se fué refinando, las figuras se proporcionaron; la paleta de colores brillantes se aplacó y perdió su vigor. Este último estilo Basohli es el que influyó en el desarrollo pictórico de los estados vecinos, como Jammu, Kulu y Chamba, cuya producción artística aumentó considerablemente a fines del siglo XVII. Sin embargo, no podemos decir que las miniaturas producidas en esos estados o en otros estados menores pertenezcan a la "escuela Jammu" o a la "escuela Kulu", porque no constituyen estilos diferentes, sino más bien repeticiones de los estilos que iban siendo adoptados con la llegada de artistas desde Basohli, Guler o Delhi.

La fusión de la corriente mogola, con el estilo Basohli y el enfoque espiritual vaishnava, se dió por primera vez en Guler, considerado también como el lugar de origen de las escuelas Garhwal y Kangra. El estilo creado en Guler durante el siglo XVII, se expandió hacia otros estados pahārī a partir del siglo XVIII.

Algunos de los rasgos característicos de la primera etapa del estilo Guler son: una marcada preferencia por los grandes planos de un solo color, con poca sugestión de profundidad; el uso de áreas extensas de colores audaces, como el escarlata o el naranja muy vivo, que acaban esfumándose en un horizonte -

curvo; con franjas delgadas de blanco y azul en la parte superior, o líneas onduladas de un color gris verdoso, representan el paisaje serrano de Haripur (Guler) y las líneas de árboles alternando mangos y cipreses. Todos esos elementos los veremos luego en las miniaturas de Chamba, Garhwal y Kangra.

El desarrollo posterior del estilo Guler, se debió quizá a la llegada de familias de artistas que abandonaron la corte de Delhi ante el derrumbe del dominio mogol. Fué así, -- como se expandió hacia el norte un nuevo estilo con énfasis en el paisaje naturalista, con una perspectiva "óptica" al modo europeo, colores más suaves y tipos étnicos derivados de la escuela mogola del siglo XVIII. A esta fase se la conoce también como "pre-Kangra" y se extiende desde 1740 hasta 1765 aproximadamente.

El estilo Kangra propiamente dicho, es una evolución a partir de esa fase y se dió en varios estados montañosos, por lo tanto no es posible ubicar su origen en un lugar determinado. El término "Kangra kalam" se usa en sentido genérico para designar todas las obras con sus mismas características. Las ilustraciones más ricas y elaboradas del Shāgavata Purāna, el Gīta Govinda, el Rasikepriyā, el Saramasa, la historia de Mala y Damayantī y el Sat Saī, las encontramos en las miniaturas de este estilo, realizadas entre la segunda mitad del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX.

El rasgo más destacado de este último estilo, es el florecimiento del paisaje. Los juegos amorosos de Kṛṣṇa y Rādhā -- se desarrollan en medio de un paisaje de colinas arboladas, -- junto a las aguas del río Jamuna, entre flores y árboles con brotes nuevos, hiedras que se abrazan a los troncos amorosamente

te y parejas de animales que hacen eco con sus dulces miradas a la pareja divina. El paisaje rājapūt, en general, es esencialmente indio, pero el del estilo Kangra es aún más "reconocible" pues representa los fértiles valles atravesados por el río -- Beas, las montañas y las aldeas de las laderas del Himalaya, -- el paisaje en el que el pintor vivía.

Los artistas Kangra trataron el tema eterno del amor hu mano, a través de las figuras de Rādhā y Kṛṣṇa. Aún cuando la pareja de amantes a representar perteneciera al Nāyaka-Nāyikā-bheda o al Saramasa, siempre se los identificaba con Rādhā y -- Kṛṣṇa.

En el estilo Kangra se glorifica la belleza de la mujer, una belleza idealizada a partir del tipo femenino del lugar. -- La nariz recta continúa el suave contorno de la frente. Los -- ojos lánguidos y expresivos, el cuerpo esbelto y delicado en -- sus proporciones, el color claro de la piel destacado por la -- brillantez de los saris, hacen de estas figuras el ideal, reco -- nocido como la culminación de los estilos paḥārī.

El arte de Kangra alcanzó su apogeo bajo el patronazgo del Mahārājā Sansar Chand y las mejores series de pinturas ilustrando textos vaiṣṇavas, fueron hechas gracias a su mecenazgo. Casi podríamos decir que el desarrollo del estilo Kangra estuvo ligado al destino de ese sólo gobernante. Sansar Chand Reinó entre 1775 y 1823. La escuela de pintura, que acababa de recibir el influjo de Guler, surgió durante la juventud del rājā y terminó con su exilio y muerte. A mediados del siglo XIX ya notamos una tendencia al formalismo, la ornamentación y el exceso de detalles que le hicieron perder su vitalidad y sus cualidades poéticas.

Unos pocos artistas continuaron trabajando con la misma técnica hasta fines del siglo XIX, a pesar de la dominación -- británica, pero con el terremoto "Dharamsala" producido en -- 1905, llegó el trágico final del próspero valle de Kangra.

En relación a la historia del arte indio, la escuela -- Kangra es la última verdaderamente importante y con caracterís-- ticas propias. Con la creciente influencia europea, llegó a la India el arte que estaba de moda en Londres, Roma y París. Es-- así como muchos artistas se volcaron a investigar dentro del -- romanticismo, el impresionismo, el cubismo y hasta el Art Na-- veau, mientras que otros, más apegados a las tradiciones trata-- ban de reproducir los antiguos cánones con resultados bastante pobres. Es por eso que admiramos las obras de Kangra como los-- últimos exponentes de la estética India.

### III. Características formales y cromáticas

Cuando hablamos de cada una de las escuelas rājasthānī -- y pahārī, hicimos mención del tipo de composición, de la pers-- pectiva y de la gama cromática característica en algunas de -- ellas. El propósito de este punto es analizar la técnica con -- que fueron ejecutadas y los elementos comunes que las hacen -- diferentes y reconocibles, incluso al lado de sus "hermanas mo-- golas" con las cuales fueron confundidas durante mucho tiempo.

Al estudiar la bibliografía referente a la miniatura -- rājput, se descubre que los estudios más profundos y exhausti-- vos son relativamente recientes. Podemos decir que sólo duran-- te los últimos veinte años, se ha podido reunir información -- exacta sobre los orígenes de los diferentes centros artísti-- cos, desde la más antigua tradición Basohli, hasta la más rec-- ciente de Kangra, gracias a la obra de Archer, Randhawa, Goetz

y Khandalavala. Los precursores fueron A. S. Coomaraswamy,<sup>1</sup> que fué el primero en reconocer la existencia de una pintura rāj--pūt como algo diferente de la mogola y H. C. Peltá, cuya obra "Studies in Indian Painting", publicada en 1926, reproduce y analiza varias miniaturas de diferentes escuelas.

El hecho de que las miniaturas permanecieran ignoradas durante tanto tiempo, se debe quizá a que se conservaban en álbumes que rara vez se exhibían. Pertenecían a las colecciones privadas de los mahārājās y las familias nobles, que sólo las hicieron conocer cuando se vieron obligados a venderlas.

Esta es la primera característica de la pintura rāj--pūt, el tamaño<sup>2</sup>. Fueron hechas para ser vistas de cerca, para estudiarlas y apreciarlas en detalle, teniéndolas entre las manos. Este hecho, que parece tan obvio, incide enormemente en la técnica, que ha de ser cuidada y minuciosa. Además el haber estado guardadas lejos de la luz durante tanto tiempo, ha hecho posible la conservación de los colores, que nos admiran por su frescura y brillantez.

La segunda característica, que se hace evidente después de haber observado varias miniaturas, es la importancia de la línea. Es cierto que el color es lo primero que impacta al espectador, pero un estudio más detenido mostrará que el verdadero protagonista es el contorno. Desde el dibujo duro y geomé--

- 
1. El libro de Coomaraswamy Rajput Painting, publicado en 1916, es fundamental para quien se interese en el estudio de este tipo de pintura, aún cuando deban tenerse en cuenta ciertas fallas al determinar un estilo, debido al escaso material con que se contaba entonces.
  2. El tamaño de las miniaturas oscila entre 15 a 20 cms. para el lado menor y 20 a 30 cms. para el lado mayor.

trico de la primera época Kewār, hasta la línea sensible y expresiva del estilo Guler o Kangra. Afortunadamente, se han conservado un buen número de bocetos y de pinturas inconclusas en los -- que es posible admirar la destreza del dibujo "a cara limpia", -- sin los adornos del color o los toques de oro. Algunas veces nos recuerdan los dibujos de Leonardo o Rafael por esa fresca espontaneidad lograda a través del dominio técnico. El mayor logro -- de los maestros, dice el Vignudharmottara, se detecta en el boceto lineal, en la firmeza y gracia del dibujo.

El proceso seguido por los pintores rājput en la elaboración de una miniatura, era similar al de las pinturas murales de la época Gupta. El artista realizaba el primer dibujo, directamente sobre el papel, con un color rojizo; corregía con negro de humo y una vez completado el diseño, cubría todo con una imprimación blanca, una especie de delgada capa de yeso, que dejaba -- translucir la línea. Luego volvía a dibujar, con un pincel más fino, a menudo modificando el dibujo anterior. A continuación, -- pintaba los fondos, primero el cielo y los edificios, y luego los árboles. Finalmente coloreaba las figuras y las volvía a dibujar. La imprimación blanca que tenían como base, daba gran luminosidad a los colores y les proporcionaba una superficie pulida, como de porcelana.

Los pigmentos eran de origen mineral y vegetal. En algunos casos, se utilizaba el polvo de piedras preciosas, como el -- lapislázuli y en otros unos insectos de la madera, disecados y -- pulverizados para obtener una especie de carmín. Estos colores -- en polvo, se mezclaban con una goma o resina soluble en agua que les servía de diluyente y aglutinante. Es similar a la técnica -- de la ténpera o el gouache. Para los dorados utilizaban hojas -- de oro sobre un adhesivo del tipo del barniz.

Los pinceles, de variado grosor, se hacían de pelo suave sacado de la parte interna de las orejas de los terneros o de la panza de las ovejas. Para los trazos más finos llegaron a utilizar pinceles de un pelo o dos.

En las primeras etapas de los estilos Malwa y Newār, las composiciones presentaban un mínimo de figuras y decoración, -- grandes planos de color servían de fondo a las figuras geométrizadas y también planas que se veían como yuxtapuestas a él. -- Luego, los edificios fueron adquiriendo volúmen y se mostraban como cubos abiertos, en perspectiva isométrica. El horizonte se mantenía alto y a veces desaparecía completamente a causa del total rebatimiento del piso, que da al espectador la sensación de estar viendo la escena desde arriba. Es la perspectiva denominada "caballera", característica de casi toda la pintura oriental (persa, mogol, china, japonesa, etc.). Generalmente, -- este tipo de perspectiva aparece acompañada de un colorido brillante, aunque carente de modulado o modelado; de un gusto por la representación de arabescos y adornos y del uso jerárquico de las proporciones para la figura humana. (Ilustr. II)

Con el correr del tiempo, vemos surgir un suave modelado en las figuras, que denota la influencia mogol. En el siglo XVIII las obras de Guler, Garhwal y Kangra, van mucho más allá en la representación del espacio, pues sus paisajes están hechos en una perspectiva casi renacentista y muchos de ellos nos recuerdan los fondos de las pinturas del "quattrocento" italiano.<sup>2</sup> Para lograr un suave volúmen en los árboles o las colinas -- rayaban la zona en sombra con líneas muy finas de un color más oscuro, como se hace en la pintura "al fresco". Sin embargo, -- las figuras tienen muy poco volúmen, apenas sugerido por la sensibilidad lineal de los contornos.

2. Ilustr. VIII.

Es interesante mencionar que, la mayor parte de las pinturas rājapūts fueron realizadas en equipo. El maestro delineaba los contornos y los aprendices llenaban los fondos o ponían los colores locales en forma plana, dejando los toques finales nuevamente al maestro. Es por eso que conocemos los nombres de muy pocos artistas, pues la mayor parte de las obras no están firmadas. Los nombres de los pintores favoritos de Sansār Chand, por ejemplo, nos han llegado por tradición oral, o a través de las impresiones del viajero inglés Moorcroft, que visitó a Sansār Chand durante su retiro en Alampur en 1820.<sup>1</sup>

Otro de los elementos expresivos fundamentales en la pintura rājapūt, es la simbología del paisaje. Cada tipo de cielo, árbol, flor o pájaro que aparece en la composición sin propósito aparente, tiene un significado preciso y el conocerlo proporciona al espectador los elementos para gozar del rasa expresado en la pintura. Dado que śṛṅgāra (lo erótico) es el tema predominante en las miniaturas, es lógico que descubramos en ellas, los mismos elementos simbólicos. La lluvia, por ejemplo, el cielo cargado de nubes oscuras y atravesado de relámpagos, representa para los indios a varṣā, la estación de las lluvias y la época del año más propicia para el amor. La figura solitaria de una nāyikā, en medio de un paisaje lluvioso, evoca en el espectador el dolor de la separación (vivoga) del ser amado. En cambio, los amantes juntos, observando el cielo tormentoso, sugerirán toda la felicidad de la unión (sahyoga). Generalmente, el cielo, de un denso gris azulado, es atravesado por una bandada de grullas muy blancas, que los enamorados observan con deleite. El vuelo de las grullas en busca de refu--

1. Los pintores Kangra que más se mencionan, provenían de Guller, como Kushāla y Fāttu, hijos del célebre Māṅaku de Guller (autor de una preciosa serie ilustrando el Gīta Govinda), Gaudhu, hijo del pintor Nainsukh y Purkhu.

gio y la atractiva silueta de un pavo real graznando a las nubes, aumentan la sugestión del momento.

Los árboles en flor indican la época del año y con frecuencia descubrimos dos árboles entrelazados o una hiedra adherida a un tronco, como haciendo eco al abrazo de los protagonistas. Tampoco faltan las parejas de kokilas en las ramas de algún árbol, de patos salvajes a orillas del estanque o de palomas en el borde de algún techo.<sup>1</sup> Hasta los utensilios de uso doméstico, que aparecen en los interiores, tienen un sentido y ayudan a reconocer el carácter o el estado de ánimo de la nāyikā (tímida, coqueta, lánguida, activa, etc.).

En cuanto a los colores, ya en el Vīṅṅudharmottara -- (s.X) se trata acerca de la simbología de los colores para uso de la poesía, que también servía como guía a los pintores. De acuerdo con ese texto, el marrón oscuro debía utilizarse para simbolizar lo erótico (srīṅṅāra), el blanco para la alegría (hāsyā), el gris para lo doloroso (karuṅṅā), el rojo para la furia (raudra), la piel clara para lo heroico (vīra), la piel negra para lo terribles (bhayānaka), el azul índigo para lo odiado (vībhatsa) y el amarillo para lo maravilloso (adbhuta). No podemos afirmar que los pintores rājput siguieron al pie de la letra esta clasificación, pero es indudable que en muchos casos utilizaron el color en forma simbólica.

Por último, presentamos las opiniones autorizadas de algunos estudiosos del arte indio, acerca de las diferencias entre las miniaturas rājput y las mogolas. Comenzando con Coomaraswamy, el más acérrimo defensor de la autonomía estética del arte rājput, quien afirma: "Es evidente que solo son dos escuelas contemporáneas, pero de muy distinto temperamen-

1. Illustr. X

to (...) El arte mogol es el de la pintura en miniatura, así como el persa es el arte de la iluminación. Las pinturas rājipūts, en cambio, provienen de las pinturas murales de sus palacios, y aunque reducidas en tamaño, mantienen el carácter monumental de sus composiciones (...) El arte mogol es secular y muy interesado en la individualidad. Sus mayores éxitos están en los retratos y en la representación de la pompa cortesana. Todos sus temas son mundanos y de interés puramente aristocrático, mientras que los temas de la pintura rājipūt son universales".<sup>1</sup>

W.G. Archer dice: "las pinturas conocidas como pahārī, revelaron una tradición artística completamente distinta a la mogola que conocíamos. En ciertos casos, el asunto representado tiene paralelos con los de los artistas imperiales. Los rājās de las colinas se mostraban en audiencias y se hacían retratos de otros jefes rājipūts en terrazas, acompañados de danzarinas, músicos y sirvientes. Sin embargo, tales obras eran tan sólo -- una fracción del arte del norte de India y en la mayoría de los casos, las pinturas tenían una función completamente diferente, la ilustración de la poesía hindī y sánscrita. En especial el Gīta Govinda y la literatura amorosa (...) Los recursos del arte rājipūt, no fueron explotados para lograr un realismo descriptivo, sino para inducir un trance poético".<sup>2</sup>

N.C. Mehta, en un párrafo donde habla de las miniaturas que representan rāgas y rāgiṇīs, comenta: "Una buena pintura -- rājipūt tiene más temperamento y sentimiento imaginativo, mientras que la versión mogola es generalmente perfecta en lo referente al esplendor de sus efectos escenográficos".<sup>3</sup>

1. A.K. Coomaraswamy Rajput Painting pp. 5-6

2. W.G. Archer Indian Painting in the Punjab Hills (Victoria & Albert Museum, London, 1952)

3. N.C. Mehta Studies in Indian Painting (Bombay, 1926) p. 123

Según Sherman Lee: "A pesar de que la influencia mogola es importante, existe una diferencia básica entre la pintura mogola y la rājput. La primera con todo su detalle, su dibujo maravillosamente duro y poderoso, es todavía naturalista en su enfoque. Tiende a ser realista y desea conquistar la apariencia de la naturaleza, particularmente en el retrato de seres humanos y de animales. En cambio, la mayor parte de las pinturas rājputs son conceptuales, ya que el artista se interesa más por la idea, religiosa o poética, que está detrás de la obra y utiliza el color y la distribución de formas para expresar el estado de ánimo, la atmósfera de la idea, su "fresa" o "sabor".<sup>1</sup>

Sería ideal que el lector tuviera ante sí un buen número de reproducciones para corroborar estos asertos, pero infelizmente eso no ha sido posible. De todas maneras es evidente que las diferencias no se dan en el plano formal ni el artístico, sino en la gama temática y en la variedad de sentimientos que expresan. La historia que se relata en una pintura rājput, es más importante que la representación de la realidad. En ella, los opuestos (mundano-divino, sofisticación-inocencia, fuerza-delicadeza, realidad-abstracción) se complementan maravillosamente. Es el fiel reflejo del modo de ser y de pensar del pueblo indio.

---

1. Sherman Lee Rajput Painting (Asia House Gallery, N.Y. 1960)

Traducción libre de los poemas de Cañidās en la pág.39

52. Siéntate por un momento amiga,  
Quiero hablarte de la flauta de Shyam.  
A pleno día me robó de todo lo que poseía,  
Hirió mi corazón e incendió mi vida.  
Pero no sabría decir por qué.  
No puedo pensar en otra cosa,  
Mi corazón no tiene reposo.  
Esa flauta me ha estado ensordeciendo...
53. No quisiera hablar de esa flauta fatal,  
Que aleja a una mujer de su hogar  
Y la arrastra por los cabellos hasta Shyam.  
La esposa devota olvida a su esposo,  
Para ser atraída como un venado sediento y perdido.  
Hasta los más sabios ascetas pierden la cabeza  
Y las plantas y los árboles se deleitan con su sonido.  
¿Qué puede hacer, entonces, una niña inocente?

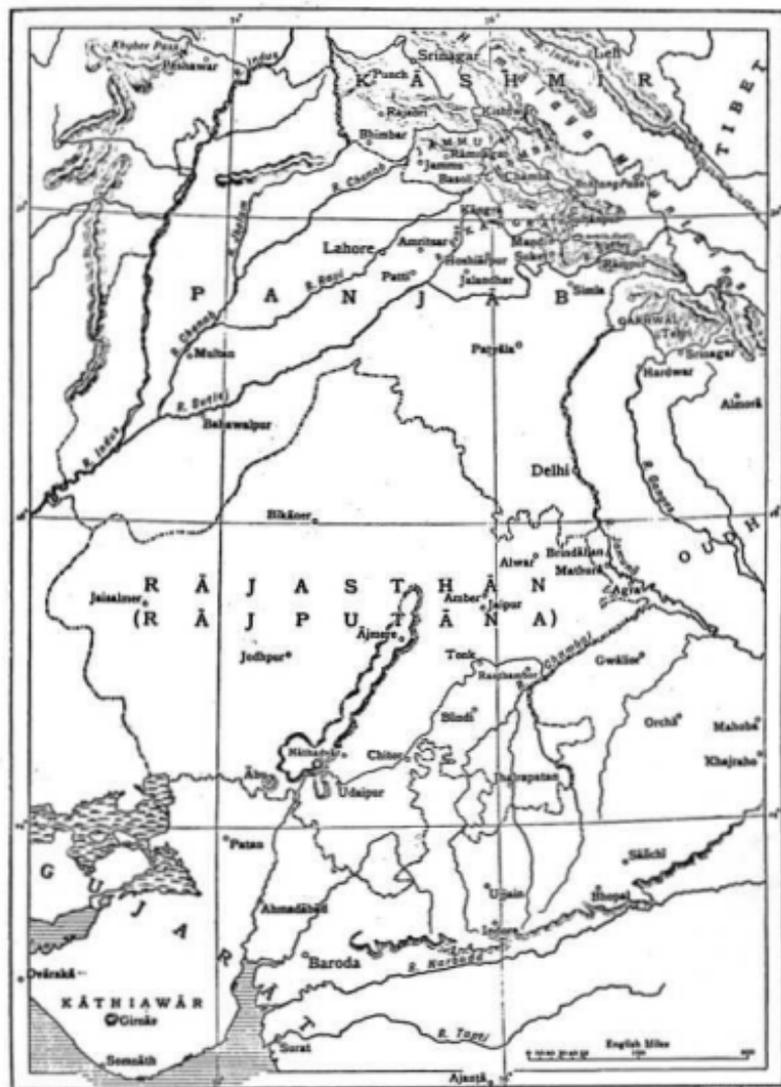
Traducción libre de los poemas de Vidyapati en la Pág. 41

#### AMOR Y JUVENTUD

Durante aquellos escasos días  
 En que resplandecía de juventud  
 Madhava me adoraba.  
 Ahora la flor perdió su fragancia.  
 A nadie le importa un lago seco...

#### TIEMPO DE AMOR

Tiernas, hermosas, son las hojas nuevas.  
 El bosque está envuelto en color rojo.  
 Sopla la brisa del sur,  
 Ebria con el perfume de los capullos  
 La primavera ha nacido en Vrndavan  
 Y Krsna anuncia la alegría  
 Desde los brotes de mango trinan los kokilas  
 Anunciando el nuevo poder que reina en la tierra:  
 El dios del amor.  
 Las abejas mensajeras liban la miel.  
 Errante, en busca de orgullosas mujeres  
 Krsna está en el bosque,  
 Encerrado en la danza circular..



MAP OF RAJASTHAN AND THE PANJAB.

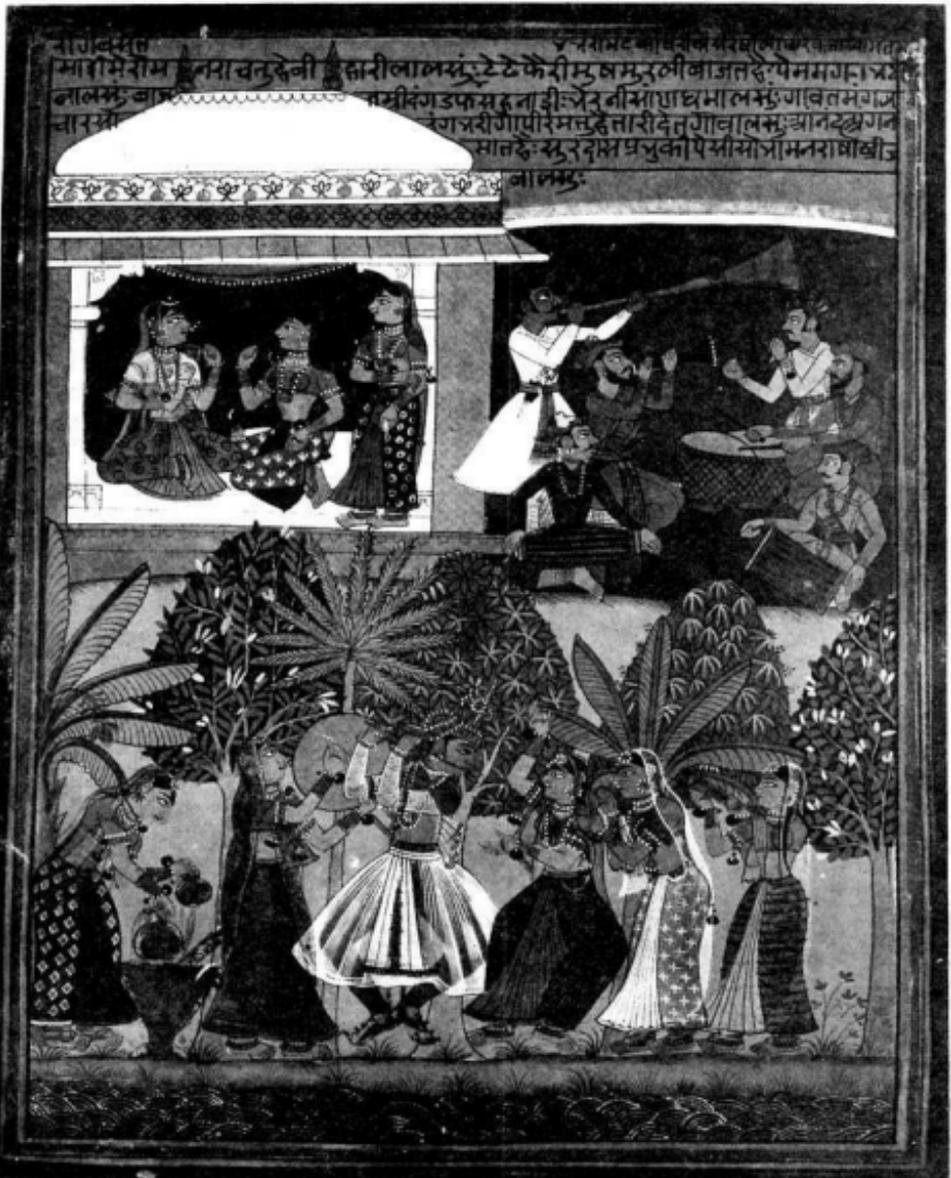


Ilustración para el Sur Sagar de Surdas — Mewār, siglo XVII

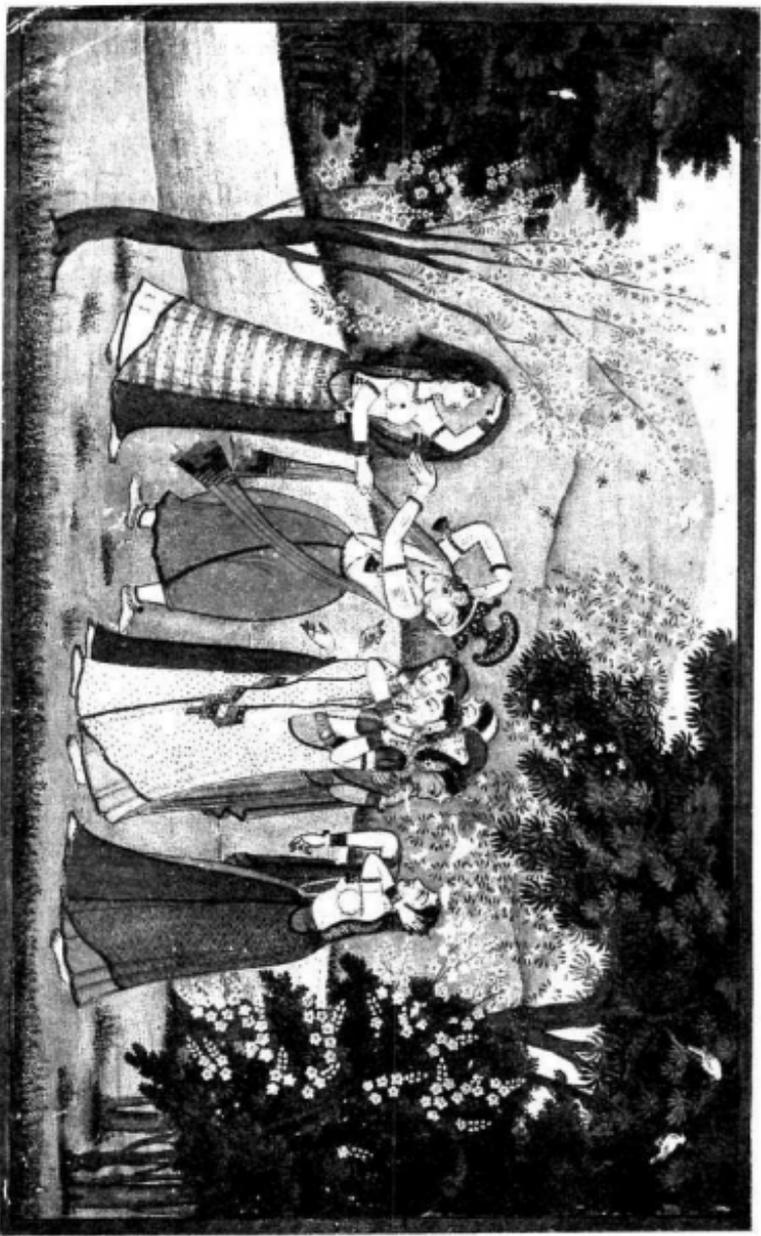


Ilustración para el Gita Govinda - Mewār, alrededor de 1700 d.C.

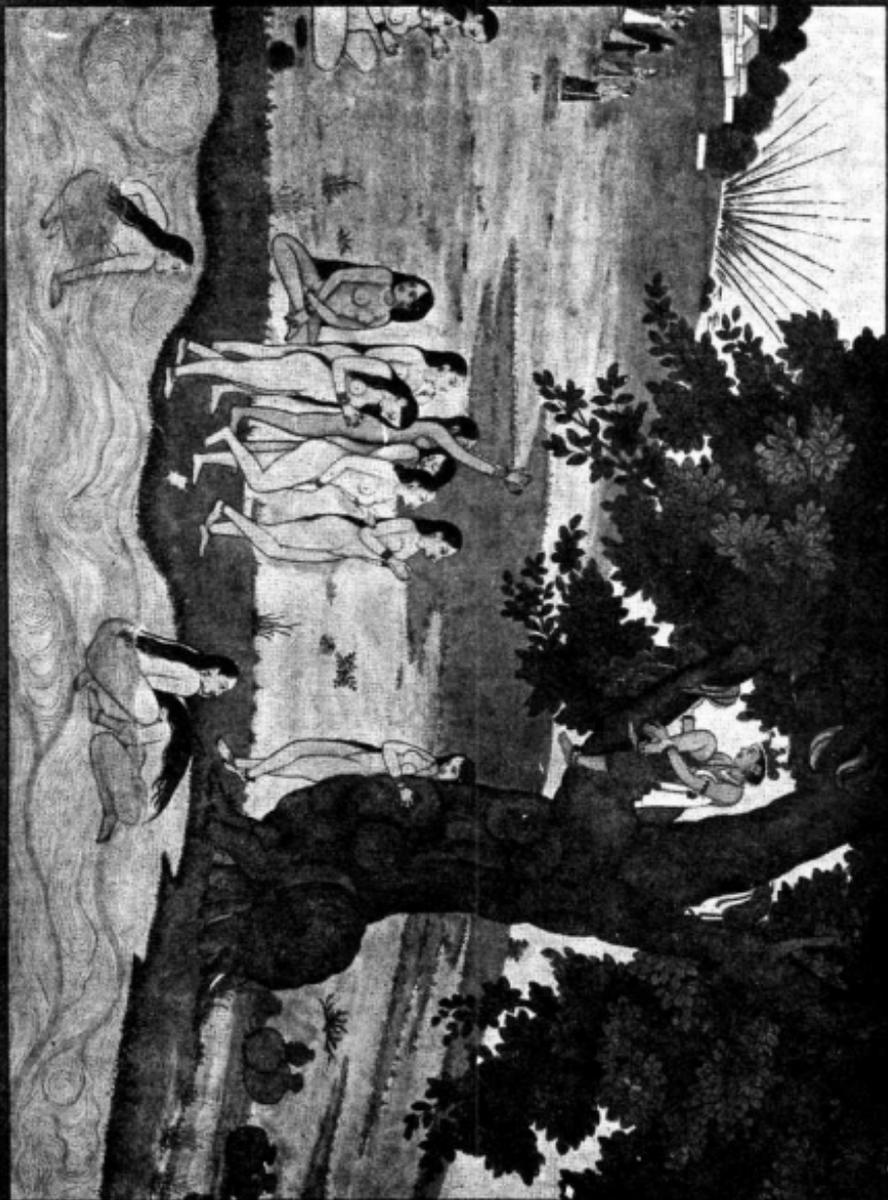




\*La indecisión de Rādhā\* - Kishangarh , mediados del s. XVIII



“ Krishna y Gopis ” — Estilo Kangra , fines del siglo XVIII



"El robo de los saris" - Ilustración para el Bhāgavata Purāna, fines del siglo XVIII

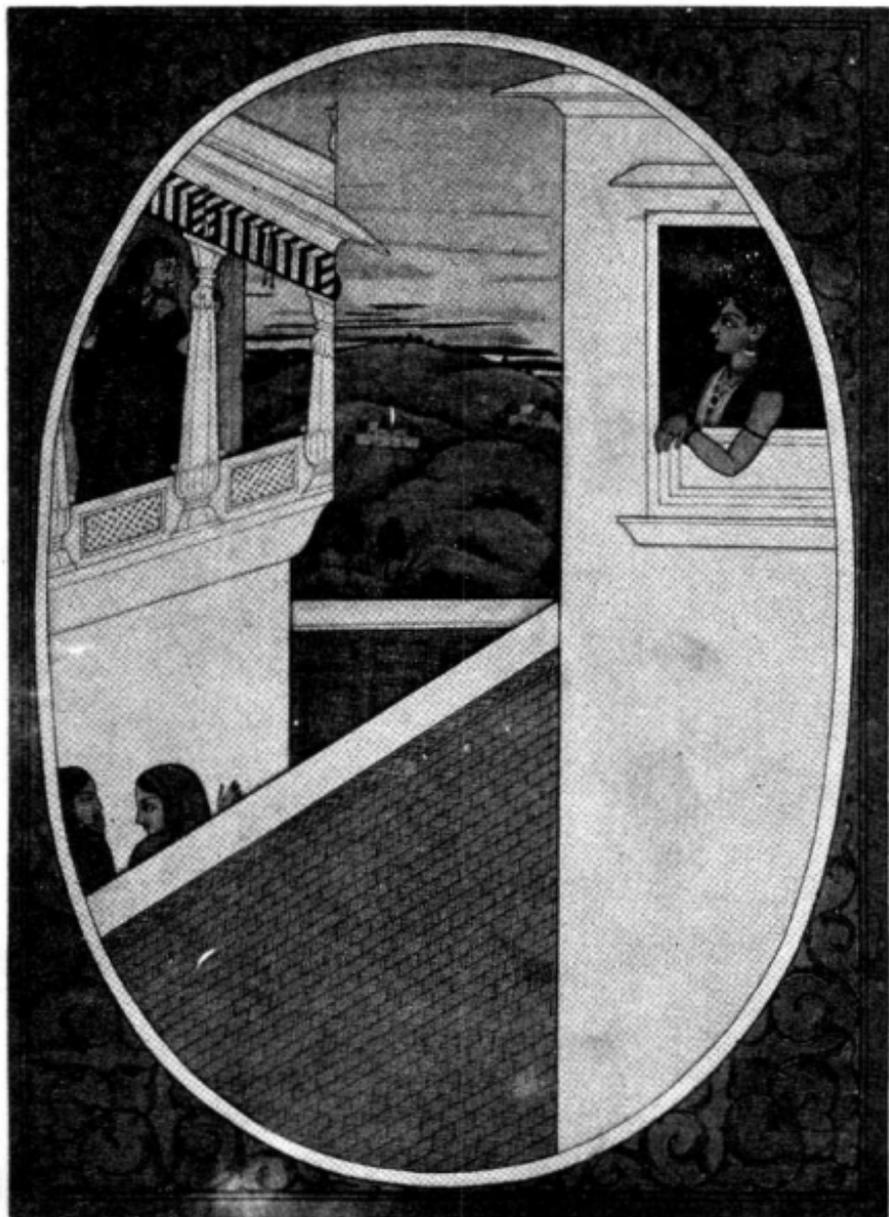


Ilustración para el Sat Sai de Bihari Lal, principios del s. XIX



"La toilette de Rādhā" - Estilo Kamara, alrededor de 1790



Ilustración a un poema de Sūrdās - Estilo Kangra, alrededor de 1810

BIBLIOGRAFIA

- Archer, W.C. Indian Painting in the Punjab Hills, Victoria & Albert Museum; London, 1952.  
Pahari Miniatures: A concise history, Oxford Univ. Press; Bombay, 1975.  
Indian Painting in Bundi and Kotah, Victoria and Albert Museum; London, 1959.  
The Loves of Krishna in Indian Painting and Poetry, Allen & Unwin; London, 1957
- Banerjee, J. The development of Hindu Iconography, Calcutta, 1956.
- Barret, D. & Grey, B. Painting of India. Skira; Lausanne, 1963.
- Bosch, F.O.K. The Golden Gern, Mouton & Co.; Holland, 1960
- Dassaghi, H. Indian Miniatures, Paul Hamlyn; Milán, 1966.
- Brown, P. Indian Painting under the mughals, Hacker Art Books; New York, 1975.
- Coomaraswamy, A.K. Rajput Painting, Hacker Art Books; New York, 1975.  
History of Indian and Indonesian Art, London, 1957.  
The transformation of nature in art, Dover Publications; New York, 1957.
- Chandidas Love songs of Chandidas, trad. D. Bhattacharya. Allen & Unwin, Lts.; London, 1967.
- Chandra, H. Mewar Painting, Lalit Kala Akademi; New Delhi, 1973.
- Chatterji, S.K. Indian Culture, Universal Publications; Delhi, 1966.
- Dasgupta, S.N. Fundamentals of Indian Art, Munshi Diwaker; Bombay, 1960.  
Hindu Mysticism, Frederick Ungar Pub.;  
A History of Sanskrit Literature, Calcutta, 1962.
- Dayal, R. Legends from the Puranas, Publishing Comp Bombay, 1971.
- Deneck, H.M. Indian Art, Paul Hamlyn; Milán, 1965.
- Dinock, E.C. Levertov, D. In Praise of Krishna, Songs from the Bengali, New York, 1957.

- Dimock, E. The place of the hidden moon, Univ. of Chicago Press, 1966.
- Dowson, J. A classical dictionary of Hindu Mythology & Religion, Routledge & Kegan; London, 1961
- Goetz, H. India, Teraporevala; Bombay, 1959.
- Gonda, J. Aspects of early Vignuism, Motilal Banarsidas; Delhi, 1969.
- Goswamy, D.N. Pahari Paintings of the Mala-Damayanti Theme, National Mussen, New Delhi, 1975.
- Gyani, S. D. A study on the Agni Purana, Chowkhamba Sanskrit Series; Varanasi, 1964.
- Hiriyanna, K. Introducción a la filosofía de la India, Sudamericana; Buenos Aires, 1960.
- Hopkins, E. Epic Mythology, Dible & Tannen; New York, 1969.
- The religion of India, Munshiram Manoharlal; New Delhi, 1970.
- Ions, V. Indian Mythology, Paul Hamlyn; London, 1967.
- Jayadeva Gita Govinda Kavyam, (sánscrito) Satsanga Seva Samithi; Sangalore.
- Gita Govinda, song of love, trad. G.Kayt, Hind Pocket Books; Delhi.
- Gita Govinda, trad. Fernando Tola Edit Sudamericana; Buenos Aires, 1971.
- Kaul, H. Trends in indian painting, Dhousi Mal Ram Chand; New Delhi, 1961.
- Khandalavala (Edit.) A History of Fine Art in India and Ceylon, Teraporevala Sons & Co., Bombay.
- Khandalavala, K. Rundi Painting, Lalit Kala Akademi; New Delhi.
- The Chegevata Purana in Kanga Painting, Lalit Kala Akademi; New Delhi, 1974.
- Keith, A. A History of Sanskrit Literature, Oxford University Press, 1961.
- Lee, S. E. Sajout Painting, Asia House Gallery; New York, 1960.
- Majumdar, R. C. The History and Culture of the Indian People, Charotiya Vidya Bhavan; Bombay, 1962.

- Mehta, K. C. Studies in Indian Painting, Bombay, 1926.
- Mehta, M.C.C. Chandra M. The Golden Flute, Indian painting and poetry, Lalit Kala Akademi, New Delhi, 1962.
- Mukherji, S.C. A Study of Vaishnavism in Ancient and Medieval Bengal, Punthi Pustak; Calcutta, 1966.
- Preciado Solfa, B. Orígenes y evolución de la bhakti vaishnava, El Colegio de México, 1975.
- Randhawa, M.S. Chanba Painting, Lalit Kala Akademi; New Delhi, 1967.
- Kangra Paintings of the Bihari Sat Sai, National Museum; New Delhi; New Delhi, 1966.
- Kangra Valley Painting, National Museum; New Delhi, 1955.
- Kangra Paintings on Love, National Museum; New Delhi, 1962.
- Kangra Ragamala Paintings, National Museum; New Delhi, 1971.
- Rawson, Ph. Indian Painting, Pierre Tisné; Paris, 1961.
- Reiff, R. Indian Miniatures, the rajput painters, Tokyo, 1959.
- Renou, L. Las literaturas de la India, Eudeba; Buenos Aires, 1965.
- Rowland, B. The Art and Architecture of India, Penguin Books, 1959.
- Sanyal, A.N. Ragas and Raginis, Orient Longmans; Calcutta, 1959.
- Saraswati, S.K. Eighteenth Century North Indian Painting, Pilgrim, Calcutta, 1969.
- Schweitzer, A. El pensamiento de la India, Fondo de Cultura Económica; México, 1952.
- Singer, M. Krishna: myths, rites and attitudes, Univ. of Chicago Press; Chicago, 1966.
- Sivaramamurti Indian Painting, National Book Trust; India.
- Spink, M. Krishnanandala a devotional theme in Indian art, Univ. of Michigan; 1971

- Srīmad Bhāgavata Mahāpurāna, (sanskrit text and english translation by C.L. Goswamy), Motilal Jalan Gita Press; Gorakpur, India, 1971.
- Thapar, R. Historia de la India, Fondo de Cultura Económica; México, 1969.
- Tod, J. Annals & Antiquities of Rajasthan, Routledge & Kegan; London, 1960.
- Vasilevitch, I.S. La peinture Indienne, Edit Leroux; Paris, 1929.
- Vidyapati Love songs of Vidyapati, trad. D. Bhattacharya Allen & Unwin Ltd.; London, 1963.
- Vignu Purana, trad. H.H. Wilson, Punthi Pustak, Calcuta 1961.
- Vogel, J. Ph. The Goose in Indian Literature and Art. J. Brill; Leiden, 1962.
- Winternitz, M. A History of Indian Literature, University of Calcuta, 1959.
- Zachner, R. C. Hinduism, Oxford University Press; London, 1962.
- Zimmer, H. The Art of Indian Asia its mythology and transformations.  
Filosoffa de la India, Eudeba; Buenos Aires, 1965.  
Myths et. symboles dans l'art et la civilization de l' Inde, Payot; Paris, 1951.