

**La Literatura Erótica en Hindi: El Rasikapriyā de
Keśavadās**

Tesis para optar al grado de Maestría en Estudios de Asia y África
Especialidad en India

Rosa Elva García Franco

Centro de Estudios de Asia y África

México, D. F.

2003



ÍNDICE

Introducción.....	1
1 Principales conceptos de la poesía en la Literatura India.....	11
1.1 <i>Rasa</i>	24
1.2 <i>śṛṅgār rasa</i>	30
1.3 <i>Nāyaka-nāyikā bhed</i>	36
1.4 La poesía del periodo <i>rīti</i> y su lugar dentro de la Literatura Hindi.....	44
2 Antecedentes históricos del <i>rītikāvya</i>	58
2.1 La tradición de la literatura erótica india.....	58
2.2 La historia de Kṛṣṇa.....	69
2.3 La época medieval.....	83
2.4 La poesía <i>bhakti</i> , su influencia en la poesía <i>rīti</i>	92
2.5 Las literaturas árabe y persa, su influencia en la literatura india.....	103
2.5.1 El amor y el erotismo en la literatura árabe.....	104
2.5.2 La poesía amorosa.....	108
2.5.3 La poesía persa.....	111
3 El <i>Rasikapriyā</i>	118
3.1 Su autor y su entorno.....	118
3.2 <i>Nāyakas</i> y <i>Nāyikās</i> dentro del <i>Rasikapriyā</i>	134
3.3 Estudio sociocultural del <i>Rasikapriyā</i>	149
3.3.1 Las castas y clases sociales.....	151
3.3.2 La familia.....	153
3.3.3 La mujer.....	157
3.3.4 El hombre.....	164
3.3.5 El maquillaje y los adornos.....	165
3.3.5.1 La joyería.....	167
3.3.5.2 El peinado.....	169
3.3.5.3 La vestimenta.....	170
3.3.6 Los alimentos.....	172
3.3.6.1 El 'pān'.....	173
3.3.6.2 El alcohol.....	174

3.3.7 Las fiestas.....	176
3.3.8 Las costumbres sociales.....	179
3.3.8.1 La poligamia.....	179
3.3.8.2 La seclusión de la mujer.....	181
3.3.8.3 El matrimonio.....	187
3.3.8.4 El respeto a los mayores.....	193
3.3.9 Las creencias y supersticiones.....	195
3.3.10 Normas apropiadas de conducta.....	196
4 La tradición del <i>Rasikapriyā</i> en la pintura.....	202
4.1 La pintura rājput.....	203
4.1.1 Las escuelas de Malwa y Mewār.....	211
4.1.2 Las escuelas de Būndi y Kotah.....	214
4.1.3 La pintura pahārī.....	221
4.1.3.1 El estilo de Basohli.....	222
4.1.3.2 El estilo de Guler.....	228
4.1.3.3 El estilo de Kangra.....	230
4.2 El <i>Rasikapriyā</i> en la pintura rājput.....	233
4.3 Ilustraciones del <i>Rasikapriyā</i>	238
Consideraciones finales.....	343
Bibliografía.....	350
Apéndice 1 Clasificación de <i>nāyaka-nāyikā bhed</i> en el <i>Rasikapriyā</i> de Keśavadās...355	
Apéndice 2 Lista de colecciones de manuscritos del <i>Rasikapriyā</i>356	
Apéndice 3 Árbol genealógico de Orchhā.....357	
Índice de Tablas.....	358
Índice de Mapas.....	359

INTRODUCCIÓN

El tema del erotismo se encuentra presente en diversas expresiones artísticas y literarias de la India. Dentro de la literatura se encuentran importantes tratados eróticos en las principales lenguas de la región, entre ellas el sánscrito y el *braj*. En la escultura los templos y esculturas de Khajuraho, en la pintura grabados y manuscritos ilustrados de obras literarias. Dentro de la danza la representación de escenas describiendo los encuentros amorosos entre algunos personajes, tanto seres divinos o personajes comunes.

Debido a la variedad de manifestaciones del erotismo, éste forma parte importante de las expresiones culturales de la India, y representa uno de los temas más recurrentes dentro de las artes, desde la antigüedad hasta el periodo contemporáneo.

El cambio en el uso del sánscrito como lenguaje literario y el surgimiento de lenguas derivadas de éste, da paso a una ampliación del espectro literario en el norte de la India. Una de estas nuevas lenguas utilizadas como vehículo literario en las cortes hindúes es el *braj*, en el cual se escribieron importantes obras de contenido erótico-amoroso, como el *Rasikapriyā* y el *Satasai*. Además, la interacción de estas pequeñas cortes con la corte Imperial Mogola trae consigo la utilización de ciertas ideas y expresiones literarias del persa, árabe y urdu.

De la interacción entre el hinduismo y el Islam surgen una serie de nuevos desarrollos literarios y artísticos, que fusionan aspectos de ambas culturas y que

forman la base de la cultura Indo-Musulmana del Norte de la India. Sin embargo, la tradición de trabajos literarios de contenido erótico-amoroso en *braj* no puede relacionarse, ni única, ni directamente con la influencia de la literatura persa o árabe, ya que está más estrechamente ligada a la larga historia de obras de contenido erótico, producidas con anterioridad a la llegada del Islam al subcontinente.

Dos de las más importantes corrientes literarias que surgieron durante esta época son la *bhakti* y la *rīti*. Estas dos corrientes literarias, aunque contemporáneas, difieren en varios aspectos. La corriente *bhakti* se desarrolla entre y para la gente común; su tema principal es el amor a dios, no como hombre, sino como ente supremo. Además, sus principales figuras literarias son gente común, incluso de los estratos sociales más desfavorecidos.

Por otro lado, el estilo *rīti* se desarrolla en las cortes bajo el patrocinio de príncipes y reyes, por lo que su público es refinado y culto. Su tema principal es el amor en un sentido físico, con la utilización de las figuras del dios Kṛṣṇa y su amante Rādhā como personajes principales, y la ejemplificación de los diversos aspectos del amor y desamor. Sus autores son grandes eruditos entrenados en las diversas tradiciones literarias y artísticas de la India, los cuales plasman sus conocimientos y refinamiento en sus obras.

En ocasiones se ha contrapuesto a estos dos tipos de literatura, se ha acusado al periodo *rīti* de ser inferior al *bhakti*, de carecer de profundidad, de no tener los méritos literarios del segundo, e incluso de ser una copia de la literatura erótica

persa y árabe. Sin embargo, ninguna de estas acusaciones tiene fundamento. Las corrientes de *bhakti* y *rīti* no se oponen una a la otra, son, más bien dos caras de una misma moneda, son el reflejo de la sociedad india de la época, siendo el *bhakti* identificado con los estratos más desprotegidos y el *rīti* con la aristocracia de las cortes hindúes.

Mientras el estilo *rīti* intenta ofrecer entretenimiento y enseñanzas literarias a un público conocedor y exigente, el *bhakti* utiliza un lenguaje más simple para llevar su mensaje religioso, a través de castas y religiones, al hombre sencillo. Sus objetivos literarios son totalmente distintos, pero ambos son producto, tanto de las antiguas tradiciones pre-Islámicas, como del afianzamiento del Islam en el territorio.

Objetivo del trabajo

Este trabajo no se centra en la defensa del *rītikāvya* contra los ataques que se le han hecho, ni en la descripción de la literatura *rīti* en comparación con la *bhakti*. El objetivo principal es analizar las diferentes tradiciones, en su mayoría hindúes, que dieron paso al estilo literario *rīti*, así como el gran impacto que tuvo este estilo en el arte de la pintura miniatura que se desarrolló en la zona del Rajasthan. Para tal efecto se incluye el análisis de una de las obras más importantes de este estilo, el *Rasikapriyā* y a su autor Keśavadās, quien fuera el iniciador y una de las figuras más destacadas dentro de él.

Keśavadās es considerado como uno de los más grandes poetas y eruditos de la literatura hindi, y junto con Bihārī Lal, forma parte de los autores más

importantes dentro de la tradición de la retórica y la poesía de la India. Keśavadās utiliza el *braj*, que antecede al hindi, como lenguaje literario. El *braj bhasa* fue uno de los dialectos hablados en una zona del norte de la India, que dio paso a la lengua que se conoce actualmente como hindi, y en el cual la mayoría de los poetas del área redactaron sus obras.

Keśavadās desarrolla sus actividades literarias en la zona conocida como Bundelkhand, en la parte central del norte de la India, en un reino hindú gobernado por familias Rajput de mediano rango, llamado Orchhā. Este reino se ubica dentro del corredor donde la mitología ubica el desarrollo de la vida del dios Kṛṣṇa, y muy cerca del área de Khajuraho, famoso por sus templos decorados con esculturas eróticas. Ambas influencias se verán reflejadas en las obras de los poetas del área, entre ellos Keśavadās. La influencia de la corte mogola que se extiende hacia todas las pequeñas cortes del imperio tendrá un impacto significativo en sus obras.

El *Rasikapriyā* va más allá de ser un simple tratado que versa sobre el aspecto erótico del amor. Es una joya literaria que describe, no solo los encuentros amorosos de la pareja divina, formada por Rādhā y Kṛṣṇa, sino que ilustra el arte de la poesía y la retórica de una manera tan fina y detallada, que marca la pauta de los poetas del estilo manierista. Además de su gran mérito literario, el *Rasikapriyā* cuenta con una riqueza ilustrativa, la cual ejerció una gran influencia, y sirvió como modelo en el desarrollo de la pintura de los estados Rajputs del norte de la India.

El *Rasikapriyā* es una mezcla de variadas tradiciones e influencias. Sus raíces se pueden encontrar desde los inicios de la literatura sánscrita y en los conceptos de *rasa*, *śṛṅgār rasa* y *nāyaka-nāyikā bhed*. Su fuerza radica en la utilización de las figuras divinas del dios pastor Kṛṣṇa y su amante Rādhā. Sin embargo, aunque utilizan la figura del dios Kṛṣṇa, no describen simplemente episodios dentro de su mitología, sino que muestran a los protagonistas en novedosas escenas románticas y variados juegos amorosos. No se limitan a reproducir pasajes de la historia de Kṛṣṇa, y al contrario introducen a los personajes en una gama de nuevas situaciones y episodios amorosos, que se apegan en mayor medida a la tradición de historias sobre héroes y heroínas, que a la tradición del culto Krishnaíta. Este es uno de los puntos donde radica la fuerza innovativa de este estilo, en la utilización de estas figuras, no en la manera tradicional de culto a los episodios conocidos, sino en su inclusión dentro de una gama más amplia de temas y motivos. Los poetas de este estilo ven en las figuras de Rādhā y Kṛṣṇa, no a dos entes divinos, sino a personajes semi-mundanos con los cuales crean historias cortas de amor y desamor.

Como ya se ha mencionado, el estilo *rīti* es una fusión de las antiguas tradiciones de literatura erótico-amorosa sánscrita, el culto medieval de devoción hacia el dios Kṛṣṇa, y la influencia de la corte mogola.

Sin embargo, al mostrar las influencias que dieron paso al estilo *rīti*, se intenta demostrar que este estilo sigue de cerca la línea trazada con anterioridad por las tradiciones hindúes, y que, aunque no es posible negar el impacto que las

tradiciones árabes y persas ejercieron sobre él, sería un error afirmar que es el resultado de la imitación de estos estilos, o que es una corrupción de las tradiciones 'puras' de la India, anteriores a la llegada de los musulmanes.

Organización del Trabajo

Este trabajo se compone de cuatro capítulos, los dos primeros están dedicados a la explicación técnica e histórica de los conceptos literarios que engloba la tradición de poesía erótica de la India; y los dos restantes se centran en el texto del *Rasikapriyā*, objeto principal de esta investigación.

El primer capítulo hace un análisis detallado de los conceptos estéticos, gramaticales y literarios que forman parte de la tradición de poesía erótica del sánscrito, ya que de ésta se desprenderá, siglos después, la corriente literaria del *rītikāvya*, entre cuyos autores se encuentra Keśavadās.

Esta sección describe los orígenes de conceptos tales como *lakṣaṇa*, *guṇa*, *alaṃkāra*; y de manera más detallada explica la teoría de *rasa* y en especial de *śṛṅgār rasa*, concepto que forma el núcleo de la vasta tradición erótica de las artes indias. Se analiza también el contenido y significado del *nāyaka-nāyikā bhed*, tanto en sus orígenes dentro del sánscrito, como en la concepción y utilización que se le da en la posterior literatura hindi. La última sección de este capítulo sitúa la poesía del periodo *rīti* dentro del panorama de la literatura hindi, y se hace referencia a la tradición *bhakti*, sin embargo, las influencias que ambas corrientes pudieron ejercer entre ellas, son analizadas en el segundo capítulo.

El segundo capítulo continúa con el análisis de las influencias que nutrieron al *rītikāvya*, pero ahora con una perspectiva histórica. Dentro de la primera parte se hace referencia a la evolución de la literatura erótica del sánscrito al hindi, y a la novedosa utilización del culto hacia el dios-pastor Kṛṣṇa como tema central de las composiciones literarias a partir del siglo XII. Ante la importancia de la figura de Kṛṣṇa dentro de la literatura hindi, la segunda sección da una breve explicación del surgimiento de la figura de este dios, su evolución a través de los siglos y hace un resumen de su mitología, tomando como base la narración del libro X del *Bhagavata Purāṇa*.

Las siguientes dos secciones del segundo capítulo ubican las influencias directas e indirectas, que la corte mogola y la corriente devocional *bhakti* tuvieron sobre la poesía del periodo *rīti*. Las corrientes literarias de *bhakti* y *rīti* se desarrollan casi paralelamente, lo cual da rasgos comunes a ambas. Sin embargo, el sincretismo creado por la interacción del Islam y el hinduismo tendrá un mayor impacto en la corriente devocional, que dentro del manierismo literario.

La última sección de este capítulo hace una breve síntesis de los estilos erótico-amorosos de las tradiciones literarias árabes y persas, y da una pequeña introducción a la literatura poética del urdu, la cual se verá directamente influenciada por dichas corrientes literarias.

Los dos últimos capítulos están dedicados principalmente al estudio del *Rasikapriyā*. En el tercero se describe la región y las circunstancias históricas que prevalecían cuando el texto fue redactado por Keśavadās. Se describe también al

autor, considerado como una de las grandes luminarias de la literatura hindi y como el máximo exponente del *rītikāvya*. La mayor parte del capítulo contiene los versos del *Rasikapriyā*, que ejemplifican aspectos de la tradición literaria de *nāyaka-nāyikā bhed* y del culto hacia Kṛṣṇa. Estos versos han sido traducidos de forma literal al español. Es sumamente difícil intentar conservar la métrica y los juegos de palabras utilizados en el texto original, por lo cual se optó por no intentar interpretar los versos, sino dar una traducción literal y lo más clara posible de éstos. La última sección de este capítulo analiza detalladamente los aspectos socio-culturales que refleja el texto, e intenta ubicarlos dentro de un espectro histórico y cultural más amplio. A lo largo de todo el capítulo se incluyen ciertos versos del *Satasai* de Bihārī, para mostrar las similitudes entre ambos autores y las características del estilo *rīti*, las cuales alcanzan un gran refinamiento en las obras de este autor, otro de los más grandes exponentes de esta escuela.

El cuarto y último capítulo se enfoca al estudio de las tradiciones pictóricas que toman al *Rasikapriyā* como una de sus obras literarias favoritas. Dentro de los estilos más importantes que tomaron este texto para su ilustración, se encuentran los diversos estilos desarrollados en las cortes hindúes de los principados Rajputs del norte de la India. La importancia del *Rasikapriyā* dentro de estos estilos es evidente en el número de manuscritos ilustrados que se conocen y de los que se tienen referencia. Además de ser directamente ilustrado, el *Rasikapriyā* proveyó el modelo sobre el cual se basarían los diversos pintores para la descripción física de las *nāyikās*, de sus estados emocionales, así como de sus encuentros amorosos. Los textos de Keśavadās contribuyeron en gran medida al desarrollo de la pintura y de

la tradición de manuscritos ilustrados, y se convirtieron en un canon no solo para los eruditos literarios, sino también para los pintores de la época. En este capítulo, se presenta una selección de imágenes pertenecientes a diversos manuscritos del *Rasikapriyā*, con ejemplos de varias de las escuelas de pintura Rajput.

Capítulo 1

1.- Principales conceptos de la poesía erótica en la Literatura India

Dentro de la tradición literaria occidental se ha intentado hacer una delimitación más o menos clara entre la literatura amorosa, la erótica, la escritura pornográfica y aquella considerada obscena. Sin embargo esta distinción se encuentra lejos de ser aceptada por muchos de los estudiosos sobre la materia. En opinión de Infantes “[...] entrar en la batalla dialéctica de los límites que marcan y definen lo amoroso, lo erótico, lo pornográfico, lo sensual y demás parentela lingüística es batalla perdida de antemano a lo largo de cuantas páginas sean capaces de escribir los contendientes”.¹

Lo anterior es claro cuando se hace referencia a diversos diccionarios que versan sobre términos literarios. Por ejemplo en el Dictionary of Literary Terms and Literary Theory la entrada correspondiente a poesía amorosa nos remite a la entrada acerca de poesía erótica para su explicación y sin embargo al comenzar a leer la definición dada nos topamos con que “es necesario distinguir entre la poesía erótica y la poesía amorosa. La poesía erótica es sobre el sexo y el amor sexual; la poesía amorosa tiende a evitar los detalles sexuales, aunque existen excepciones [...] La poesía erótica tiende a concentrarse en los aspectos más físicos del amor y la

¹ Víctor Infantes. “Primer registro hispano de parodias eróticas tanteos para una crónica gozosa de la virilidad literaria” en El Cortejo de Afrodita. Antonio Cruz ed. Amalecta Malacitana, España, 1997. p. 69.

pasión; mientras que la poesía amorosa se detiene más en las manifestaciones nobles del amor, los 'altos' sentimientos".²

Otros textos de referencia ni siquiera contienen una entrada para el término poesía o literatura amorosa y tienen una opinión diferente a la expresada anteriormente. De acuerdo con Trall la definición de literatura erótica es "escritura amorosa" y continua diciendo que "la clasificación de la literatura como erótica se basa en el tema tratado del amor- más que en la forma literaria empleada [...] Las líneas que distinguen a la literatura erótica de cualquier forma de escritura basada en el tema del amor son difíciles de delinear. La clasificación es lo suficientemente amplia como para incluir el rango de escritura acerca del amor desde lo ligeramente sentimental hasta lo realmente pornográfico. La presentación del amor en la literatura llamado erótico debe, sin embargo, acercarse a la cualidad carnal para ser colocado en esta categoría".³ También vale la pena notar que "dentro de la literatura erótica el elemento sexual es hecho una parte del aspecto estético, temático o moral del trabajo; esto es, existe como una parte contribuyente para algún otro objetivo diferente de la excitación o incitación sexual".⁴

En las llamadas literaturas orientales y en especial en las procedentes de las culturas india y árabe los términos amoroso y erótico no tienen una delimitación. Estos términos son muchas veces intercambiables y se usan indistintamente para

² J. A. Cuddon. A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. 3ú Ed. Blackwell Reference, UK, 1991. p. 304.

³ William F. Thrall y Addison Hibbard. A Handbook to Literature. 3ú Ed. The Odyssey Press. USA, 1972. p. 203.

⁴ C. Hugh Holman. A Handbook to Literature. 5ú Ed. Macmillan Publishing Company. USA, 1986. p. 185.

referirse al mismo tipo de literatura -aquella que trata del amor-, el amor en todos sus aspectos, tanto para la descripción de episodios con un evidente tinte sexual, como para mostrar los estados sentimentales de los amantes.

En la literatura árabe la poesía amorosa (*ghazal*) surge en los *qaṣīdas*, los cuales versan también sobre erotismo y sexualidad. No existe la separación que existe en la teorización occidental. La poesía de Hijaz se considera amorosa y erótica al mismo tiempo. En sánscrito, y después en otras lenguas de la India, la diferencia entre erótico, amoroso y religioso se pierde y estas categorías se vinculan estrechamente hasta volverse casi inseparables. El elemento principal en la tradición de poesía amorosa o erótica sánscrita sería su capacidad para evocar el *rasa* del amor o *śṛṅgār rasa*. “Los textos retóricos en sánscrito clasifican a la poesía que tiene el sabor amoroso, el cual transmite el sentimiento erótico, en descripciones de la unión de los amantes y descripciones de su separación”.⁵

Existe una relación tan cercana entre lo amoroso y lo erótico que en la literatura india es sumamente difícil separar ambos conceptos. Como se verá más adelante el *rasa* del amor será utilizado para describir diversos estados emocionales, desde los evidentemente eróticos y sexuales, hasta los altamente devocionales y religiosos, pasando por los ligeramente amorosos. Debemos tener en consideración las grandes diferencias culturales, en la India la sola insinuación de un beso lleva implícita una evocación erótica, mientras que en occidente sería solo una manifestación amorosa. Por lo anterior es casi imposible desligar ambos términos e intentar aplicar una teorización extranjera a esta tradición de literatura erótico-

⁵ Lee Siegel. *Fires of Love Waters of Peace*. Univeristy of Hawaii Press, Honolulu, 1983. p. 34.

amorosa. Por lo anterior en este trabajo los términos amoroso y erótico serán utilizados indistintamente para hacer referencia a aquel tipo de escritura que evoca a *śṛṅgār rasa* o su equivalente en otras tradiciones literarias.

La India tiene una tradición de poesía amorosa que se extiende desde la época de los Vedas. En su fase más temprana encontró expresión en el sánscrito y posteriormente en el prácrito, el hindi y los dialectos derivados de éste. Los encantamientos del *Atharva Veda* marcan el comienzo de la poesía erótica.⁶ Dentro de los ejemplos más tempranos en la poesía sánscrita se encuentran los escritos del poeta y filósofo budista Ásvaghoṣa, y en especial el canto tercero de su poema *Saundarānanda*. Sin embargo, la literatura de amor o erótica (*śṛṅgār*), tanto del sánscrito como del hindi, tienen sus raíces en el tratado de dramaturgia de Bharata llamado *Nāṭya śāstra*, el cual trata tanto de la poesía, la música y el lenguaje de la mímica, así como del baile, ya que éstos eran los componentes necesarios del drama indio. De acuerdo con algunos especialistas este texto existe desde el siglo segundo de la era cristiana, pero la tradición a la cual hace referencia data probablemente del siglo primero a. C.⁷ Además de en sánscrito el *Nāṭya śāstra* da ejemplos de versos en prácrito. Este es el tratado de poética más antiguo y contiene disertaciones acerca del lenguaje figurado, menciona las cualidades y defectos de la composición y describe algunas variedades de metros. Sobre el tema

⁶ M. S. Randhawa. *Kangra Paintings of the Bihari Satsaj*. National Museum, New Delhi, 1966. p. 1.

⁷ Manmohan Ghosh citado por Randhawa. *Ibid*.

del arte del amor menciona explícitamente al *Kāmatantra* y al *Kāmasāstra*, pero no así al *Kāmasūtra*⁸, lo que indicaría que éste fue escrito en una época posterior.

Para el final del siglo primero d. C. el sánscrito no era más una lengua hablada. Las lenguas populares eran los prácritos, los cuales, en etapas posteriores, se transformarían en las lenguas regionales modernas. La poesía lírica encontró en los prácritos su primera y mejor forma de expresión. Empero, el sánscrito continuó siendo el lenguaje literario durante largo tiempo, y alcanzó su cúspide en el periodo comprendido entre los siglos quinto y séptimo d. C. Con los sensuales poemas de Kālidāsa, uno de los más grandes poetas indios, la poesía romántica del sánscrito alcanzó su más elegante expresión. Los poetas sánscritos estudiaban con avidez tanto el *Kāmasūtra* de Vātsyāyana, como la gramática, la lexicografía y la poética.

En sus inicios el estudio de la poética en sánscrito estaba estrechamente ligado al estudio de la gramática. Al parecer las primeras especulaciones gramaticales acerca del lenguaje en general no solo inspiraron las especulaciones retóricas acerca del lenguaje poético, sino que a su vez influenciaron su método y punto de vista. De acuerdo con S. K. De, se puede demostrar con facilidad que algunos de los conceptos fundamentales de la teoría poética relacionadas con el lenguaje en general, están claramente basadas en los puntos de vista de los gramáticos,

⁸ Contrario a esta opinión K. M. Panikkar afirma que la más temprana evidencia sobre el *Kāmasūtra* se encuentra directamente en las obras de Kālidāsa, y cita como ejemplos el Canto XIX del *Raghuvamśa* y dos pasajes de *śakuntala* donde, para él, es evidente que el autor sigue las descripciones de Vātsyāyana, y que incluso en uno de ellos utiliza preceptos que se mencionan en el *Kāmasūtra* de forma textual. Además, sugiere que varios versos en diversas obras de Kālidāsa solo pueden ser comprendidos haciendo referencia al texto del *Kāmasūtra*.

excluyendo a otras corrientes de opinión. “La poética no pensó conveniente aparecer como un sistema completamente novedoso sino que buscó la protección de la autoridad de los gramáticos para que la gramática, elegida como su padrino, ayudase en su pronta aceptación”⁹. Por lo anterior la poética, al igual que la gramática, comenzó como un estudio empírico y normativo, y a pesar de su búsqueda posterior de los principios estéticos fundamentales, nunca consiguió derribar sus barreras escolásticas. Por lo anterior, De afirma que la poética del sánscrito nació del objetivo práctico del análisis metódico y clasificación de los recursos decorativos, de las formas de expresión por sí mismas, con la perspectiva de prescribir reglas definitivas de composición.¹⁰

Dentro de los problemas fundamentales de la poética sánscrita se encuentra el del contenido y expresión de la poesía. Esto fue reconocido desde los inicios de la disciplina de la teoría poética. En primer lugar las partes del lenguaje *śabda* y *artha* (palabra y significado) fueron reconocidas como el medio de la expresión lingüística. El elemento esencial de toda literatura, como del lenguaje, consiste del material de la palabra y el significado, y las más tempranas definiciones de poesía comienzan por los términos *śabda* y *artha*. Esto, aunado a su cercanía con la ciencia de la gramática, da como resultado que los primeros exponentes de la teoría poética, como Bhāmaha y Vāmana, dediquen secciones enteras de sus obras a la cuestión de la corrección gramatical. Pero llega una etapa donde se comprende que la corrección gramatical aunada a la consistencia lógica son características generales

⁹ S. K. De. Sanskrit Poetics as a Study of Aesthetic. University of California Press, 1963. pp. 1-2.

¹⁰ Ibid., p. 2-3.

del lenguaje, y que no son condiciones suficientes para el lenguaje poético. Es hasta que la unidad (*sāhitya*) de *śabda* y *artha* se reconoce como el punto de partida de la poesía, y que es esta unidad, y no la palabra y significado por sí mismas, la que da la esencia de la poesía. Además *sāhitya* implica no solamente la unidad de *śabda* y *artha* sino su inseparabilidad. Sería este concepto de *sāhitya* el que daría paso a la utilización de dicho término para designar a la literatura como tal. Se reconoce también desde el nacimiento de la literatura que esta *sāhitya* de la poesía debe de ser de un tipo especial, esto para que el encanto especial del lenguaje poético, el cual lo distingue del lenguaje ordinario, pueda ser explicado. La unidad de *śabda* y *artha* traen consigo una belleza especial dentro de la poesía, la cual no se encuentra en ninguna otra parte; la poesía no es simple expresión lingüística, sino expresión embellecida. Por lo anterior, se reconoce que la *sāhitya* de *śabda* y *artha* dentro de la poesía debe tener *viśeṣa* o especialidad. Por lo cual, el principal problema de la ciencia de la poética pasa a ser la cuestión de decidir qué es este *viśeṣa* y cómo se llega a él. Esto da pie a la formalización de diversas teorías y explicaciones acerca de lo que constituye la poética, entre las cuales encontramos diversos teóricos que dan preferencia a ciertos conceptos como *lakṣaṇa* (característica), *alamkāra* (embellecimiento¹¹) y *guṇa* (cualidad¹²).

¹¹ La palabra *alamkāra* significa literalmente ornamento. Su significado literal difiere del sentido de la función religiosa o mágica que se le atribuía originalmente de embellecimiento, esto es aquello que da suficiencia o poder al lenguaje profano o sin adorno. Pero el sentido que adquiere dentro de la ciencia de la poética para referirse a las figuras poéticas del lenguaje es el de decoración extrínseca y con este sentido es que es utilizado.

¹² *Guṇa* es uno de los principales conceptos del vocabulario filosófico del sánscrito. Dentro de la teoría de la poética la palabra *guṇa* denota las diez cualidades de la expresión poética las cuales permiten la diferenciación de diversos *rīti* (estilo), y se diferencian de las figuras del lenguaje en

La primera vez en que se tiene información acerca de la poética es en el *Nāṭya śāstra* donde aparece como un elemento subordinado, ya que la obra es básicamente un tratado de dramaturgia, más que de poética. Se cree que el estudio de la dramaturgia antecede a un estudio general de la poética debido a que el gramático del sánscrito Pāṇini, no menciona en sus obras los *Alaṃkārasūtras*, mientras que sí reconoce los *Naṭasūtras*, y a que no es sino hasta el *Nāṭya śāstra* que se hace mención de la poética.¹³ Dentro del *Nāṭya śāstra* se reconocen cuatro figuras del lenguaje, el símil (*Upamā*), la metáfora (*Rūpaka*), *Dipaka* que es esencialmente el uso de un predicado para muchos sujetos o un sujeto para muchos predicados, y la repetición de sílabas o aliteración (*Yamaka*).

Dentro de la historia del estudio sistemático de la poética, se hace referencia a las diversas 'escuelas' o 'corrientes' las cuales hacen énfasis en uno u otro aspecto de la composición literaria para enunciar los principios fundamentales de la teoría poética, estas diversas opiniones no necesariamente tienen un orden cronológico, aunque algunas de las especulaciones más tempranas han sido tomadas como bases para la formulación de teorías posteriores. La más antigua es llamada la 'escuela *alaṃkāra*' debido al énfasis que pone en este concepto. La segunda de estas escuelas es comúnmente conocida como 'rīti' ya que el lugar principal lo ocupa esta idea estilística. Escuelas posteriores enfatizan la importancia de la emoción (*rasa*) y de la sugestión (*dhvani*), y aunque no dejan de considerar los conceptos utilizados con anterioridad dan otras explicaciones acerca de la esencia de la poética. Algunas otras

cuanto a que esta se refiere en mayor medida a la expresión y composición que a la forma y el contenido.

corrientes se desarrollaron en diferentes etapas, pero las más importantes y que marcarían las pautas del desarrollo de la teoría poética son las antes mencionadas.

Dentro del desarrollo de la 'primera' escuela de poética, es hasta el siglo quinto o sexto d. C. que se encuentra la más temprana obra sistemática acerca de *alaṃkāra* escrita por Bhāmaha, pero existe evidencia acerca de la existencia de trabajos anteriores sobre este concepto ya que en el *Nāṭya śāstra* existe el tratamiento de ciertos temas que caen bajo el tópic de *alaṃkāra*. Referente a esto, encontramos que se admite la aceptación de la ciencia del *alaṃkāra-śāstra* desde etapas muy tempranas, pero la pregunta sería desde cuándo se admite al *alaṃkāra-śāstra* realmente como una ciencia o *śāstra*. En opinión de S. N. Dasgupta "ya que el *alaṃkāra-śāstra* fue inspirado por la escuela de pensamiento de la gramática, se cree que haya evolucionado un poco después de la mitad del siglo segundo a. C., en la época de Patañjali"¹⁴. Esta escuela pone especial atención en el embellecimiento y decoración del lenguaje. Dentro de la obra de Bhāmaha encontramos referencias importantes al lugar que ocupan otros conceptos como *guṇa*, *doṣa* (defectos), *rīti*, *rasa* y *dhvani*. Es debido a lo anterior que algunos especialistas como Dasgupta, se han opuesto a la separación de diversas escuelas de poética basándose en la idea de que cada una presta mayor atención o hace mayor énfasis en alguno de los conceptos, ya que la mayoría hace mención e incluso trata dentro de un mismo texto casi todos los conceptos y aspectos de la poética. "Muchos de nuestros escritores modernos han considerado ventajoso hablar acerca

¹³ A. B. Keith. *A History of Sanskrit Literature*. Oxford University Press, 1920. p. 372.

¹⁴ S. N. Dasgupta. *A History of Sanskrit Literature Vol. I*. University of Calcutta, 1962. p. 521.

de la divergencia de puntos de vista de los diversos autores de *alaṃkāra* al grado de ser posible clasificarlos a la manera occidental, tales como, la escuela *rīti*, la escuela *alaṃkāra* o la escuela *dhvani*. Me siento obligado a presentar una nota disintiendo a esta forma de clasificación. Desde Bharata hasta Ānandavardhana cada uno de los escritores de *alaṃkāra* entendía la importancia de *doṣa*, *guṇa*, *rīti*, *rasa* y *alaṃkāra* como los constituyentes de las bases de valuación del mérito de cualquier poesía. Pero si de estos escritores Vāmana opinaba que *rīti* o el estilo constituía la principal esencia, no se puede afirmar que por esto él formase su propia escuela¹⁵. Pero la mayoría de los autores distinguen entre diversas escuelas o corrientes de pensamiento poético, y asignan ciertas características especiales a cada una de ellas, así como autores representativos.

Entre los autores representativos de la escuela *rīti* tenemos a Vāmana, quien afirmaba que el acomodo especial de las palabras era la esencia de la poesía y a su predecesor Daṇḍin, para el cual la poesía aparece bajo la metáfora de un cuerpo de palabras determinadas por el sentido que se desee proponer, y que ese cuerpo se encuentre adornado, utilizando el concepto de *alaṃkāra* en un sentido general para referirse a todo aquello que le da belleza al poema, tal como las joyas al cuerpo humano¹⁶, incluyendo en esto tanto todos los recursos metafóricos, como los modos y grados de acomodo de las palabras y los significados. Para ambos, los modos o particularidades en el arreglo consisten en la combinación de ciertas cualidades (*guṇa*) fijas, obtenidas por diferentes disposiciones de la palabra y el

¹⁵ Dasgupta. Ibid. pp. 574-575.

¹⁶ Keith. Op. cit. p. 376.

sentido¹⁷. Los varios estilos o *rīti* se distinguen por la utilización de una o varias de estas cualidades o sus contrarios, los cuales se reconocen también como cualidades aunque de un carácter erróneo.

Los teóricos que florecieron en la siguiente etapa, y conocidos como de la teoría de *dhvani*, afirmaban que la verdadera característica de la poesía no era entendida por aquellos que solamente tenían conocimientos acerca de la ciencia de *śabda* y *artha*. Pero, paradójicamente, su teoría tiene sus orígenes en el análisis del lenguaje y el significado. Como los gramáticos y los lógicos, reconocieron las funciones de denotación (*abhidhā*) e indicación (*lakṣaṇa*), el primero dando el sentido literal de la palabra y el último un sentido secundario o figurado ligado al sentido literal. Pero no solo se conformaron con reconocer esto, sino que fueron más allá de los gramáticos y lógicos al afirmar que la denotación e indicación no agotan todo el significado de la poesía. Incluyeron también otra función de la palabra y el significado, aquella de la sugestión, la cual provee otro sentido, que nunca es expresado directamente, sino que depende del propósito específico del poeta en la utilización de la palabra, ya sea en su sentido de denotación o indicación. Es aquí donde por primera vez se toma en cuenta el propósito del poeta y se reconoce un sentido sobreentendido detrás de lo directamente expresado en las palabras.

¹⁷ Las diez *guṇa* reconocidas por Vāmana y Daṇḍin son *śleṣa* (coherencia de oraciones largas sin hiatos ni rupturas gramaticales); *prasāda* (simplicidad); *samatā* (uniformidad en el tipo de compuesto gramatical utilizado); *mādhurya* (lenguaje altamente emotivo); *sukumaratā* (predominio de consonantes líquidas); *arthavyakti* (claridad); *udāratva* (nobleza del sujeto); *ojas* (utilización de largas palabras compuestas); *kānti* (palabra ordinaria aceptable); y *samādhi* (lenguaje metafórico en general).

En opinión de S. K. De “la escuela *dhvani*, en su análisis de la poesía, encontró que el contenido de un buen poema puede distinguirse generalmente como aquello que es expresado e incluye lo que es dado en tantas palabras o aquello que no es expresado, pero que debe ser añadido por la imaginación del lector o del oyente. La parte inexpressada o sugerida, la cual está estrechamente ligada con lo expresado, y que se desarrolla por un peculiar proceso de sugestión (*vyañjanā*), es considerado como el ‘alma’ o la esencia de la poesía”.¹⁸

En opinión de A. Sankaran la teoría de *rasa* antecede a la de *dhvani*, y esta última incorpora en sí todos los aspectos positivos de la primera y sirvió para refrenar sus excesos, tales como el exagerado énfasis que es puesto en el elemento emocional en la poesía, en detrimento de los elementos imaginativos e intelectuales.¹⁹ Su principal exponente es Ānadavardhana de Cachemira quien vivió aproximadamente a mediados del siglo noveno d. C. La teoría de *dhvani* ha sido extraída de la teoría de *sphoṭa* de los gramáticos, que tiene como postulado principal que las palabras y proposiciones en contextos particulares y con referencia a hablantes y auditorios particulares bajo situaciones y circunstancias particulares, pueden inducir el *rasa* o sugerir importantes verdades o ideas o *alaṃkāras*.²⁰ Con respecto a esto, Abhinava sugiere que es la descripción de la excitante escenografía y las circunstancias, tanto como los variados sentimientos del momento y sus expresiones, los que conjuntamente sugieren en nuestras mentes, a través del

¹⁸ S. K. De. Sanskrit Poetics... Op. cit. p. 48.

¹⁹ A. Shankaran. Some Aspects of Literary Criticism in Sanskrit. Munshiram Manoharlal. New Delhi, 2da. edición, 1973. p. 1.

²⁰ Dasgupta. Op. cit. p. 605.

proceso de *dhvani*, una situación estética que posteriormente se convierte en *rasa*. Tanto en la teoría de *dhvani* como en la de *sphoṭa*, existe el supuesto de que las palabras y proposiciones como un todo, conjuntamente tienen un significado particular, por lo cual los adherentes de esta teoría, como Ānandavardhana, Abhinava y algunos otros, afirman que toda una situación, un contexto, los hablantes, las palabras y sus significados, todos pueden cooperar conjuntamente para producir una sugestión. La consideración del contexto y la situación es la condición más importante de *dhvani*.²¹

Las dos teorías que pasarían a ser los factores predominantes dentro de las fuentes del criticismo literario son la de *rasa* y la de *dhvani*. Se dice que la primera tiene sus orígenes en el 'primer poeta', Vālmiki, mientras que la segunda habría surgido inmediatamente después de la teoría de *rasa*, y pudo ser expresada en su forma acabada, tan solo aproximadamente un siglo antes de su máximo exponente Ānandavardhana. Pero ya para este periodo se habían enunciado los principios que determinan la naturaleza de la forma poética, como *alaṅkāra*, *rīti*, *guṇa*, etc., por lo cual, la relación de estos métodos anteriores con los de *rasa* y *dhvani* están definitivamente asentados, así como su posición dentro de la poesía. "El reinado de las escuelas de *rasa* y *dhvani* con las otras subordinadas y convertidas en partes accesorias de ellas se da total y completamente dentro del dominio del criticismo literario"²².

²¹ Ibid., p. 608.

²² A. Sankaran. Op. cit. p. 50.

Desde épocas tempranas, la mayoría de los autores adherentes a una u otra escuela de criticismo literario no solamente hacen mención, sino que otorgan una importante posición a *rasa* dentro de sus teorías. Lo anterior, aunado al continuo estudio acerca del tema, ha dado a *rasa* el lugar principal dentro de los conceptos literarios de la literatura, no solo del sánscrito, sino de las diversas lenguas que habrían de desarrollarse posteriormente. Como ya se ha mencionado, se afirma que la teoría de *rasa* se conoce desde tiempos muy remotos, y ha sido enunciada y utilizada constantemente en diferentes periodos por diversos autores de la teoría poética. Dada la importancia de esta teoría, y su impacto en la posterior literatura erótica de la India, se tratará a continuación como una sección independiente.

1.1 *Rasa*

El término *rasa* tiene varios significados, sin embargo, el más importante es aquel que se relaciona con la teoría del arte y las emociones. Por un lado *rasa* significa jugo, néctar o extracto de algunas plantas. Un segundo significado de *rasa* se refiere a la esencia inmaterial de alguna cosa, la mejor parte o la más fina. En un tercer sentido *rasa* denota sabor, paladeo, deleite relacionado a consumir o manejar, ya sea un objeto físico o al tomar sus propiedades no-físicas, frecuentemente produciendo placer. En su último sentido, el cual está relacionado con el tercero, y con el arte y la experiencia estética, *rasa* tiene el significado de “un estado de elevado deleite, en el sentido de *ananda*, el tipo de arrobamiento que solo el espíritu puede experimentar”.²³

²³ B. N. Goswamy. Essence of Indian Art. Asian Art Museum of San Francisco. 1986. p. 19.

Para K. Caitanya “la palabra *rasa* es un fino cristal, secretado por el pensamiento indio a lo largo de los siglos, y como el cristal, que puede esparcir un resplandor de muchos colores, de acuerdo con el ángulo de la luz incidente, éste también puede revelar variados significados de acuerdo con el ángulo de aproximación”.²⁴ En el *Atharva Veda* la palabra *rasa* es utilizada por primera vez para referirse al néctar de las plantas. También comienza a ser usada con el sentido de saborear o degustar. En la meditación trascendental de las *Upaniṣad* hay una combinación de ambos sentidos, y la palabra pasa a tener un significado de esencia y del más alto deleite, o de la experiencia que trae como resultado de sí una felicidad inexpressable. Aquí *rasa* simboliza la realidad suprema del universo, la conciencia autoluminosa, la cual los sabios de las *Upaniṣad* se esforzaban por obtener, y que cuando se logra, se convierte en un arrobamiento trascendente. La referencia védica del alma como disfrutando el sabor o la esencia (*rasa*) de la experiencia, parece ser la base de la elaboración del concepto en la meditación Upaniṣadica y en la especulación estética. El pensamiento de las *Upaniṣad* extiende este degustamiento del mundo al degustamiento de su origen trascendental. La teoría estética utiliza ambos sentidos. La creación estética es saboreada como un hermoso objeto de la naturaleza es saboreado. Al mismo tiempo, aunque el estímulo pertenece a la esfera mundana, la experiencia es percibida como casi trascendental, como la experiencia intuitiva del sabio sobre la conciencia

²⁴ Krishna Caitanya. Sanskrit Poetics. Asia Publishing House. India, 1965. p. 1.

autoluminosa que es la base del universo. En estos términos el arte media entre la experiencia del mundo y la experiencia de lo trascendente.²⁵

La teoría del arte que se centra alrededor de la idea de *rasa* fue enunciada por primera vez por Bharata en el *Nāṭya śāstra*. Ha sido esta la forma en que dicha teoría ha llegado hasta nuestros días, pero es evidente que Bharata recopiló y quizá sistematizó tradiciones mucho más antiguas, ya que él mismo reconoce la deuda a sus antecesores. Su trabajo es generalmente situado al comienzo de la era cristiana, y en éste, Bharata enuncia y aplica la teoría de *rasa* a las artes escénicas, incorporando la danza y la música. Este monumental trabajo es el pilar sobre el cual se edificarán las subsecuentes teorías estéticas del subcontinente indio. Trata esencialmente de la modalidad del surgimiento de la emoción poética a través de la organización del contexto poético. La definición dada por Bharata es la siguiente: “Cuando los *Vibhāva*, *Anubhāva* y los *Vyabhicārī bhāva* se unen, emerge *Rasa*”²⁶. Pero se llega a esta definición después de una detallada exposición del concepto de *sthāyibhāva*, el cual se puede definir de la siguiente manera: “los *sthāyibhāva* son innatos, predominantes, prevalecientes, inocultables, asimilativos, permanentes y penetrantes, disfrutables, factores conativos predispuestos en la naturaleza humana”²⁷. Caitanya ofrece una traducción de la definición de Bharata sobre *rasa*, “cuando el estímulo primario, sus concordantes características conductuales y las reacciones

²⁵ Ibid., p. 2

²⁶ Bharata citado por Caitanya. Ibid., p. 2.

²⁷ Caitanya. Ibid., p. 3.

efímeras pero subordinadas las cuales evocan, se combinan para activar el sentimiento, el sentimiento se convierte en emoción estética”²⁸.

Para lograr la obtención de *rasa* son necesarios varios elementos como los *Vibhāva*, los cuales son los estímulos primarios que activan a los *sthāyibhāva*, que son los instrumentos o causas que producen o cambian las emociones saboreables; *Anubhāva*, que es aquello que viene con la emoción, es lo que hace visible y perceptible al *rasa*, son indicadores de los *bhāva*; y los *Vyabhicārī bhāva* son los sentimientos efímeros que están relacionados con el sentimiento básico, son las emociones que llevan hacia la mayor clarificación de la emoción principal o permanente. De acuerdo con la definición proporcionada por Dasgupta tenemos que *Vibhāva* es la condición objetiva de producir una emoción. El *Vibhāva* puede ser de dos tipos: *ālabhana* y *uddīpana*. *Ālabhana-vibhāva* significa una persona o personas con referencia a las cuales la emoción es manifiesta. *Uddīpana-vibhāva* significan las circunstancias que han exitado la emoción. Además está *Anubhāva* que es la manifestación corporal a través de la cual la emoción es expresada. Y *Vyabhicārī* significando una serie de emociones diversas que alimentan el fuego de la emoción dominante.²⁹

Según Bharata hay cuarenta y nueve *bhāva* (emociones), pero solamente los *sthāyibhāva* en combinación con los demás elementos necesarios (*Vibhāva*, *Anubhāva* y *Vyabhicārī bhāva*) producen *rasa*. Esta es la diferencia entre *bhāva* y *sthāyibhāva*, su capacidad de producir o no *rasa*.

²⁸ Ibid.

²⁹ Dasgupta. Op. cit. pp. 593-594.

Los *sthāyibhāva* son permanentes, están latentes en todos los seres humanos, y se despiertan con toda su intensidad cuando los otros tres elementos se combinan en un estado de perfección. Al ser perfecto, el *sthāyibhāva* se transforma en *rasa* y es este sentimiento el que debe ser transmitido al *sāmājīk* (lector o espectador). Bharata y los posteriores estudiosos de la poética han clasificado las emociones en dominantes y transitorias, y han explicado el porqué solamente las dominantes se transforman en *rasa*. La base de dicha clasificación en transitorias y dominantes es su relación con los cuatro fines de la vida³⁰. Tradicionalmente se han aceptado ocho *rasa* que son: *śṛṅgār* (amor), *hāsya* (humor o risa), *karuṇa*

³⁰ Los cuatro fines de la vida son *dharma*, *artha*, *kāma* y *mokṣa*. *Dharma* se refiere al acatamiento del orden universal establecido, abarca todo lo que en el occidente se clasifica bajo el orden jurídico, ético, moral, religioso y aun social. Es la base del funcionamiento de la sociedad y por tanto de su prosperidad y felicidad. El *dharma* abarca todos los aspectos de la vida humana, desde la procreación hasta la muerte del individuo, pasando por su nacimiento, crianza, educación, matrimonio y vida productiva. *Artha* es más que nada el dominio de la política y el poder, se refiere al fin de la acción humana que no busca solo el cumplimiento del deber, el *dharma*, sino también una ganancia, un beneficio de esa acción. El tercer fin de la vida sería *kāma* que significa 'el placer', sobre todo referido al placer erótico, pero abarcando también todo tipo de placer de los sentidos. Incluye dentro de sí al amor y al sexo, la música y la danza, el teatro y la poesía, los perfumes y los manjares, etc. La justificación para incluir a *kāma* como uno de los fines legítimos de la vida es que el placer es tan necesario a la vida como el alimento y debe, por tanto, buscarse como algo indispensable. El cuarto fin de la vida humana se coloca aparte, pues en vez de compartir como los otros tres la vida en el mundo y participar en la existencia, *mokṣa*, la liberación, niega el mundo y su existencia conocida. *Mokṣa* pretende ser el fin supremo de la vida, el salto final de este tipo de existencia a una realidad eterna. *Mokṣa* se refiere a la liberación del ciclo de los renacimientos, del océano de *Samsara*. No hay una sola definición aceptada de lo que es *mokṣa* y diferentes escuelas proponen diferentes ideas; todas coinciden en el lado negativo de la definición: *mokṣa* no está en el mundo de *dharma*, *artha* y *kāma*; *mokṣa* es su negación. Pero en el lado positivo no hay acuerdo el estado de *mokṣa* es indescriptible: se habla de eternidad, de inmutabilidad, de beatitud, pero no hay coincidencia plena de opiniones. Todas estas explicaciones acerca de los cuatro fines de la vida del hombre se han tomado del libro de Lorenzen y Preciado, 'Atadura y Liberación'.

(compasión), *raudra* (ira), *vīra* (heroísmo o valor), *bhayānaka* (terror o temor), *bībhatsa* (disgusto o repulsión), *adbhuta* (sorpresa).³¹ A los cuales se les añadieron al paso del tiempo *sānta* (renunciación) y *bhakti* (devoción), aunque estos últimos no fueron reconocidos por los estudiosos tradicionales.

El *Nāṭya śāstra* de Bharata fue concebido principalmente para las artes escénicas y el género dramático, aunque como afirma Coomaraswamy “la teoría es inmediatamente aplicable a todas las artes”³². “La teoría de *rasa* es un intento serio de indicar el carácter del efecto emocional del género dramático, y explica el despertar y la naturaleza del placer estético experimentado por un público sensible mientras observan la diestra puesta en escena de una obra”.³³ Considerando a las emociones como los materiales vitales de la poesía se les considera como la esencia de la misma. Al respecto se elaboró la tesis, según la cual, aquello que el poeta es capaz de expresar directamente o describir con respecto a las emociones, son las causas por las cuales se da paso a éstas, con la ayuda de los elementos expresados, los cuales deben ser generalizados y concebidos, no como aparecen en el mundo natural, sino como pueden ser imaginados en el mundo de la poesía, el poeta puede despertar en el lector, a través del poder de la sugestión inherente a las palabras y a sus significados, una condición mental particular en la cual el paladeo de las emociones es posible. El poeta no puede despertar la misma emoción que sienten el héroe o heroína descritos en su poesía. No obstante, ya que todas las mentes humanas poseen el germen de la misma emoción dentro de sí mismas, y

³¹ A. Sankaran. Op. cit. p. 16.

³² Goswamy. *Essence of ...* Op. cit. p. 19.

³³ A. Sankaran. Op. cit. p. 15.

debido a que los elementos expresados y las emociones son generalizadas, puede hacer surgir el reflejo de una emoción similar. Esta condición de la mente del lector en el disfrute de la emoción generalizada es llamada el paladeo o *rasa*, que puede ser despertado solo por el poder de sugestión de las palabras y sentidos expresados.³⁴

1.2 *śṛṅgār rasa*

De todos los *rasa*, *śṛṅgār* ha sido el que ha recibido el tratamiento más detallado y entusiasta por parte, tanto de los antiguos estudiosos de la retórica, como de los posteriores escritores sobre poética y de los poetas mismos. A *śṛṅgār* se le ha llamado *rasaraja* (monarca de los sentimientos), *rasapati* (amo de todos los sentimientos) y diversos poetas compiten por exaltarle.

śṛṅgār significa ordinariamente el sentimiento erótico, sin embargo, no se circunscribe solamente a este significado. Existen varias conceptualizaciones, tanto tradicionales como técnicas, acerca de la 'noción india de amor'. La conceptualización tradicional de este término sirve de fundamento al conjunto de narrativas de amor redactadas en forma de un tema literario o poético. En su aspecto técnico se conceptualiza en tres maneras diferentes, dentro de tres categorías de literatura. En la tradición del *Kāmasāstra* es llamado *kāma*, 'deseo natural'; en la teoría poética, es decir la tradición del *Kāvyaśāstra*, se le conoce con el término *śṛṅgār rasa*, 'experiencia estética'; y por último en la literatura devocional, es decir

³⁴ S. K. De. Sanskrit Poetics... Op. cit. p. 11.

la tradición de la *Bhaktiśāstra*, se hace referencia a él con el término *prema*, 'experiencia espiritual'³⁵.

Se han analizado diversas etimologías de la palabra, y es aquella dada por el rey Bhoja de Malwa la más aceptada. En su obra *śṛṅgāra-prakāśa*, que trata acerca de la poética, el autor expone su peculiar doctrina que versa sobre la idea de que *śṛṅgār* es el único *rasa*. En su interpretación, *śṛṅgār* no es solamente el sentimiento erótico, es llamado así debido a que es en sí mismo la cumbre (*śṛṅgā*) y lleva al hombre a la cima de la perfección.³⁶

Los eruditos de la retórica afirman que *śṛṅgār* es superior entre los *rasa*, porque es el único con el cual se pueden conectar todos los estados emocionales complementarios a excepción del miedo, la indolencia, la crueldad y la repulsión, y con el cual se pueden armonizar todos los estados emocionales permanentes (*sthāyibhāva*), excepto el de la repulsión.³⁷

Además de la literatura retórica acerca de *śṛṅgār*, éste ocupa un lugar central dentro de todas las artes de la India. Existen grandes obras dramáticas en las cuales el tema principal es *śṛṅgār*, en la literatura poética existe una gran cantidad de textos cuyo tema dominante es *śṛṅgār*. Cuando se evoca a *śṛṅgār*, frecuentemente se piensa en el lado erótico, pero no es solamente esto lo que el concepto de *śṛṅgār* engloba, se refiere también al sentimiento en toda la sutileza de sus aspectos, en sus infinitamente variadas formas, las cuales figuran tan preminentemente en las

³⁵ Kali C. Bahl. "The Hindi Rīti Tradition and the Rasikapriyā of Keshavadasa: An Introductory Review" en *Journal of South Asian Literature*, 1974, vol.10 p. 7.

³⁶ K. Caitanya. *Sanskrit Poetics*. Op. cit. p. 52 y B. N. Goswamy. *The Essence of Indian Art*. Op. cit. p. 31.

artes. En opinión de S. K. De “la ciencia del erotismo ha tenido, de hecho, una profunda influencia en la teoría y práctica de la poesía de este periodo (periodo temprano de la literatura sánscrita), aunque debemos cuidarnos del error de asumir que la poesía erótica clásica es de naturaleza pornográfica. El trabajo tradicional de Vātsyāyana contiene, además de varios capítulos acerca del arte y la práctica del amor, secciones sobre los modos y maneras de ganar y conservar un amante, sobre el cortejo y los signos del amor, sobre el matrimonio y la conducta de la vida conyugal, y no poco acerca de la psicología práctica de la emoción del amor”.³⁸

Dentro de la poética y el género dramático en sánscrito, y debido a la atracción universal que el tema de *śṛṅgār* despierta, los escritores tratan en detalle todo lo referente a este *rasa*. Por lo anterior existe una gran cantidad de tratados erótico-retóricos, de los cuales el más antiguo e importante es el *śṛṅgāratilaka* de Rudrabhaṭṭa, quien intenta aplicar la idea de *rasa*, que ha sido ya discutida en relación con el género dramático por Bharata y algunos otros autores, a la poética. Le siguen una serie de trabajos de naturaleza similar, los cuales toman a *rasa*, en especial a *śṛṅgār rasa*, como tema principal, y que fueron compuestos con la meta aparente de guiar al poeta en la composición de piezas eróticas, tan populares y abundantes en la poesía sánscrita.³⁹ La idea principal de este tipo de trabajos es que *śṛṅgār* es el *rasa* fundamental, y por esta razón sus diversos aspectos son estudiados detalladamente. Dentro de este tema se incluye la discusión detallada sobre el héroe

³⁷ B. N. Goswamy. The Essence of Indian Art. Op. cit. p. 31.

³⁸ S. K. De. “Treatment of Love in Sanskrit Literature” citado por Ahmad Hussain en Erotic Sentiments in Indian Literature. Atma Ram & Sons. India, 1982. p. 47.

³⁹ S. K. De. Sanskrit Poetics ... Op. cit. p. 59.

(*nāyaka*) y la heroína (*nāyikā*), y sus diversas emociones y condiciones como factores de *śṛṅgār rasa*. Estos textos repiten las elaboradas definiciones, distinciones y clasificaciones del sentimiento amoroso con sus variados estados y situaciones emocionales, asuntos que parecen ejercer una gran atracción sobre las mentes escolásticas medievales.⁴⁰

śṛṅgār, según diversos textos que tratan acerca del erotismo, es de dos tipos: *samīyoga* (amor en la unión) y *viyoga* (amor en la separación). El amor en la unión es el aspecto placentero del amor, los estudiosos han definido a *samīyoga* como la mezcla cariñosa, el extravío y el disfrute de las personas de sexos opuestos.⁴¹ Empero es en el amor en la separación, que la madurez del amor se puede apreciar. Es una herramienta de prueba para el verdadero amor. Los amantes verdaderos son aquellos que no se olvidan en *viyoga*. Es por estas razones que los poetas de todas las literaturas y de todos los tiempos han prestado tanta atención a esta cara del amor. “El amor que no ha pasado por los sufrimientos de la separación difícilmente puede ser considerado como amor. Generalmente se cree que el amor en la separación viene después del amor en la unión. Pero esto no es así. El amor sin el dolor de la separación es corto, egoísta y pretencioso. En la ausencia de la separación, el amor pierde su fuerza y su gracia”.⁴²

La Tabla 1 da la clasificación de la emoción amorosa según se encuentra en diversos textos que se especializan en el tema. La tradición de *śṛṅgār rasa* viene desde la tradición poética del sánscrito, ha sido retomada por diversos autores

⁴⁰ S. K. De. Ibid., p. 60.

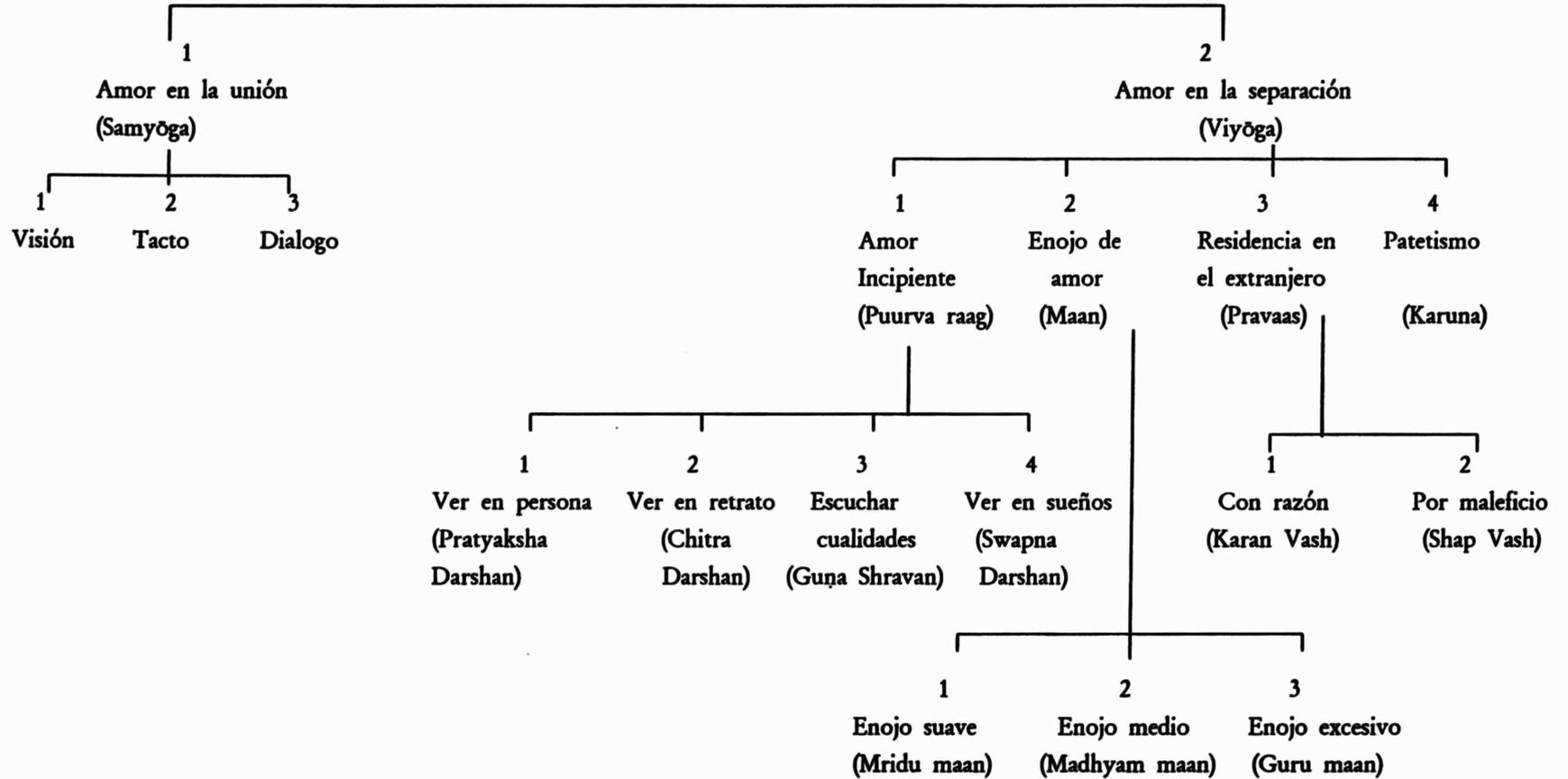
⁴¹ Ahmad Hussain. Op. cit. p.17.

⁴² Hussain. Ibid., pp. 18, 56.

posteriores en diferentes lenguas del subcontinente, con fines variados, desde la expresión de la devoción, hasta la demostración de erudición en el tema; y la incorporación de nuevos y detallados análisis o clasificaciones acerca de *śṛṅgār rasa*.

Los poetas de la *rītikāvya* no escapan a esta corriente, haciendo de *śṛṅgār* el tema principal de sus composiciones y tratados retóricos. Entre estos poetas encontramos a Keśavadās, quien crea grandes obras que giran alrededor de *śṛṅgār rasa* con un estilo refinado, e introduce nuevos elementos para el análisis de este tema con una perspectiva tradicional, además de proporcionar ejemplos para su detallada exposición.

TABLA 1
CLASIFICACIÓN DEL AMOR
(Shringaar ke bheed)



Fuente: Ahmad Hussain. Erotic Sentiments in Indian Literature. Op. cit. p. 21

1.3 *Nāyaka-nāyikā bhed*

Al mencionar *nāyaka-nāyikā bhed* se hace referencia a la clasificación de los protagonistas, el héroe y la heroína, el amante y su amada, dentro de las artes de la India. La definición de los términos *nāyaka* como el ‘héroe’ o ‘protagonista’ de alguna historia, y de *nāyikā* como su amante, y por tanto la heroína de la trama, nos da el sentido en que estos términos son utilizados dentro de la literatura, tanto del sánscrito como del hindi, con respecto a *śṛṅgār rasa*. Además del análisis y detallada clasificación del *nāyaka* y *nāyikā*, se mencionan también otros personajes que son importantes para el desarrollo de *śṛṅgār rasa* como son las compañeras o amigas de la *nāyikā*, conocidas como *sakhīs*, y los mensajeros de los amantes o *dūtīs*. Todos estos elementos formarán parte del contexto poético y ayudarán al surgimiento de *rasa*, en este caso de *śṛṅgār rasa*.

En la literatura sánscrita existen ejemplos de *nāyaka-nāyikā bhed*, los cuales darán paso al tratamiento de este tema dentro de la posterior literatura hindi. Los textos de *Kāmaśāstra* parecen ser los primeros que tratan el tema de *nāyaka-nāyikā bhed*, aunque existe una gran diferencia entre ambos en su acercamiento y tratamiento. Tanto héroes (*nāyakas*), heroínas (*nāyikās*), amistades (*sakhīs*) y mensajeros (*dūtīs*) son mencionados en el *Kāmasūtra* de Vātsyāyana, pero no con la misma intención que en los trabajos de poética. Rākeśagupta enumera seis rasgos característicos de esta obra que la diferencian de los textos acerca de *nāyaka-nāyikā bhed*⁴³:

⁴³ Rākeśagupta. *Studies in Nayaka-Nayika-Bheda*. Granthayan, Aligarh. 1967. pp.30-31.

1. Vātsyāyana omite a la *svakīyā* de su principal clasificación de la heroína. Para él, la heroína no es alguien que ya ha sido obtenida, sino que todavía está por obtenerse.
2. En el capítulo que dedica a la mujer casada, la cual no es considerada como *nāyikā* por él, Vātsyāyana se enfoca principalmente a los deberes que como ama de casa le corresponden.
3. Al tratar acerca de la *parakīyā* (la mujer de otro) no se hace énfasis en el amor. Al contrario, explícitamente se advierte acerca de cortejar a la mujer de otro simplemente por amor. Según él, esto último se puede hacer solo cuando la *nāyikā* está comprometida ya con varios hombres, o cuando se advierte una ganancia posterior al establecer relaciones sexuales con ella.
4. Además de la clasificación de la *nāyikā* de acuerdo a su relación social con el *nāyaka*, Vātsyāyana da una serie de divisiones que tienen que ver directamente con los órganos sexuales del *nāyaka* y *nāyikā* o con el mismo acto sexual.
5. Las otras clasificaciones del *nāyaka* y *nāyikā* basadas en el comportamiento, la situación, etc., las cuales han sido tratadas en las obras acerca de *nāyaka-nāyikā bhed*, no tienen cabida dentro del *Kāmasūtra*.
6. De acuerdo con la concepción de la heroína, la *dūtī* de Vātsyāyana tiene como función principal la de seducir y engatusar a la esposa de otro para el héroe, lo cual no tiene nada que ver con sus funciones dentro de la literatura de *nāyaka-nāyikā bhed*.

Por lo anterior, Rākeśagupta concluye que existe poco en común entre el *Kāmasūtra* de Vātsyāyana y otros textos acerca de *nāyaka-nāyikā bhed*, por lo cual

para él, estos últimos no parecen haber sido influenciados por el primero. Aunque “no se puede negar que es básica y enteramente el sexo, el tema principal del *Kāmaśāstra*, el cual sustenta la totalidad de la estructura científica del *nāyaka-nāyikā bhed*, aunque solo en su orientación limitada”.⁴⁴ En oposición a esta conclusión K. M. Panikkar afirma que “sí la influencia que Vātsyāyana ejerció fue tan directa en el más grande poeta del sánscrito (Kālidāsa), quien se convirtió en un modelo para todos aquellos que le precedieron, se puede imaginar como sus *sutras* llegaron a tener casi una importancia canónica para los poetas posteriores que trataron el amor”⁴⁵.

Sin embargo, es el *Nāṭya śāstra* el primer tratado acerca de dramaturgia y poética que trata extensamente el tema y las clasificaciones del *nāyaka* y la *nāyikā*. Aunque los trabajos posteriores acerca del tema hacen referencia directa a este texto de Bharata, cada uno refleja un cambio de actitud hacia la clasificación de los *nāyakas* y *nāyikās*. Para Bharata, *nāyaka* significa el personaje principal de una obra dramática y no el *Ālambana-vibhāva* de *śṛṅgār rasa*. Su cuádruple división del héroe en *Dhīrodhata* (valiente y altivo), *Dhīralalita* (valiente y alegre), *Dhīrodatta* (valiente y noble) y *Dhīraprasānta* (valiente y tranquilo), aunque adoptado por algunos de los escritores sobre *rasa*, tiene poco que ver con el *nāyaka* de la emoción erótica⁴⁶. Entre los primeros textos que tratan el tema de *nāyaka-nāyikā bhed* encontramos el *Agnipurāṇa*, el cual tiene una breve mención acerca de éste en

⁴⁴Rākeśagupta. *Ibid.*, p. 31.

⁴⁵ K. M. Panikkar en Richard Burton y F. F. Arbuthnot trads. The Kama Sutra of Vatsyayana. George Allen and Unwin Ltd. Londres, 1963. p. 70.

⁴⁶Rākeśagupta. *Op. cit.* p. 37

tan solo cinco versos, aunque hace algunas importantes innovaciones. En primer lugar, a diferencia del *Nāṭya śāstra*, en este texto el tema se trata dentro de la sección de erotismo y el héroe y heroína son identificados con el *Ālambana-vibhāvas* de *śṛṅgār rasa*; además, se da una nueva clasificación del *nāyaka*, la cual justifica la clasificación de erótico del tema.

Existen además de las dos obras ya mencionadas otros textos en sánscrito que tratan extensamente el tema, algunos hacen aportaciones significativas mientras que otros solamente repiten lo enunciado por autores anteriores acerca de este tópico⁴⁷. Entre los principales textos cuyas aportaciones son importantes para el desarrollo del tema, encontramos el *Sāhitya-Darpaṇa* de Viśvanātha y el *Ujjvala-Nīlamaṇi* de Rūpa Gosvāmī.

El *Sāhitya-Darpaṇa* de Viśvanātha es el libro de texto sobre dramaturgia y poética más famoso, y aunque en varios casos sigue las clasificaciones tradicionales de los héroes y heroínas, también introduce ciertos cambios relevantes, en especial en la sección de las *nāyikās*. Sin embargo, son los textos de Rūpa Gosvāmī, el *Bhakti-rasāmṛta-sindhu* y especialmente el *Ujjvala-Nīlamaṇi*, considerado como un suplemento del primero, los que tratan el tema de una manera totalmente diferente. Estos textos fueron redactados con fines principalmente teológicos, y son

⁴⁷Rakeśagupta da una lista cronológica de veinte títulos en sánscrito que tratan el tema y sobre los cuales fundamentó su investigación, estos son: 1) *Nāṭya śāstra* de Bharata, 2) *Agnipurāṇa*, 3) *Kāvya-lankāra* de Rudraṭa, 4) *śṛṅgāra-Tilaka* de Rudrabhaṭṭa, 5) *Daśarūpa* de Dhanañjaya, 6) *Sarasvati-Kaṅṭhābharana* de Bhoja, 7) *śṛṅgāra-Prakāśa* de Bhoja, 8) *Vāgbhaṭā-lankāra* de Vāgbhaṭa I, 9) *Kāvya-nuśāsana* de Hemachandra, 10) *Nāṭya-Darpaṇa* de Rāmacandra y Guṇacandra, 11) *Bhāva-Prakāśa* de śaradātanaya, 12) *Rasa-Maṅjarī* de Bhānudatta, 13) *Rasa-Taraṅgiṇī* de Bhānudatta, 14) *Pratāparudra-Yasobhāśana* de Vidyānātha, 15) *Rasārṇava-Sudhākara* de śiṅga-Bhūpāla, 16) *Kāvya-nuśāsana* de

los fundamentos sobre los cuales descansa la secta bengalí de Caitanya. En estas obras se delinea el *Rasa-śāstra vaiṣṇava* en el cual, el sentimiento religioso de *bhakti* (devoción) ha sido equiparado al deleite supremo del disfrute literario, conocido como *rasa* en la poética sánskrita ortodoxa. Esto le da un nuevo rumbo, no solo a la antigua teoría de *rasa* de la poética convencional, sino también a la emoción religiosa implícita en la vieja fe vaishnava. “Rūpa Gosvāmī da una elaborada exposición del sentimiento medieval del amor, sublimada dentro de un sentimiento profundamente religioso, mediante la incorporación de ideas erótico-religiosas sobre el tema general del *rasa* literario, especialmente el *rasa* erótico”⁴⁸ En el siguiente capítulo, cuando se estudie más detalladamente la influencia que sobre la literatura *rīti* tuvo la poesía *bhakti*, se describirán con mayor detenimiento las ideas de Rūpa Gosvāmī acerca de *rasa*. Por lo pronto es suficiente con mencionar que Rūpa Gosvāmī subordina e incorpora a todos los *rasa* dentro del *bhakti-rasa* de Kṛṣṇa, y que los *Ālambana-vibhāvas* de este *rasa* no son héroes y heroínas ordinarios, sino el mismo dios Kṛṣṇa y sus amantes. Esta noción vaishnava acerca de Kṛṣṇa y sus amantes como *nāyaka* y *nāyikās* tendría una importante influencia sobre los escritores que tratan el tema en hindi, ya que logra la incorporación en una, de las dos tendencias literarias de la época, por un lado la tradición de los trabajos científicos y críticos acerca de *nāyikā-nakīya bhed*, y por el otro la de los trabajos puránicos y literarios que describen las aventuras amorosas de Kṛṣṇa desde

Vāgbhaṭa II, 17) *Sāhitya-Darpaṇa* de Viśvanātha, 18) *Ujvala-Nīlamanī* de Rūpa Gosvāmī, 19) *Alaṅkāra-śeḥara* de Keśava Mīśra y 20) *Sāhitya-Sāra* de Achuyta śarman.

⁴⁸ S. K. De. *Early History of the Vaishnava Faith and Movement in Bengal*. K.L. Mukhopadhyay Publishers, Calcutta, 2a. Edición, 1961. p. 166.

una perspectiva religiosa y filosófica. “La literatura acerca de *nāyaka-nāyikā bhed* existente en hindi es una mezcla de dos corrientes distintas una de la otra: la corriente de los trabajos científicos sobre *nāyaka-nāyikā bhed* y la corriente del erótico *Kṛṣṇa-lilā* con una predisposición religiosa”.⁴⁹ La obra de Rūpa Gosvāmī es el último texto importante que sobre el tema se escribió en sánscrito.

El tema de *nāyaka-nāyikā bhed* tuvo su origen en el género dramático, no obstante, la literatura hindi sobre el tema poco tiene que ver con el arte escénico. Incluso en sánscrito, aún cuando el tema había sido englobado dentro del tópico de erotismo, sus detalles fueron hechos con referencia principalmente a *śṛṅgār rasa*. Por lo tanto, los diversos tipos de héroes y heroínas se basan en las diferentes fases de la relación erótica existente entre ellos. Para Rākeśagupta es evidente que el tema de *nāyaka-nāyikā bhed* está simplemente compuesto de las diferentes manifestaciones de *śṛṅgār rasa*, o que los detalles de éste último han sido desarrollados en el primero. En su opinión, el término relación erótica es demasiado amplio ya que puede incluir formas que no se incluyen dentro del concepto de *nāyaka-nāyikā bhed*. Para él, la práctica y ciertas convenciones tanto como las limitaciones naturales de *śṛṅgār rasa*, del cual este concepto forma parte, han delineado ciertos límites, más o menos definitivos, los cuales no deben ser transgredidos cuando se trata el tema.

Rākeśagupta enumera cinco limitaciones dentro del tema: en primer lugar, el tema de *nāyaka-nāyikā bhed* trata exclusivamente de las formas naturales y normales del amor entre hombre y mujer. Rākeśagupta menciona que la homosexualidad, las

⁴⁹ Rākeśagupta. Op. cit. p.18.

prácticas sexuales pervertidas y el auto-erotismo no tienen cabida dentro del esquema de *nāyaka-nāyikā bheda*. En lo personal opino que esta afirmación no es del todo correcta ya que, aunque no son los temas principales de este tipo de literatura, se encuentran diversos episodios y escenas dentro de algunas obras que tratan extensamente el tema, donde los personajes, en especial los femeninos, tienen ciertos acercamientos con un evidente tinte sexual, aunque esto no es tratado abiertamente por todos los autores ni es la esencia de los versos.

La segunda limitación sería que el tema trata solamente del amor entre jóvenes atractivos de ambos sexos, los viejos, los niños y los no agraciados físicamente, tanto femeninos como masculinos, son excluidos. La tercera limitante se refiere al tratamiento del tema en términos que estén de acuerdo con las normas de comportamiento social adecuado, por lo cual el tema debe ser tratado de una manera que no afecte al espectador como para obstaculizar su disfrute del *rasa*. La cuarta característica restrictiva de la literatura acerca de *nāyaka-nāyikā bheda* es, que debe existir imperativamente amor entre las partes sexualmente relacionadas, en especial por parte de la mujer, por lo cual la *parakīyā* (mujer ajena) casi nunca es mostrada en este tipo de literatura con su esposo, con el cual no existe amor. Sin embargo, el *nāyaka* en ocasiones es mostrado amando a varias mujeres, y esto está dentro de los límites permitidos del *nāyaka-nāyikā bheda*. Y la quinta característica importante que reduce el campo de la literatura acerca de *nāyaka-nāyikā bheda*, es aquella que margina la entrada de cualquier cosa no-erótica dentro de su visión⁵⁰.

⁵⁰ Ibid., pp. 319-320.

Se cree que la tradición de tratados erótico-retóricos no fue seguida en las literaturas de ninguna otra lengua del norte de la India, ya que no existen evidencias que muestren lo contrario. Sin embargo, en el *śṛṅgāra-Mañjari* del santo Akbar Shah de Hyderabad existen evidencias acerca de la composición de trabajos similares en las lenguas del sur. En él se mencionan algunos trabajos, tanto en sánscrito como en telugu, acerca del tema y hace referencia a dos textos en hindi, el *Rasikapriyā* de Keśavadās y el *Sundara-śṛṅgāra* de Sundara⁵¹.

Dentro de la literatura hindi, el primer autor que trata el tema de *nāyaka-nāyikā bhed* es Kṛpārāma en su *Hita-Taraṅgiṇī* compuesto en el año 1541. En este texto el nombre de Kṛṣṇa es mencionado en algunas ocasiones como el *nāyaka* de la historia, pero no parece existir ningún tipo de motivación religiosa en el autor, el texto más bien continúa con la tradición de los tratados erótico-retóricos en sánscrito. Rākeśagupta sostiene que los tratados erótico-retóricos en hindi comenzaron a crearse a mediados del siglo dieciséis, cuando la mayoría de los tratados en sánscrito acerca del tema habían sido ya compuestos y habían dejado de escribirse. El número de textos en hindi acerca de *rasa*, de los cuales *nāyaka-nāyikā bhed* forma una parte, rebasa a aquellos trabajos escritos en sánscrito acerca del tema.

Existen importantes diferencias entre la literatura hindi y la sánscrita acerca del tema. En primer lugar, en la literatura sánscrita éste se desarrolla gradualmente desde Bharata hasta Viśvanātha, mientras que en la literatura hindi encontramos que ya desde el primer autor el tema es tratado detalladamente; en segundo lugar

⁵¹ Ibid., pp. 22-23.

los autores en hindi, a diferencia de los del sánscrito, no estaban tan influenciados por sus predecesores inmediatos como por los remotos autores que habían escrito varios siglos antes que ellos y en una lengua diferente. Existe además una tercera diferencia que estriba en que los escritores sánscritos muchas veces eran solamente críticos y no poetas, por lo cual enfocaban toda su atención hacia el tratamiento del tema con un espíritu científico. Los autores en hindi, quienes eran tanto poetas como críticos, se interesaban en la composición de versos ilustrativos- de hecho los ejemplos del más alto tipo de poesía- más que en el criticismo puro por la falta de un medio apropiado de expresión.⁵² También se aprecia que algunas de las clasificaciones, en especial las hechas por Bharata acerca del *nāyaka*, no encuentran cabida dentro de las obras en hindi, ya que no tienen nada que ver con el arte escénico y para estas obras de dramaturgia el *nāyaka* representa al protagonista de una obra dramática, y no el *Ālambana-vibhāva* de la emoción erótica de las obras en hindi.

1.4 La poesía del periodo *rīti* y su lugar dentro de la Literatura Hindi⁵³

Dentro del desarrollo de la literatura hindi se encuentra el periodo o escuela de estilo manierista conocido como *rīti*, en el cual se fusionan ciertas tradiciones escolásticas heredadas de la poética sánscrita. El término *rīti* significa literalmente

⁵² Ibid., pp. 81-82.

⁵³ Por literatura hindi me refiero a toda la literatura anterior al periodo moderno, la cual no está escrita en hindi estándar, sino en una serie de lenguas o dialectos que fueron utilizados como las lenguas literarias de la región hindi parlante del Norte de la India durante aproximadamente mil años, hasta que fueron reemplazadas por el hindi estándar moderno a fines del siglo XIX. Entre estas lenguas se encuentra el *braj*, lengua en la que fue redactado el *Rasikapriyā*.

estilo y era utilizado dentro de la poética sánscrita del periodo clásico. A partir de finales del siglo XVI se utilizó para denotar el género literario dominante, en el cual se le otorgaba prioridad a la calidad estilística del poema.

Dentro de la escuela *rīti* existen diversos géneros de poesía amorosa que se desarrollan en el área hindi parlante al norte de la India. Entre estos se encuentran el *lakṣaṇa-grantha* y el *rasika*, estilos que son característicos de los poetas de este periodo. A pesar de que el género *lakṣaṇa-grantha* incorpora las tradiciones sánscritas, no se debe pensar que los trabajos de la escuela *rīti* simplemente duplican o exponen nuevamente la tradición de la teoría poética del sánscrito en las lenguas regionales, ya que se cae en el error de afirmar que, a diferencia de los eruditos del sánscrito, los poetas de la escuela *rīti* no aportan ninguna discusión significativa ni desarrollan la teoría poética⁵⁴.

Con respecto a esto Bahl afirma que “los poetas-eruditos de la escuela *rīti* no solamente difieren de sus contrapartes en sánscrito en el tratamiento de su tema, sino que también adoptaron un acercamiento independiente con respecto a éste, es decir, sistemáticamente dejaron fuera ciertos tópicos, dieron una completamente nueva interpretación a otros, y expandieron elaboradamente algunos más, los cuales no habían sido tratados extensamente por los teóricos de la poética sánscrita. Por lo tanto, tiene sentido cuando se nos dice que los poetas-eruditos de la poética hindi *rīti* estaban familiarizados con los cánones de la teoría poética sánscrita, la cual influyó sus trabajos en muchas maneras, pero no tiene ningún sentido hacernos creer que estos poetas simplemente duplicaron o re-expusieron la

teoría poética sánscrita en la lengua hablada de su época, sin ninguna consideración acerca de los desarrollos literarios en las nuevas lenguas indo-arias, y al hacer esto tenían una contribución propia muy pobre para aportar⁵⁵.

Con respecto al género de poesía amorosa llamado *rasika*, encontramos que éste emerge de la poesía amorosa devocional relacionada con el movimiento *bhakti*, el cual se expande por todo el norte de la India a partir del siglo trece. Dentro del movimiento *bhakti* se distinguen tres tendencias literarias distintas: 1) *Śanta bhakti*, de la deidad abstracta, Rama, representado por Kabir y algunos otros sants; 2) *Kṛṣṇa bhakti*, con Kṛṣṇa como a la esencia divina, tal como es representado por Surdās; y 3) *Rāma bhakti*, con Rama, el protagonista del Ramayana, y representado por Tulsīdās. Dentro del *Kṛṣṇa bhakti*, encontramos que Kṛṣṇa como deidad tiene dos aspectos distintos: a) aquel del pastor de Braja, el cual participa en juegos amorosos con las *gopīs* y Rādhā, y b) la del rey de Dvākarā, quien contrae matrimonio con Rukmini.

Sería el primer tipo de *Kṛṣṇa bhakti* el cual influiría directamente sobre el género *rasika* de poesía amorosa. La fusión de la experiencia espiritual de *bhakti* con la experiencia estética de *rasa* dio pie a la elaboración de la noción de *bhakti-rasa* y *bhakti-kāvya-rasa*, sobre el modelo de la teoría de *rasa* de la poética sánscrita. El concepto de *bhakti-rasa* fue desarrollado por la escuela *Gauḍīya Vaishnava* de Bengal, cuyo principal exponente teórico fue Rūpa Gosvāmī. La noción de *bhakti-kāvya-rasa*, que aunque no contó con un exponente teórico como

⁵⁴ Kali C. Bahl. Op. cit. pp. 3-6.

⁵⁵ Ibid., p. 4.

los *Gauḍīya* Vaishnava, no obstante influenció los trabajos de los poetas *rasika*. Esta noción no tuvo un exponente en su aspecto esotérico, como lo fue Rūpa Gosvāmī dentro de *bhakti rasa*, pero si tuvo uno en el aspecto de la teoría poética en la persona de Keśavadās. “El *Rasikapriyā* de Keśavadās es básicamente un texto sobre teoría poética, mientras que el *Bhakti-rasāmṛta-sindhu* y el *Ujvala-Nīlamaṇi* de Rūpa Gosvāmī son textos de teoría de *bhakti-rasa*. Así como podemos encontrar elementos de *bhakti* en Keśavadās, también podemos buscar elementos de teoría poética los trabajos de Rūpa Gosvāmī”⁵⁶. Es entonces la noción de *bhakti-kāvya-rasa* la base sobre la cual se desarrolla el género de poesía amorosa *rasika*, y de la cual emerge el concepto de *śṛṅgār rasa* que será explotado por los poetas del periodo *rīti*.

La poesía del periodo *rīti* se caracteriza por el interés mostrado por los poetas en cuanto al estilo y ornamentación de la poesía, más que por *bhavā* o intención expresiva⁵⁷. En esto la poesía *rīti* se diferencia de la poesía devocional del periodo *bhakti*. “Los poetas del periodo *rīti* se alejaron de lo espiritual hacia lo sensual, de la introspección hacia la exaltación de la belleza externa. Esto no fue un rompimiento con el pasado sino una transformación de éste. El amor acerca del que escribían era sublime, no rudo, era sugestivo y simbólico”⁵⁸.

Los poetas del periodo *rīti* han sido frecuentemente acusados de ser excesivamente sensuales, e incluso de llegar al borde de la obscenidad. No obstante,

⁵⁶ Ibid., p. 13.

⁵⁷ V. N. Desai. *Connoisseur's Delights: Early Rasikapriyā Paintings in India*. Tesis Doctoral. Universidad de Michigan, 1984. p. 16.

⁵⁸ Krishna P. Bahadur. *Bihari The Satasai*. Penguin Books, 1990. p. 18.

en opinión de Bahadur “esto puede ser cierto de algunos versos aislados, pero la mayor parte no lo eran. Claro que estaban sujetos a su tema, y escribían en torno a una serie de aspectos acerca de hacer el amor. Pero permanecían dentro de los límites de la decencia.”⁵⁹

El amor para los poetas *rīti* se refería tanto a la felicidad en la unión, como al dolor en la separación, los cuales son los dos aspectos de éste. Existen tres elementos que constituyen al amor -el amor antes de la unión, el encuentro, y la separación.⁶⁰ La descripción de las emociones en estos tres estados constituye una parte importante de la poesía *rīti*, cuyo otro aspecto fundamental es el de *nāyaka-nāyikā bhed*. El tipo de descripción dentro de *nāyaka-nāyikā bhed* se refiere en mayor medida a los aspectos físicos de los personajes.

El tema de la poesía *rīti* era la vida externa, la unión y separación de los amantes, sus cambios de humor, y la belleza de las jóvenes. Los poetas del periodo *rīti* al parecer no se interesaban mucho ni en sermones ni en filosofía, y buscar estos elementos en su poesía es vano, sin embargo, no por esto debe demeritarse su arte poético, ni su contribución al engrandecimiento de la literatura india.

Este tipo de poesía logra integrar una variedad de tradiciones literarias y religiosas. Y coexistiendo de lleno, o en la madurez tardía a finales del siglo

⁵⁹ Ibid., p. 18-19.

⁶⁰ Muchas veces el amor se despertaba en uno de los protagonistas incluso antes del encuentro entre los amantes. Este tipo de amor es llamado ‘amor antes de la unión’ y nace de la descripción del ser amado, del ver su retrato o de verle en un sueño. Los dos aspectos del amor son *samīyoga* (amor en la unión) y *viyoga* (amor en la separación). El *samīyoga* se subclasifica en dos elementos que son *purvarag* (amor antes de la unión) y *milan* (el encuentro) y el tercer elemento es *viyoga* (la separación). Además Keśavadās subclasifica a los dos aspectos del amor *samīyoga* y *viyoga* en *prachchanna* (secreto) y *prakāṣa* (manifiesto).

dieciséis, expresan admirablemente la riqueza cultural de ese periodo con sus, en parte mezclados y en parte divergentes aspectos indios, hindúes e indo-musulmanes.⁶¹ Empero no existe dentro de la literatura de *nāyaka-nāyikā bhed* nada que no provenga de las tradiciones tanto religiosas como literarias ya existentes en lengua sánscrita. Como lo afirma Rākeśagupta “ es una desfiguración de los hechos decir que la supuesta sensualidad de esta literatura es el resultado de la influencia de la literatura Persa contemporánea, o del esplendor y pompa de la corte Mogola, o del gusto excesivo por la lujuria, el cual se supone que se vuelve común después del advenimiento de los musulmanes en la India”⁶².

La poesía *rīti* era altamente sofisticada, y los poetas de este periodo hacían uso frecuente de artificios verbales para lograr los efectos deseados. El más utilizado de éstos era el *alamkāra* (ornamentación o embellecimiento). También se hacía uso de *śailī* (estilo de expresión) y *hāva* (zalamería). Los poetas *rīti* hacían uso frecuente de variadas formas de expresión, en mucho mayor medida que en otros tipos de poesía, explotaban al máximo todas las formas de expresión incluyendo a la metáfora, hipérbole, *utprekṣā* (símil), *śleṣa* (doble sentido), ironía, insinuación, sátira, oxímoron, onomatopeya, juegos de palabras, paronomasia y el lenguaje figurado. El humor no forma parte de la poesía *rīti*, aunque se encuentran ejemplos aislados de su utilización por algunos autores de esta escuela⁶³.

⁶¹ R. S. McGregor. Hindi Literature from its beginnings to the nineteenth century. Otto Harrassowitz, Wiesbaden. 1984. p. 45.

⁶² Rākeśagupta. Op.cit. p. 28

⁶³ Bahadur. Bihari... Op. cit. p. 32.

Los poetas *rīti* se sujetan al pie de la letra a las convenciones poéticas, las cuales describen al amor en sus aspectos físicos y sensuales. En opinión de Nagendra, “para los poetas de este periodo, el amor es básicamente un instinto psico-físico del hombre o la mujer por el sexo opuesto sin ningún tipo de asociación espiritual o mística. El tratamiento del amor no es hecho de una forma directa o correcta: no es el desbordamiento espontáneo de una poderosa emoción. Es una representación artística del sentimiento erótico y sus aditamentos junto a un, muchas veces complicado, trasfondo académico”.⁶⁴

Coexistentes con este estilo de literatura existen seis tipos de escuelas principales de poesía. Éstas eran: 1) Poesía heroica o barda; 2) Poesía devocional; 3) Poesía sufí; 4) Poesía acerca de Rama; 5) Poesía acerca de Kṛṣṇa; 6) Poesía *rīti*.

Una gran parte del tipo de poesía *rīti* se producía bajo el patrocinio de los nobles o reyes de las cortes hindúes, o en la corte imperial mogola. Se sabe que los reyes y nobles de este periodo no eran ni menos espléndidos ni menos caballerosos que sus antecesores, tenían gustos literarios refinados, y daban impulso a la creación de literatura poética de calidad a través de su generoso patrocinio hacia los poetas y eruditos. Este tipo de poesía era predominantemente secular, en contraposición a la poesía *bhakti*, producida fuera de las cortes y para el común de la gente. No obstante, esta poesía, aunque predominantemente secular, también trataba acerca de temas religiosos. Los temas y motivos de Rādhā y Kṛṣṇa abundan en ella. Se cree que los autores en hindi, bajo la influencia de la literatura de

⁶⁴ Nagendra. “A General Appraisal” en Dr. Nagendra, editor. *Bihari An Anthology*. Bansal & Co. India, 1981. p. 2.

Kṛṣṇa-līlā en general, y en particular el *Ujjvala-Nīlamanī* de Rūpa Gosvāmī, adoptan las aventuras amorosas de Kṛṣṇa y la *gopīs* dentro del marco erudito del *nāyaka-nāyikā bheda*. Las implicaciones religiosas de estos temas no eran, sin embargo, el interés principal de los poetas de las cortes, los cuales estaban menos interesados por el amor del alma hacia dios que por el tópico del amor humano (*śṛṅgār*), y los cuales usaban los temas heroicos y las descripciones de las estaciones a la manera tradicional para desarrollar ese tema. Pero no por esto se puede afirmar que no eran personas respetables y religiosas. “Los escritores de esta época eran hombres de carácter. Aunque buscaban el patrocinio de reyes y nobles, nunca cambiaban su dignidad por un plato de lentejas. Eran los *bhaktas* ideales entre las cabezas de familia, y sus escritos describiendo los amoríos de Rādhā y Kṛṣṇa estaban tan motivados por el espíritu de devoción como los de Jayadeva, Vidyāpati y Sūra”⁶⁵, y con esta afirmación Rākeśagupta se contrapone a la opinión de Nagendra. Otros temas de este tipo de poesía incluían la alabanza a los reyes u otros patrocinadores, la celebración de hazañas militares, comentarios acerca de sucesos actuales, y temas acerca de la sabiduría mundana, la moralidad y la política real (*nīti*). Por último, existe una parte de la poesía de las cortes que trata, desde un punto de vista técnico, acerca de los aspectos de la teoría de la poética y la retórica (incluyendo a *śṛṅgār* y *nāyaka-nāyikā bheda*) como se había venido desarrollando a lo largo de varios siglos. La literatura acerca de *nāyaka-nāyikā bheda* constituye solo una pequeña fracción de toda la literatura de este periodo. Se componían también una serie de trabajos poéticos sobre una variedad de temas, y

⁶⁵ Rākeśagupta. p. 27.

en opinión de Rākeśagupta, quien basándose en la cantidad de poesía compuesta, afirma que el *rasa* predominante de este periodo era *vira* y no *śṛṅgār*.⁶⁶ “Era natural que este tipo de poesía surgiera en las cortes, principales centros del conocimiento y de patrocinio, tanto de los estudiosos como de los poetas, en un momento de renacimiento y nueva aplicación de la lengua vernácula para propósitos literarios”.⁶⁷

En las cortes hindúes, donde las tradiciones culturales y literarias persas no eran dominantes, como en Agra, la poesía vernácula al parecer gozaba de una posición más alta. Un notable acontecimiento del siglo dieciséis, fue el resurgimiento de un reino Bundela al sur de la planicie del Ganges, con su capital en Orchhā. El reino de Orchhā se convirtió en un importante centro literario a finales del siglo dieciséis y permaneció como tal posteriormente. Es aquí donde se da un interés mucho más desarrollado en la producción de obras narrativas y expositivas en un lenguaje vernáculo, y donde el poeta Keśavadās compuso poemas que rivalizaban con los de Tulsīdās y Nanddās, considerados como grandes exponentes de la poesía en lenguaje vernáculo, y al hacerlo consolidó un nuevo estilo artístico o amaneramiento literario de poesía de las cortes.⁶⁸ Hay autores que se oponen a esta comparación ya que consideran a Keśavadās inferior, y a todo el periodo *rīti* como un periodo “ni siquiera la mitad de lo importante como la gran poesía devocional realizada durante este periodo”.⁶⁹

⁶⁶ Ibid., p. 27.

⁶⁷ McGregor. Op. cit. p. 118.

⁶⁸ Ibid., pp. 122-123.

⁶⁹ R. A. Dwivedi. Hindi Literature. Hindi Pracharak Pustakalya, Banaras, 1953. p. 69.

Según R. A. Dwivedi “hacia mediados del siglo diecisiete empieza a darse el cambio de la poesía *bhakti* hacia la llamada poesía *rīti*, este cambio no fue abrupto ni inesperado, ya que los movimientos literarios generalmente emergen de la literatura de los periodos anteriores y de las nuevas características y tendencias, las cuales revelan el impacto de nuevas fuerzas y circunstancias”.⁷⁰ Además, se pueden encontrar ciertos elementos de este tipo de poesía en algunas de las obras de Surdās acerca del amor y devoción hacia Kṛṣṇa.

Algunos autores afirman, que a diferencia de la poesía *bhakti*, la cual estaba asociada con la vida del hombre común y con aspectos espirituales y religiosos, la poesía del periodo *rīti* es básicamente secular y su preocupación es lo sensual, por lo cual la consideran como una degradación del nivel alcanzado en el periodo previo por la literatura hindi, entre estos autores se encuentran Dhirendra Varma, Acarya Vishvanathprasad Mishra, Acharya Ramachandra Shukla, entre otros. Sin embargo, existen otros autores, como Rameshkumar Sharma, cuya opinión difiere de los primeros, y que considera al periodo *rīti* como uno de grandes logros en cuanto a la incorporación de los elementos de la tradición sánscrita y la fusión de los estilos indo-musulmanes en lenguas vernáculas, y uno donde el tema del amor (*śṛṅgār*) logra sus más altos exponentes. Este autor además pugna por una reevaluación del periodo y de las críticas que en contra de éste se han venido haciendo desde los inicios del estudio de la literatura del hindi.⁷¹ Así mismo, Rākeśagupta afirma que el periodo durante el cual se produce la literatura de

⁷⁰ Ibid., p. 81.

nāyaka-nāyikā bhed en hindi no fue una época de voluptuosidad, no siendo los niveles de moralidad de ninguna manera más bajos de lo que habían sido en el pasado, y que las acusaciones de sensualidad y obscenidad levantadas en contra de la literatura de *nāyikā bhed* son totalmente infundadas⁷². Por otro lado Uma Thukral sostiene que debido a la preocupación de la poesía *rīti* por lo sensual, ésta logra ser la representante más poderosa de la naturaleza humana y puede impactar con mayor facilidad a los lectores, sin importar su religión o creencias.⁷³

A partir de mediados del siglo dieciséis los temas de *nāyaka-nāyikā bhed* y *śṛṅgār* se convirtieron en el objeto de interés de los poetas del periodo *rīti*. Viejos conceptos como el de *vira* (heroísmo), o la descripción de las estaciones como fondo para las cambiantes emociones se convirtieron en motivos comunes de este tipo de poesía. Junto a estos, y vinculada de alguna manera a las teorías de *rasa* y *nāyaka-nāyikā bhed*, existía una compleja teoría de estilo de retórica. Ésta trataba por una parte acerca del lenguaje figurado en un amplio sentido (*alamkāra*), y por el otro lado de las formas de versos (*chandas*) y metros (*pingala*). El término *rīti* en su significado de ‘camino, sendero, estilo, dirección’ se utiliza para referirse genéricamente a los versos que tratan los temas antes mencionados, lo cual da un sentido de obras que continúan dentro de una tradición literaria aceptada.⁷⁴

⁷¹ Rameshkumar Sharma. *Shringarkal ka Punrmulyankan*. Arya Book Depo. New Delhi, Second Edition, 1991. pp. 1-19.

⁷² Rākeśagupta. Op. cit. pp. 27-28.

⁷³ Uma Thukral. Seminario de Literatura Hindi. El Colegio de México, 1997.

⁷⁴ McGregor. Op. cit. p. 123.

El primer poeta del periodo *rīti* es Kṛpārāma. Existen algunos otros autores, tanto en las cortes de los diversos reinos como en la corte imperial mogola, quienes escriben acerca del tema del amor y las heroínas, incluyendo tratados de retórica poética, de entre estos el más famoso es Abdul Rahīm Khānkhāna, adscrito a la corte del emperador Akbar. Akbar es a su vez el autor de algunos versos sobre *śṛṅgār* y otros temas relacionados. Los poetas de la corte imperial incluyen a Gaṅg Kavī y al músico Tānsen. La influencia de la corte mogola se hacía sentir en las demás cortes del imperio, y entre los exponentes de la poesía *rīti* en estas pequeñas cortes se encuentra Keśavadās, el cual se convertiría en el más importante poeta de su época, además de él se puede mencionar a Nanddās, Balbhadra Miśra, Senāpati, Bihārī Lāl, y varios más.⁷⁵

Keśavadās es considerado como el poeta más importante de este estilo literario, ya que al escribir el *Rasikapriyā*, y en especial el *Kavipriyā*, inició virtualmente una nueva tradición en la poesía hindi, ya que nadie antes que él había ensayado escribir de una forma tan sistemática acerca de los cánones de poesía, y acerca de los convencionalismos y reglas de la composición poética, los cuales ordena en forma teórica en el *Kavipriyā* y ejemplifica magníficamente con el *Rasikapriyā*.⁷⁶

La poesía de esta corriente de los siglos dieciocho y diecinueve siguió el estilo impuesto por Keśavadās con respecto a los temas de *rasa* y *nāyaka-nāyikā*

⁷⁵ Para una lista completa de los diversos autores de esta época ver a R. A. Dwivedi. Op. cit.; y a F. E. Keay. A History of Hindi Literature. Oxford University Press, 1933.

⁷⁶ Bahadur. Rasikapriya of Keshavdasa. Motilal Banarsidass, 1972. p. xviii.

bhed, y sobre todo acerca de la retórica. Aunque se hicieron pocas innovaciones importantes, entre ellas tenemos la simplificación del estilo tan adornado de la poesía *rīti* para su entendimiento por un público más amplio. También se nota un sentimiento nacionalista hindú entre algunos autores como Bhuṣan. El tema del amor entre Rādhā y Kṛṣṇa sigue siendo utilizado, y se desarrolla un nuevo tipo de poesía 'enigmática' (*dṛṣṭ-kūṭ*) en la cual el significado de lo expresado por el poeta se esconde bajo un complicado juego de palabras y usos codificados, el cual emerge como una curiosidad estilística de la poesía vernácula de este periodo.⁷⁷

⁷⁷ McGregor. Op. cit. p. 172.

Capítulo 2

2.- Antecedentes históricos del *rītikāvya*

2.1 La tradición de la literatura erótica india

Se puede afirmar que desde el siglo primero de la era cristiana la poesía amorosa sánscrita se encuentra marcada por una ardiente sensualidad y una creciente atracción por la naturaleza. Es en esta época cuando se fijan los parámetros y símiles a través de los cuales se describirá la belleza, y se le da a la naturaleza un importante papel dentro de la descripción de las emociones de los personajes. Esta mezcla de amor y naturaleza caracterizó a la poesía amorosa del sánscrito durante varios siglos. Como ya se ha mencionado, existía también otro acercamiento, más analítico, que se verá reflejado en el tratado del *Kāmasūtra* el cual ha sido fechado entre el siglo segundo y tercero d. C. En este texto el amor y el sexo serán tratados desde varios ángulos. Los hombres y las mujeres serían clasificados en diferentes tipos físicos y se discutiría exhaustivamente las variedades de disfrute sexual, además de proveer ciertas reglas de conducta, especialmente sexual, para las diferentes castas y las relaciones que entre ellas se pueden dar. Se cree que este tipo de reglas tenían como objeto el mantener el equilibrio de la sociedad tal como se venía dando y evitar la descomposición de esta a través de relaciones prohibidas entre las castas.

Se ha tendido a pensar que este tipo de poesía amorosa sánscrita se ocupaba de los príncipes y sus damas, de las cortesanas, etc., y que su objetivo era divertir a los nobles y a las clases que estaban en las cortes, por lo cual adoptó una serie de conductas de moda y de encuentros atrevidos alejados de la práctica

india común. Sin embargo, hay autores que afirman que éste no era el caso, que lo que el *Kāmasūtra* refleja es la vida tal cual era en los primeros siglos de la era común. “La educación estaba ampliamente extendida, tanto entre los hombres como entre las mujeres de las clases altas. Existía una libertad considerable de intercambio social sujeto a las normas de *dharma* y había muy poca interferencia en la vida del ciudadano común. El matrimonio de las viudas era usual e incluso entre las clases altas no existía la costumbre del matrimonio de niños... Las reuniones sociales, festivales, establecimientos de juegos de azar, celebraciones con diversos tipos de licor y otras señas de una sociedad que era alegre y educada parecen haber sido parte de la vida de la India en ese momento. La música y la literatura eran especialmente cultivadas.

De la rigidez que pasó a ser una característica de la sociedad India en una época posterior, no existe evidencia en el *Kāmasūtra*. Un pueblo alegre y feliz que adoraba a sus dioses, llevaba a cabo sus rituales, y disfrutaba la vida con todo su refinamiento, es la imagen de la sociedad india que refleja Vātsyāyana. Y que ésta no es una representación idealista puede ser observado en otra evidencia, aunque en el texto mismo es claro, ya que lo que nuestro autor intenta hacer no es describir una sociedad ideal, sino instruir a las personas en cómo vivir la vida de los sentidos en la sociedad tal como existía”.⁷³

Independientemente de lo anterior, en el siglo doce ocurre un cambio importante. Este cambio es atribuido al creciente culto hacia Rādhā y Kṛṣṇa.

⁷³ Panikkar. Op. cit. pp. 76-77.

Para los siglos once y doce la personalidad de Kṛṣṇa como el amante divino se hace dominante. Se hace énfasis en su papel de amante y sus juegos amorosos con su pareja Rādhā son interpretados como un símbolo de la unión del alma con Dios. Se identifica a Kṛṣṇa con el dios Viṣṇu y se da paso al surgimiento del culto Vaishnava, en el cual el romance de Kṛṣṇa con Rādhā es exaltado como el medio para lograr la liberación espiritual. La salvación se alcanzaría a través del amor y devoción a Kṛṣṇa, y de la celebración de su amor con Rādhā y las demás *gopīs*. Este culto tuvo un fuerte impacto a lo largo de todo el territorio y en especial en algunas regiones, en las cuales el desarrollo del Vishnuismo fue alentado vigorosamente por ciertos pensadores y filósofos religiosos, quienes se adherían a la devoción por Kṛṣṇa y los cuales habrían de sentar las bases de los diferentes sistemas religiosos basados en este principio.

Dentro de la esfera literaria este desarrollo religioso tuvo un gran impacto. Hacia finales del siglo doce el poeta Jayadeva hace una gran contribución a la poesía de amor sánscrita, con la *Gītāgovinda*. Existe desacuerdo en cuanto al origen de este poeta, pero la evidencia histórica y los relatos legendarios sugieren que Jayadeva vivió y escribió en la región oriental de la India durante la segunda mitad del siglo XII, y que en algún momento recibió el apoyo del rey Lakṣmaṇasena de Bengal, quien pertenecía a la dinastía de los Sena, los cuales profesaban la fe Vaishnava, aunque Jayadeva nunca fue en realidad un poeta de la corte.

A través de documentos históricos e inscripciones encontradas en diversos monumentos y templos, se puede suponer que la *Gītāgovinda* pudo haber tomado forma en la región de Puri en Orissa, debido al rico ambiente sincrético irradiado

por el templo de Jagannātha. Para el siglo XV se incorpora a la *Gitāgovinda* en el ritual del templo, no obstante, su difusión a otras regiones comienza a hacerse evidente ya desde finales del siglo XIII.

En este poema se combinan las tradiciones de la poesía amorosa sánscrita de las cortes y las figuras de Rādhā y Kṛṣṇa. De acuerdo con B. S. Miller “las técnicas líricas de las canciones de Jayadeva se combinan con el lenguaje convencional de la poesía erótica sánscrita para expresar el poder íntimo del amor divino. Mientras Jayadeva elabora la pasión de Rādhā y Kṛṣṇa, crea una atmósfera estética de ambiente erótico (*śṛṅgār rasa*) la cual es una dicha para los devotos de Kṛṣṇa”.⁷⁴

Jayadeva es considerado el último de los grandes poetas de la lengua sánscrita, aunque tiene significativas diferencias con el resto de los poetas de esta lengua. En la literatura sánscrita la expresión creativa se encontraba circunscrita por estrictas convenciones, las cuales eran útiles para ampliar el significado de las palabras e imágenes más allá de sus significados dados. Los poetas del sánscrito buscaban despertar respuesta a través de la manipulación de un lenguaje complejo, figuras de dicción e imágenes en una diestra improvisación. “Los poetas clásicos como Kālidāsa y Bhartṛhari despertaban interés exclusivamente en un público educado, el cual estaba familiarizado con las técnicas poéticas y el cual era capaz de entender las sutilezas lingüísticas de la gramática del sánscrito. Jayadeva, al parecer, intentaba intencionalmente llamar la atención de un público más diverso,

⁷⁴ Barbara Stoler Miller, trad. Love Songs of the Dark Lord Jayadeva's Gitāgovinda. Columbia University Press. New York, 1977. p. 14.

el cual se caracterizaba por un gusto literario más amplio y una devoción religiosa. Los versos de la *Gītāgovinda* expresan la intención del poeta por alcanzar un auditorio dispuesto favorablemente hacia el propósito creativo del disfrute del amor divino de Kṛṣṇa a través de la experiencia estética”.⁷⁵

Desafiando las reglas convencionales, Jayadeva adaptó los metros populares para su utilización con una exquisita selección de palabras sánscritas. “Era una herejía literaria. El sánscrito se distinguía por ser la *Devabhāṣā*, lenguaje de los dioses, y los metros que Jayadeva introdujo en la *Gītāgovinda* frecuentemente provenían del lenguaje profano de la gente común. El resultado era asombroso. A través de este audaz experimento trajo el vigor de los ritmos populares a los sofisticados y refinamiento lingüístico a los incultos”⁷⁶.

Archer coincide en que en este poema Jayadeva toma la tradición sánscrita de la poesía de amor de las cortes y la aplica a Rādhā y Kṛṣṇa. Y afirma que “existe la misma sensualidad refinada con respecto al encanto femenino. El amor, la naturaleza y las estaciones se mezclan intrincadamente. Existe el antiguo análisis del humor y la situación. Lo que es diferente es la investidura de los personajes principales con una condición ultramundana. Rādhā y Kṛṣṇa se comportan como amantes ordinarios. Explotan al máximo el arte indio del amor. Se regocijan en la belleza mutua y experimentan una amplia gama de ardientes emociones. Pero ahora son personajes precisos -tienen nombres- y detrás de sus prácticas está la aprobación de una gran renovación religiosa. Kṛṣṇa es un *nāyaka*, un amante, sin

⁷⁵ Ibid., p. 8

⁷⁶ Deben Bhattacharya, trad. *Love songs of Candidas*. George Allen & Unwin Ltd. Londres, 1967. pp. 27-28.

embargo, debido a que es también el dios o Viṣṇu, el amor sexual y la pasión son vistos como la vida en su aspecto más sublime. Alabar el acto del amor se convierte en una alabanza a Kṛṣṇa. El alabar a Kṛṣṇa lleva consigo una alabanza al acto del amor”.⁷⁷

Jayadeva introduce la utilización de Kṛṣṇa como amante divino, y se concentra en mayor medida en los elementos que rodean los episodios de amor de la pareja formada por Rādhā y Kṛṣṇa como el bosque, la luna, la poesía y la música. La utilización de los amores de la pareja divina dio un nuevo ímpetu e inspiración a la poesía de las diversas lenguas de la India. Ésta es una pieza de literatura donde se combinan tanto la devoción hacia Rādhā y Kṛṣṇa como el sentimiento erótico. “Como el amante divino y el objeto de adoración del poeta, Kṛṣṇa es la personificación de la disposición erótica (*śṛṅgāramūrtiman*) y la esencia de la experiencia estética (*ekarasa*). Su relación con Rādhā resume el patrón clásico de amor erótico en el drama y la poesía sánscrita”.⁷⁸ Jayadeva presenta su obra en un ambiente primaveral (*sarasavasanta*), Rādhā y Kṛṣṇa son los vehículos (*vibhāva*) para la universalización de la emoción erótica. Estas jóvenes figuras manifiestan signos de emoción (*vyabhicāribhāva*, *sāttvikabhāva*) para comunicar la pasión de su separación⁷⁹. El impacto de la obra de Jayadeva penetraría en diversas áreas del arte, incluyendo a la pintura y al arte escénico, como el moderno Kathakali. Pero no solo esto, sino que el precedente sentado por él para la utilización de la pareja

⁷⁷ W. G. Archer en D. Bhattacharya, trad. *Love Songs of Vidyāpati*. George Allen & Unwin Ltd. Londres, 1963. p. 25.

⁷⁸ Miller. Op. cit. p. 25.

⁷⁹ Ibid., p. 15.

divina permitiría a otros escritores desarrollar diversos tipos de literatura erótica tomando como personajes principales de sus obras a Rādhā y Kṛṣṇa y describiendo así todo tipo de aventuras amorosas entre ellos, en buena medida esto será lo que sucederá con los poetas del *rītikāvya*.

Existe una obra en prácrito anterior al siglo séptimo d. C. llamada *Gathasaptasatī* o *Sattasai* de Hāla, la cual contiene algunos versos en los cuales Rādhā y Kṛṣṇa asumen los papeles de *nāyikā* y *nāyaka* de la tradición sánscrita. Esta obra es una colección de estrofas cuyo tema principal es el amor erótico y cada una es un episodio amoroso por sí misma, este texto es el más acabado ejemplo de este tipo de literatura en lengua prácrita y donde la figura de Rādhā aparece por primera vez como la pareja de Kṛṣṇa en sus aventuras amorosas. Ésta es, al parecer, la obra que precede a la de Vidyāpati, en el aspecto de darle este tipo de tratamiento a los personajes de Rādhā y Kṛṣṇa⁸⁰.

Previo al *rītikāvya* encontramos también otros autores que siguen esta corriente. Según Bhattacharya “mientras que Jayadeva puede ser descrito como el último gran poeta de la lengua sánscrita, Vidyāpati y Candidas pueden ser descritos como los primeros grandes poetas de las lenguas modernas del noreste de la India.”⁸¹ Las canciones de Vidyāpati fueron compuestas casi doscientos años después de las de Jayadeva, y como la obra del primero, su tema principal es la pareja formada por Rādhā y Kṛṣṇa. Cada canción trata un aspecto de la relación entre ellos, una situación o un momento de crisis. Se cree que las canciones de amor de

⁸⁰ Bhattacharya. ... *Vidyāpati*. Op. cit. p. 35.

⁸¹ Bhattacharya, ... *Candidas*. Op. cit. p. 31.

Vidyāpati fueron compuestas entre los años 1380 a 1406, y éstas no fueron escritas en sánscrito sino en maithili. Vidyāpati fue un poeta de la corte de Mithila y por tanto sus obras están destinadas a un cierto tipo de público, el cual se deleitaba al escuchar acerca de las aventuras de la pareja.

Se encuentra en Vidyāpati una marcada influencia de Jayadeva, tanto en el tema de sus canciones de amor como en el tratamiento literario de éstas. Aunque existen importantes diferencias entre estos dos autores. La primera es que la *Gītāgovinda* es en esencia un drama poético. Da inicio con una crisis en el romance de Rādhā y Kṛṣṇa. Muestra a Kṛṣṇa abandonando a Rādhā por las *gopīs*, experimentando remordimiento y posteriormente suplicando perdón. Rādhā lo rechaza, pero es a su vez presa de la culpa y el drama termina con su extasiada reunión. En sus doce cantos, cada uno con una melodía distinta, diferentes emociones y situaciones son interpretadas, pero cada una toma su lugar en un esquema lógico individual. En la obra de Vidyāpati cada canción es distinta y separada. Está hecha para cantarse sola. Ilumina el gran romance, no obstante evita el sentido de una obra escénica pública.

La segunda diferencia se encuentra en la actitud. Al adorar a Dios como Kṛṣṇa, Jayadeva inevitablemente ve el romance a través de los ojos de Kṛṣṇa. A pesar de los cantos dedicados a la angustia de Rādhā, es la destreza de Kṛṣṇa como amante la que es constantemente alabada. Jayadeva es fuertemente susceptible al encanto femenino, aunque lo ve desde el punto de vista de Kṛṣṇa, el del amante varón. La función de Rādhā es la de amar a Kṛṣṇa, la de ser 'disfrutada' por él y desde este punto de vista Jayadeva le otorga el papel menos importante o más

pequeño. A pesar de que a ella se le muestra sufriendo todo el dolor de la separación, esto representa más un tributo al magnetismo de Kṛṣṇa que una sincera simpatía hacia ella. Para Kṛṣṇa, el amante ideal, el hacer el amor es una obligación, un derecho, una actitud que debe ser perseguida con un vigor despiadado. Es por tanto el juego amoroso de Kṛṣṇa y no el de Rādhā, el cual es celebrado por Jayadeva y a pesar de que es la forma de hacer el amor de ambos lo que es descrito con fervor, se reserva siempre la más alta consideración para Kṛṣṇa.

En contraste con este acercamiento marcadamente masculino, Vidyāpati es casi femenino. Aunque es cierto que en sus canciones Kṛṣṇa es el amante, la cualidad de la alabanza extática, de la devoción intensa y personal está ausente. Se acepta a Kṛṣṇa por lo que es, un encantador y maravilloso amante. Pero no se le presenta ni como un héroe, ni como un personaje al cual el poeta mismo le ofrece su admiración y adoración. Incluso es visto como insensible, cruel, egoísta, totalmente opuesto a aquel que naturalmente inspira devoción, compasión y aprecio. Por otro lado Rādhā es la verdadera heroína de Vidyāpati. Su vida como una joven mujer, su despertar a la juventud, sus encantos físicos, su timidez, sus dudas y su ingenua inocencia, su necesidad de amor, su entrega al éxtasis, su total angustia cuando es rechazada -todo esto es descrito desde el punto de vista de la mujer y con inigualable ternura⁸². A pesar de las diferencias, la influencia de Jayadeva sobre Vidyāpati es clara en la selección de las palabras, de las imágenes poéticas y sobre todo en la descripción de situaciones puramente físicas.

⁸² Bhattacharya. ...Vidyāpati. Op. cit. pp. 29-31.

Esta influencia y características no se encuentran en el otro gran poeta, Candidas, quien es considerado el padre de la literatura bengalí, y el cual “nunca logra tener el poder descriptivo de Jayadeva o Vidyāpati. En raras ocasiones logra describir la belleza femenina o la naturaleza en primavera con la belleza retórica de Vidyāpati o el refinamiento de Jayadeva. Pero sobrepasa a estos dos grandes poetas cuando se trata de expresar la intensidad de los sentimientos. No tenía ni la fuerza masculina de Jayadeva ni la comprensión de la naturaleza femenina. Sin embargo, era incomparablemente fuerte cuando se trataba de describir la experiencia humana más fundamental. Aunque sus expresiones se relacionaban mayormente con Rādhā, también podían ser atribuidas al hombre, Kṛṣṇa, pero sobre todo podía transmitir sus ideas en unas cuantas y sencillas palabras.”⁸³

Se cree que Candidas es contemporáneo de Vidyāpati, y aunque ambos escriben acerca del amor de Rādhā y Kṛṣṇa sus canciones difieren en varios aspectos. Candidas escribe en bengalí y no se preocupa por el refinamiento literario, escribe acerca de las experiencias emocionales más complejas en un lenguaje simple y entendible. Se dice que las canciones de amor de Candidas reflejan el espíritu de *bhakti* y que fueron compuestas para un público de oyentes y no de lectores.⁸⁴ El impacto de sus canciones en el área de Bengala fue importante y fue uno de los factores que ayudó a extender el culto Vaishnava en la región. Ya para principios del siglo XVI el místico Vaishnava Caitanya se había establecido en Puri y había entrado en contacto con la *Gitāgovinda* de Jayadeva.

⁸³ Bhattacharya.Candidas. Op. cit. p. 32.

⁸⁴ Bhattacharya. Ibid., p. 40.

Este poema lo impresiona y agrada de tal manera que se convierte en un texto canónico dentro del culto Vaishnava *Sahajiya*, y se le interpreta a la luz de las doctrinas del Vaishnavismo bengalí, aunque esta interpretación está muy alejada del verdadero sentido del texto de Jayadeva.

En cuanto a las historias que tratan acerca de la vida de Candidas, se dice que pertenecía a una familia de Brahmanes y que era sacerdote del templo de Bashuli, diosa tutelar del pueblo donde residía, en la región de Birbhum en Bengala. Perteneciendo a la casta más alta sostiene una relación amorosa con una lavandera de la localidad llamada Rami. El escándalo provocado por esta unión y la negativa de Candidas de renunciar a su función como sacerdote, así como tampoco a su relación con esta mujer de casta baja, da como resultado el ostracismo por parte del pueblo hacia su familia. Esta relación amorosa se ve justificada a través del movimiento *Sahaja* o *Sahajiya* y sus formas de *bhakti*, los cuales declaran a este amor como algo de una naturaleza divina e incomprensible para los demás. Finalmente la leyenda de Candidas y Rami queda inconclusa, ya que no se han encontrado evidencias acerca del resto de la historia, ni en la tradición oral ni en ningún tipo de manuscrito. A través de leyendas se relata que la familia de Candidas intenta por todos los medios hacerlo renunciar a su amante y regresar a sus deberes y posición social, lo cual no parece suceder. Las diversas historias acerca del final de su vida difieren en varios aspectos, lo que sí parecen reflejar es el hecho de que Candidas muere en circunstancias de tensión y tristeza. Al parecer las historias de su vida se ven reflejadas en sus canciones, lo cual explica su intensa emotividad.

El tema del amor entre Rādhā y Kṛṣṇa dio nueva vida e inspiró a diversos poetas indios durante el periodo medieval. Poetas tanto de la corriente *bhakti* como de la *rīti* hicieron uso del motivo del amor entre Rādhā y Kṛṣṇa para crear su propio tipo de poesía y describir diversos tipos de amor, filial, paternal, etc. de entre los cuales destaca el amor erótico o *śṛṅgār rasa*, que sería el tema principal de la poesía manierista en hindi, la cual llegaría a su cúspide durante la última parte del periodo medieval en las diferentes cortes del territorio del norte de la India.

2.2 La historia de Kṛṣṇa

La figura de Kṛṣṇa, en sus diferentes facetas, ocupa un lugar central dentro de muchas y diversas tradiciones religiosas, literarias, filosóficas, etc. desde el subcontinente indio, donde se originan, hasta el área del sudeste asiático, donde las tradiciones llegadas de la India toman formas particulares al mezclarse con los cultos y costumbres locales.

La mitología de Kṛṣṇa es muy antigua y compleja, la pregunta de si existe en realidad un Kṛṣṇa histórico es sumamente difícil de contestar. Durante más de un siglo los especialistas sobre el tema han intentado reconstruir y dar una imagen lo más clara y convincente acerca de las etapas más tempranas en el desarrollo de la leyenda de Kṛṣṇa. Esta cuestión ha desconcertado a varias generaciones de estudiosos, ya que este problema se asemeja a un rompecabezas en el cual faltan la mayor parte de las piezas. “Las pocas evidencias que tenemos no se complementan unas con otras e incluso en ocasiones se contradicen, por lo cual la mejor imagen

que podemos obtener de ellas no es de ninguna manera clara. Podemos contar estas evidencias con nuestros dedos: media docena de líneas en las gramáticas de Panini y Patañjali, fugaces referencias en la *Chāndogya Upaniṣad*, en un texto budista y el *Arthaśāstra* de Kautilya son, además de las cronológicamente inciertas menciones en el *Mahābhārata*, los únicos registros literarios disponibles sobre Kṛṣṇa en los siglos que preceden el comienzo de la era Cristiana”⁸⁵.

Dentro del *Ṛg Veda* existen ciertas menciones de la palabra Kṛṣṇa, por lo cual algunos estudiosos han intentado establecer una conexión entre este Kṛṣṇa y el personaje de la literatura épica y puránica. Esto, sin embargo, no tiene fundamentos, ya que se ha comprobado que estas menciones de Kṛṣṇa en la literatura védica, no se refieren al personaje del dios Kṛṣṇa posterior, y en ocasiones ni siquiera se refieren a un personaje definido, ni es un nombre específico sino más bien un sustantivo común. Y aunque Kṛṣṇa no aparece en los himnos de los Vedas, es en estos donde aparecen muchos de los rasgos que se asociaran posteriormente con su figura. Es aquí donde aparecen las figuras de Viṣṇu y Nārāyaṇa, las cuales comparten con Kṛṣṇa aspectos esenciales de sus personalidades.

Una figura más definida de Kṛṣṇa emerge ya en las primeras etapas de la gran epopeya el *Mahābhārata* y se desarrolla a través de las varias fases de la literatura puránica. Ya en la época del *Mahābhārata*, que se puede situar entre el siglo IV a. C. y el siglo IV d. C., se consideraban a Viṣṇu, Nārāyaṇa y Vasudeva como diferentes nombres de una misma deidad suprema.

⁸⁵ B. Preciado-Solís. *The Kṛṣṇa Cycle in the Puranas*. Motilal Banarsidass. Delhi, 1984. p. 19.

Tradicionalmente, los estudiosos han hablado históricamente de tres Kṛṣṇas, aunque en opinión de Ingalls cada uno de estos se fusiona en los otros. “Está el Kṛṣṇa jefe del clan de los Yadavas, el cual sirve como conductor del carro de guerra de Arjuna dentro de la historia de Bharata. Está Kṛṣṇa el dios encarnado, el maestro de Arjuna y a través de él de toda la humanidad, el cual aparece, no en la antigua epopeya, sino en la obra religiosa, el *Mahābhārata*, en la cual se expandió la primera. Y está también el Kṛṣṇa de Gokula, aquel dios criado entre pastores, el niño malcriado y travieso, el querido amante, la eterna paradoja entre la carne y el espíritu”.⁸⁶

Se suele situar al primer Kṛṣṇa antes del 300 a. C., al segundo un poco después y al tercero después del año 200 d. C. aunque estas fechas tienen un margen de error de por lo menos un siglo. Hay que añadir que las fechas no se refieren a personajes distintos, sino a diferentes facetas de un héroe o dios, el cual siempre se pensó que era uno y el mismo. Además, las facetas son acumulativas y no distintas. “El dios Kṛṣṇa del *Mahābhārata* posterior posee todas las paradójicas cualidades del héroe anterior... solo que se añade una nueva dimensión de divinidad. Así mismo, el pastor divino conserva tanto la ambigüedad como la divinidad de los primeros personajes, a lo cual se le añaden el escenario de Gokula y un nuevo énfasis en el amor hacia los infantes, así como el amor entre hombre y mujer”.⁸⁷ Es este último Kṛṣṇa el que tomaría una fuerza inusitada dentro del culto religioso y la literatura, desde la creación del *Harivaṃśa* y el *Viṣṇu Purāṇa* y

⁸⁶ Daniel H. H. Ingalls en Milton Singer, ed. *Kṛṣṇa: Myths, Rites and Attitudes*. East-West Center Press. University of Hawaii. 1966. p. v.

⁸⁷ *Ibid.*, p. vi.

a través de toda la historia de la poesía de la India, aproximadamente del 200 d. C. hasta el día de hoy.

La primera referencia clara que se ha encontrado acerca de un personaje llamado Kṛṣṇa aparece en la *Chāndogya Upaniṣad* que data aproximadamente del siglo sexto a. C. Dentro de esta *Upaniṣad* aparece el nombre de Kṛṣṇa como el discípulo de un tal maestro Ghora Angirasa, el cual conduce la enseñanza secreta del ritual védico en el bosque al que hace alusión la *Chāndogya Upaniṣad*. En este texto, Kṛṣṇa es llamado Devakīputra, hijo de Devakī, nombre con el que se hará referencia a él en textos posteriores. Asimismo, el personaje de Devakī será la madre del Kṛṣṇa de los relatos posteriores.⁸⁸

Ghora Angirasa, after having communicated this (view of the sacrifice) to Kṛṣṇa, the son of Devakī and he never thirsted again (after other Knowledge) -said: 'Let a man, when his end approaches, take refuge with this Triad: "Thou art the imperishable," "Thou art the unchangable," "Thou art the edge of Prana."'89

Ha sido por esta coincidencia que muchos estudiosos relacionan a este personaje con el Kṛṣṇa de las epopeyas y *Purāṇas*. "De acuerdo con el punto de vista ortodoxo, este Kṛṣṇa no era el famoso Kṛṣṇa, uno de los personajes más importantes de la epopeya el *Mahābhārata*, el autor de la *Gītā*, la reencarnación de Dios, el omnipresente e inmanente Brahma y el dios personal de cada individuo, y

⁸⁸ *Chāndogya Upaniṣad* 3.17.6 'Taddhaitadghora āngirasaḥ kṛṣṇāya devakīputrāyoktvovācāpipāsa eva sa babhūva so'ntavelāyāmetatrayaṃ pratipadyetakṣitamśdyacyutamasi prāṇasaṃśītamasi '.

⁸⁹ *Chāndogya Upaniṣad* 3.17.6; tr. por F. Max Müller en *The Upanishads*, Dover Publications, Inc. New York, 1962. pp. 52-53.

héroe de la pieza religiosa escenificada a través de los siglos de la historia espiritual de la India. No obstante, la mayoría de los estudiosos modernos piensan que ésta debe ser una referencia acerca del mismo Kṛṣṇa, ya que él predicó la teoría del no-apego en la *Gītā* y se dice que la *Gītā* es la esencia de todas las *Upaniṣad*⁹⁰. A pesar de esta mención, no existen evidencias acerca de la vida o carrera de este Kṛṣṇa de la *Chāndogya Upaniṣad* y permanece así, solo como un vago y oscuro nombre. Es por lo anterior que no se puede ni afirmar ni negar que esta referencia haga alusión al Kṛṣṇa de los relatos posteriores.

Desafortunadamente, no se la logrado encontrar mayor y más sólida evidencia acerca de la figura de Kṛṣṇa, solo estas referencias breves y aisladas. Según Archer, no es sino hasta la aparición del *Mahābhārata* que una figura más detallada de Kṛṣṇa emerge. Para este momento se habían suscitado grandes cambios dentro del pensamiento religioso y filosófico de la India, y es posible ver a Kṛṣṇa, no solo como un personaje definido, sino en relación con los eventos cósmicos. Además, la incorporación de las figuras de Viṣṇu y Nārāyaṇa al personaje de Kṛṣṇa, le habían otorgado a su personalidad las características distintivas que evolucionarían con él.

Esta absorción se encuentra ya dentro del *Mahābhārata*, donde se reconoce a Kṛṣṇa como una encarnación del dios Viṣṇu. Es en la *Bhagavad Gītā* donde la divinidad de Kṛṣṇa se muestra abiertamente, y donde se establecen los caminos que llevan al hombre a la liberación final del círculo de la transmigración, concepto que sigue vigente y que ha sido el fundamento de la filosofía y religión desde

⁹⁰ Chitrita Devi. *Upanishads for All*. S. Chand & Co. (Pvt.) Ltd. New Delhi, 1973. p. 300.

tiempos muy remotos. Por otro lado, es la enseñanza contenida dentro de las palabras de Kṛṣṇa en la *Bhagavad Gītā* la base de las religiones devocionales que se extienden y popularizan a lo largo de todo el territorio de la India.

Dentro del papel asignado a Viṣṇu como el preservador⁹¹, se le atribuye la capacidad de encarnarse en un ser terrestre con el objetivo de proteger y preservar la vida de todos los seres que habitan tanto la tierra como los cielos. Esto se reconoce ya dentro del *Mahābhārata* donde se hace mención de siete encarnaciones previas de Viṣṇu, y se da la clave del papel que juega Kṛṣṇa dentro de la epopeya. Todas las encarnaciones han tenido como objetivo la destrucción de factores y personajes que en algún momento de la historia ponen en riesgo el correcto balance de las fuerzas cósmicas. La encarnación en Kṛṣṇa es la octava, previamente Viṣṇu ha tomado las formas de un pez gigante, de una tortuga, de un jabalí, de Narasimha -un ser mitad hombre mitad león-, del enano Vamana, de Parasurama y del príncipe Raghurama, personaje principal de la otra gran epopeya de la literatura india, el *Rāmāyaṇa*.

Dentro del *Mahābhārata* Kṛṣṇa juega el papel de consejero y amigo de Arjuna, uno de los principales personajes de la obra, implicado en una guerra fratricida por el territorio de Bharata entre el clan de los Pandavas, al cual él pertenece, y los Kauravas, primos de los primeros, historia que concluye con la victoria de los Pandavas sobre el clan rival, pero a costa de la destrucción de su propia familia en la guerra. Dentro de la historia principal del *Mahābhārata* se

⁹¹ La creación, la preservación y la disolución forman los tres factores básicos de la vida en el hinduismo y estos han sido atribuidos a cada una de los dioses que forman la triada divina con Brahma como creador, Śiva como destructor y Viṣṇu como preservador o protector.

encuentran entre tejidos miles de episodios diferentes, entre los cuales se encuentra la *Bhagavad Gītā*, la cual se considera una interpolación posterior al texto original, y provee el fundamento del camino de *bhakti* y la importancia de Kṛṣṇa.

Edgerton considera a la *Bhagavad Gītā* como una mezcla entre el pensamiento especulativo de las *Upaniṣad* y un tipo de religión popular que es contemporánea con las primeras. Es casi imposible establecer los lineamientos de esta religión popular debido a la falta de material sobre el cual basarse. No obstante, Edgerton sostiene que estas creencias denotan un claro teísmo tendiente hacia un cierto tipo de monoteísmo. Es decir que existían diversas deidades locales o tribales las cuales eran adoradas en diferentes lugares de la India, y quienes ocupaban un lugar más o menos parecido al de Yahweh entre los judíos, siendo considerados como las principales o únicas deidades de sus pueblos o tribus, aunque no se negaba la existencia de las divinidades de otros pueblos. Se puede presumir que estas deidades locales eran de diversos tipos y tenían diferentes orígenes. En ocasiones se podría tratar de viejos dioses aborígenes de tribus no-arias, o quizá de héroes locales que fueron deificados por sus pueblos después de su muerte⁹².

Se puede considerar al Kṛṣṇa que aparece como la Deidad Suprema en la *Bhagavad Gītā* precisamente una divinidad de este último tipo. Al parecer se trata de la deificación de un jefe tribal local, perteneciente al clan de los Vṛṣni. Cuando menos es así como aparece, bajo un manto estrictamente humano, en la mayor parte del *Mahābhārata*. En la *Bhagavad Gītā* aparece como ambos, dios y hombre, como una encarnación de la divinidad en forma humana. No existen evidencias

⁹² F. Edgerton, trad. *The Bhagavad Gītā*. Harper & Row Publishers. USA, 1964. p. 132.

anteriores a la *Bhagavad Gītā* de cómo se le otorgan atributos divinos, ni de sus hazañas anteriores como un dios, y es probablemente la *Gītā* el texto más antiguo que conocemos donde se encuentra esta figura de Kṛṣṇa. En este texto Kṛṣṇa tiene ya todos los atributos de una deidad monoteísta absoluta y al mismo tiempo los atributos del Absoluto de las *Upaniṣad*. Es decir, el dios popular es transformado a través de la filosofía en una figura que puede atraer tanto a los estratos altos como bajos de la población. Es aquí donde se encuentra la fuerza del Krishnaísmo en la India posterior; tiene los suficientes lados para satisfacer los requerimientos religiosos de casi cualquier hombre, cualesquiera que sea su posición social o intelectual⁹³.

Otro texto que se considera fue añadido cerca del siglo sexto d. C. y que provee la historia de Kṛṣṇa en su niñez y juventud es el *Harivaṃśa* o Genealogía de *Hari*⁹⁴, en este relato se encuentran muchos de los detalles de la vida del dios que no se encuentran dentro de la epopeya. Es en este texto, donde se da un esquema lógico y coherente de las diversas facetas del personaje de Kṛṣṇa, y donde se explica que no existe contradicción entre su posición como príncipe y como dios. En este momento, la figura de Kṛṣṇa ya ha sido completamente incorporada a la de Viṣṇu y los epítetos de ambos son intercambiables. Se acepta a Kṛṣṇa como el octavo avatar de Viṣṇu, y a este dios como la deidad suprema. Se reconocen entonces en Kṛṣṇa tres vertientes que se han fusionado y han dado paso a esta figura; por un lado un popular dios-héroe de alguna tribu local; por otro

⁹³ Ibid., pp. 132-133.

⁹⁴ Hari es uno de los muchos epítetos utilizados para referirse al dios Viṣṇu y por ende a Kṛṣṇa.

una antigua deidad Védica perteneciente al anterior ritual religioso; y por último, al Absoluto religioso de las *Upaniṣad*.

Dentro del periodo literario conocido como puránico, se encuentran varios relatos referentes a la vida de Kṛṣṇa. *Purāṇa* significa literalmente “viejo, antiguo”, y hace referencia a una serie de textos escritos en sánscrito, los cuales relatan historias en forma legendaria. Estos textos, al parecer, fueron recopilados y sistematizados entre los siglos IV y XIII d. C., sin embargo, los relatos contenidos en ellos proceden de fuentes mucho más antiguas. Los *purāṇas* forman parte de las escrituras no védicas, y siguen en importancia y época a las epopeyas. Teóricamente los *purāṇas* se distinguen de los demás textos por cinco características o marcas (*pañcalakṣaṇa*). Todo *purāṇa* debe contener 1) *sarga*, la creación del mundo; 2) *pratisarga*, el relato de las periódicas destrucciones y recreaciones del mundo; 3) *varṇśa*, la genealogía de los dioses y los sabios; 4) *manvantarāṇa*, el gobierno de los ‘manus’, patriarcas semidivinos y progenitores de la humanidad; y finalmente 5) *varṇśānucarita*, leyendas dinásticas de las dinastías solar y lunar. Paradójicamente ninguno de los *purāṇas* cumple cabalmente con estos cinco requisitos, es el *Viṣṇu Purāṇa* el que se aproxima en mayor medida a esta descripción.⁹⁵

La literatura puránica comprende los llamados *mahā-purāṇas*, los *upa-purāṇas* y las dos *itihāsas* o epopeyas. Los *mahā-purāṇas* son dieciocho en total y varían en extensión y contenido. Aunque dentro de cada uno se mencionan a varios dioses,

⁹⁵ Marta A. C. Arciprete. *La Leyenda de Krishna en la Pintura Rajput*. Tesis de Maestría. CEAN. El Colegio de México. México D.F. 1977. pp. 7-8.

generalmente cada *Purāna* está dedicado a una deidad en especial. El *Padma Purāna* hace una clasificación de acuerdo con las tres *guṇas* o cualidades y los adscribe a una u otra de las deidades que forman la Triada hindú. Seis *purāṇas* están dedicados a Viṣṇu y su *guṇa* es *sattva* o pureza. Otros seis son para Śiva con *tamas* o tinieblas como característica, y por último seis más están dedicados a Brahma con *rajas* o pasión como *guṇa* principal.

La historia de Kṛṣṇa se encuentra relatada en mayor o menor detalle en los siguientes *purāṇas*: *Viṣṇu*, *Brahma-Vaivarta*, *Padma* y *Bhāgavata*. Y de entre estos los más completos son el *Viṣṇu* y el *Bhāgavata Purāna*. El primero aparece aproximadamente en el siglo sexto d. C. y el *Bhāgavata Purāna*, que es el más amplio y detallado, data aproximadamente del siglo noveno o décimo d. C. Es este último la fuente en donde se inspira mucha de la literatura posterior que se ha escrito acerca de Kṛṣṇa. Es un voluminoso texto, conocido también como *Śrīmad Bhāgavata*, que contiene dieciocho mil estrofas divididas en doce libros o *skandha*. De estos, es el libro décimo el que narra detalladamente la vida de Kṛṣṇa, en especial su niñez entre los pastores y sus amores con las *gopīs*, aunque no se menciona el nombre de Rādhā como la pastora favorita. Existen indicios de que el *Bhāgavata Purāna* fue compuesto en el sur de la India, en el área Tamil, y que fue traducido a varias lenguas vernáculas, lo que propició que fuese conocido en casi toda la India y que el culto a Kṛṣṇa se extendiese y popularizase.

La historia sobre la vida de Kṛṣṇa que relata el *Bhāgavata Purāna* se puede resumir así: Viṣṇu observa la lucha que entre los dioses y los demonios se desarrolla y los esfuerzos de los malvados por acabar con los justos. Por su papel

de divinidad preservadora y protectora, Viṣṇu decide entrar en la tierra cada vez que se vislumbra el triunfo de las fuerzas del mal, y ya encarnado en algún personaje, se dedica a dar muerte a los demonios y a restablecer el correcto balance del mundo. Ya en siete ocasiones previas había intervenido de esta manera, y es a petición de la misma tierra que se encarna por octava vez en el personaje de Kṛṣṇa. Su objetivo primordial era acabar con un demonio llamado Kaṁsa, el cual se había encarnado en forma humana y gobernaba un reino de la tierra. Para lograr este objetivo, nace con la forma de Kṛṣṇa en el reino de Mathura, dentro de la familia real y como pariente del rey-demonio al que viene a destruir.

Su nacimiento está rodeado de hechos milagrosos y sobrenaturales. Antes de nacer, un oráculo ha predicho al tirano Kaṁsa que el octavo hijo de Devakī y Vasudeva, pareja real emparentada con él, será su destructor, por lo cual Kamsa toma las medidas necesarias para que esto no suceda encarcelando a la pareja y matando a cada uno de sus hijos tan pronto como nacen. Sin embargo, esto no sucede con el séptimo embarazo de Devakī, el cual se supone que es la encarnación de la serpiente cósmica Śeṣa sobre quien descansa eternamente Viṣṇu, y es trasladado mágicamente de la matriz de Devakī hacia la de Rohiṇī, otra de las esposas de Vasudeva, quien se encuentra viviendo con un grupo de pastores fuera del reino. De este embarazo nacerá un niño que será llamado Balarāma y quien crecerá junto a Kṛṣṇa en el bosque. El octavo embarazo de Devakī llega a termino normalmente y es entonces cuando los sucesos milagrosos que marcan la historia del nacimiento de Kṛṣṇa se suscitan.

Al nacer Kṛṣṇa, el palacio y sus ocupantes caen en un extraño sopor, lo que permite a su padre escapar con el niño en una canasta para esconderlo en el pueblo de pastores donde previamente había enviado a Rohiṇī. Durante el trayecto Vasudeva debe cruzar un caudaloso río el cual calma sus aguas al contacto con el pequeño Kṛṣṇa, al mismo tiempo que Devakī, Yaśodā, la esposa de Nanda jefe de los pastores y amigo de Vasudeva, ha dado a luz a una niña, quien es intercambiada por Kṛṣṇa sin que los pastores se den cuenta de ello, y es traída por Vasudeva de regreso al palacio a la celda que ocupa con Devakī, donde una vez en el interior el palacio despierta de su mágico sueño y es muerta por el mismo Kaṁsa, pero al estrellar a la niña contra el muro, ésta se transforma en *Devi*, la diosa, y le revela que sus días están contados ya que aquel destinado a destruirle se encuentra sano y salvo lejos de él. Esto genera una gran persecución por parte de Kaṁsa hacia todos los infantes del reino y sus alrededores. Afortunadamente, Kṛṣṇa logra salvarse y crece junto a los demás niños pastores en el bosque de Vrindavan, donde se desarrolla su feliz y aventurera infancia.

La infancia de Kṛṣṇa se caracteriza por sus innumerables travesuras, el gran amor que despierta, no solo en sus padres, sino en toda la comunidad y en especial entre las mujeres del pueblo. También está llena de numerosos episodios donde Kṛṣṇa, aún siendo un niño pequeño mata a varios demonios que han sido enviados para destruirle a él y a los pastores que le cuidan. Su infancia se desarrolla como la de cualquier niño pastor aprendiendo a cuidar al ganado, haciendo travesuras y robando la mantequilla de las pastoras, así como tocando su inseparable flauta de madera. Es durante la descripción de su vida en Gokula que

aparece su faceta como amante ideal, fase que se transformará en uno de los episodios más importantes de la mitología de este dios y de los posteriores cultos devocionales que se desarrollarán en torno a Kṛṣṇa. Después de su juventud y sus hazañas amorosas con las pastoras, se relata el cumplimiento de la profecía sobre la muerte de Kāṁsa a manos de Kṛṣṇa y su vida adulta, ya no en el bosque con los pastores, sino como un rey feudal en el reino de Mathura. Su matrimonio con Rukmiṇī y su reincorporación como un miembro del clan de los Yadava, así mismo, se describe su acercamiento con sus primos los Pandavas y algunos episodios donde tanto Kṛṣṇa como su hermano Balarāma dan muerte a algunos demonios. También se hace referencia a sus demás matrimonios, y finalmente el libro décimo termina con un capítulo dedicado a la alabanza de las glorias de Kṛṣṇa.

Estos son a grandes rasgos los principales acontecimientos en la vida de Kṛṣṇa que aparecen en el libro X del *Bhāgavata Purāna*. En opinión de Archer “en el *Bhāgavata Purāna* Kṛṣṇa aparece en dos papeles no solamente distintos sino hasta contradictorios -como el amante de las pastoras y como el príncipe feudal. El primer papel caracteriza sus años de juventud, el segundo su madurez. Ambos están unidos por la naturaleza de su misión -librar al mundo de demonios- aunque los dos Kṛṣṇas son claramente, personajes muy distintos. El príncipe feudal apoya los convencionalismos y la autoridad establecida. El amante de las pastoras pone al amor por encima de todo. El príncipe demuestra el poder de Viṣṇu; el pastor, el amor de Viṣṇu”⁹⁶.

⁹⁶ W. G. Archer en Bhattacharya. ... *Vidyapati*. Op. cit. p. 24.

Después de la creación del *Bhāgavata Purāṇa* la figura de Kṛṣṇa se hace muy popular en toda la India y para los siglos XI y XII d. C. es su papel como amante y sus hazañas de juventud las que predominan en su mitología. Se convierte al amor entre Kṛṣṇa y las *gopīs* en una simbólica devoción espiritual, en el ejemplo de la relación ideal del devoto con el dios. Es en esta época cuando hace su aparición Rādhā, la pastora que se convierte en la amante favorita de Kṛṣṇa. Se le introduce como una joven mujer casada⁹⁷, hija de un pastor llamado Vrishbhanu y cuyo esposo Ayana era hermano de Yaśodā, la madre adoptiva de Kṛṣṇa. “La aparición de Rādhā y su amor por Kṛṣṇa desataron una ola gigantesca, la cual inundó toda la India, el norte y el sur, por más de quinientos años, mezclando el amor divino con fervor sensual, religiosidad con poesía, música y pintura”⁹⁸. El amor de las *gopīs* por Kṛṣṇa y de éste con Rādhā se proclama abiertamente y se interpreta como el símbolo de la unión del alma con dios. Amar a Kṛṣṇa y por ende a Viṣṇu, era lograr la salvación y es sobre estas bases que surge un culto, el culto Vaishnava, en el cual el romance de Kṛṣṇa con Rādhā es exaltado como medio de liberación espiritual. En esta versión, se aceptaba que de tiempo en tiempo Kṛṣṇa se alejaba, pero su vida como un príncipe feudal es totalmente ignorada y toda la atención se centra en su vida con Rādhā y los pastores. No se niegan sus amoríos con las demás pastoras, pero son utilizados como marco romántico para resaltar el amor con Rādhā. Al mostrar a todas sus amantes como mujeres casadas, la historia hace énfasis en la supremacía del amor

⁹⁷ Debe tenerse en cuenta que en la India la costumbre es que las mujeres contraigan matrimonio muy jóvenes por lo cual las *gopīs* son mujeres ya casadas a pesar de su juventud.

⁹⁸ Bhattacharya. ... *Candidas*. Op. cit. p. 39.

sobre el deber y la necesidad del alma de no permitir que nada -ni siquiera la moral- se interponga entre ella y el dios, la salvación se obtiene a través del amor por Kṛṣṇa. Los episodios del amante-pastor dentro de la leyenda de Kṛṣṇa se convirtieron en el punto central de los cultos devocionales medievales que enfatizaban el misticismo erótico, y en este proceso su divinidad se volvió distinta de las otras encarnaciones de Viṣṇu. Kṛṣṇa emergió como el dios supremo de la *Kali Yuga*, la era cósmica de la oscuridad, en la cual se supone nos encontramos actualmente.

2.3 La época medieval

Entre los diversos factores que motivaron el desarrollo de la literatura hindi durante el periodo medieval se encuentra el papel que jugó la casa imperial mogola, la cual gobernaba gran parte del subcontinente durante esta época.

La época del *rītikāvya* es la época clásica del imperio Mogol en la India. Es durante este periodo que el gobierno de la dinastía Timúrida se ha consolidado, y ha sentado las bases de lo que llegaría a ser uno de los más importantes y poderosos imperios de Asia en esta época. Las luchas y diferencias, que databan de siglos, entre los gobernantes y sus súbditos, así como el carácter extranjero del gobierno se habían suavizado, para dar paso a un gobierno nacional y a una cultura mixta. Este cambio en la sociedad y la política se manifestó claramente en la vida cultural y literaria de la India.

Según Keay “la época de oro de la literatura vernácula del Hindustán comienza aproximadamente en 1550. Los soberanos mogoles no solamente establecieron un gobierno fuerte, sino que fueron también generosos patrocinadores de la literatura y las artes. Bajo Akbar (1556-1605), Jahāngīr (1605-1627) y Shāh Jahan (1627-1658) el dominio islámico en la India alcanzó su punto más alto de magnificencia externa y éste también fue el periodo de la más grande gloria de la literatura hindi. Este periodo estuvo marcado por la introducción de una influencia artística en la literatura, llevándolo a un mayor refinamiento en la versificación y forma, y los primeros intentos por sistematizar el arte de la poesía por escritores tales como Keśavadās y otros. Esta fue la época de las más grandes luminarias de la literatura hindi - Tulsīdās, Sūrdās y Bihari Lal, así como otros grandes escritores como los hermanos Tripathi, Dev Kavi y Senapati. Fue la época en que el *Sikh Granth* fue compilado y cuando varias nuevas sectas fueron formadas, como los *Dadupanthis*, los cuales produjeron un gran número de versos religiosos de un alto valor. Sin embargo, el fin de este periodo durante el siglo dieciocho y coincidiendo con el decaimiento del imperio mogol, fue un momento de declive en la alta calidad de la literatura hindi, y ya no se encuentran muchos escritores de primer nivel”.⁹⁹

El periodo anterior de la historia de la India se había caracterizado por la guerra y los conflictos internos, los cuales no habían permitido el total florecimiento de la cultura y las artes, ya en el gobierno de Akbar y su sucesor Jahāngīr, y debido a la paz reinante, las artes se elevan a grandes alturas. En

⁹⁹F. E. Keay. Op. cit. p. 9.

opinión de S. K. Shukla “bajo Akbar, la India Mogola se convierte en un estado secular, iluminado y liberal basado en la integración cultural”¹⁰⁰. Aunque hay otros autores que tienen otra visión de este periodo, como K. P. Bahadur quien, aunque acepta que estos tiempos eran favorables para la cultura, sostiene que “ era una época de decadencia social y espiritual. La clase media -comerciantes, doctores, hombres de letras y demás- estaba casi extinta. Existían solo o los muy ricos o los muy pobres; por una parte la grandeza, y la miseria por el otro”.¹⁰¹ Esta situación también es mencionada por Shukla, aunque haciendo énfasis en que esta situación ya venía desde la primera mitad de la época medieval. Una parte de la vida cultural de este periodo es un reflejo de la vida de la corte. La mayoría de los trabajos literarios así como los recuentos de la vida de la época y los documentos históricos se refieren a la aristocracia y la nobleza.

En el periodo Mogol se dan grandes cambios en todas las esferas de la vida en la India, desde reformas administrativas, agrarias y aduanales hasta legales, penales y religiosas. En algunos casos se respetan las estructuras ya existentes dentro del sistema, pero en otros se da una modificación total de la costumbre anterior. Esta dinastía de religión islámica juega un importante papel dentro de la evolución, tanto política y administrativa, como intelectual y artística de la región. De entre sus herederos surge uno de los más grandes gobernantes que ha tenido la India, Akbar “El Grande”, cuyo gobierno cimentó las bases sobre las cuales descansaría la estructura del imperio hasta su colapso e incluso sentarían las bases

¹⁰⁰ S. K. Shukla. “The Age of Bihari: Socio-political and Cultural Life” en Dr. Nagendra, ed. Op. cit. p. 6.

de gobiernos posteriores. Además de ser un gran administrador y gobernante, Akbar se preocupó por el desarrollo de las artes dentro de su reino, y en especial dentro de su corte.

La dinastía Timúrida, aunque descendiente de pueblos guerreros y conquistadores, apreciaba grandemente las artes y poseía un alto grado de cultura. Babar conocía y se deleitaba con varios tipos de arte, pero se encontraba demasiado ocupado intentando crear un imperio como para ocuparse extensamente de éstas. Su sucesor, Humayun, era un gobernante débil, quien fue expulsado del territorio de la India por Sher Shāh, un gobernante afgano, y se exilió en la corte Persa de los Safavidas. Humayun muere poco después de su retorno a la India, y es Akbar quien tendría la responsabilidad de la consolidación del imperio, y de su desarrollo en las diversas áreas. Quince años después de la ascensión de Akbar al trono, éste había logrado consolidar un poderoso y estable imperio, por tanto, la necesidad de una incesante vigilancia militar y administrativa había pasado, y ahora podía dedicar tiempo a favorecer el aprendizaje, y a estimular en sus súbditos un interés en las artes de la paz. Los métodos a través de los cuales esto se puso en marcha son representativos de toda su política. Su actitud hacia sus súbditos era contraria a la de sus predecesores, y a este punto de vista se debe mucho su éxito como edificador del imperio. “Akbar observó que ni Babar ni Humayun habían logrado ver las capacidades inherentes al pueblo indio, su cultura, sus aspiraciones e ideales. Se dio cuenta del fracaso de sus antecesores y de sus correligionarios, los cuales se habían instalado en diversas partes de la India, de intentar mantener algo

¹⁰¹ Bahadur. Bihari ... Op. cit. p. 10.

como un mandato armonioso y esto se debía, en parte, a su falta de simpatía hacia las razas indias, a la ignorancia de sus maneras y costumbres, su arte, ciencias, y visión mental. Estos invasores habían fundado estados independientes dentro de los cuales habían hecho sus hogares, pero procuraban al mismo tiempo comportarse más como colonizadores que como residentes permanentes en el territorio de su adopción. Volteaban instintivamente hacia los distantes territorios de sus ancestros, y en estas lejanas fuentes buscaban continuamente la inspiración para todas las ramas del conocimiento y para los logros intelectuales”.¹⁰²

Cuando Akbar ascendió al trono en 1556 existía en la India una gran efervescencia religiosa. Los varios siglos de convivencia y contacto entre el hinduismo y el Islam habían engendrado una serie de movimientos sincréticos y devocionales. “Varios siglos de dominación del poder Indo-Musulmán habían forzado a las instituciones hinduístas a adaptarse a dicha realidad a través del reforzamiento de la expresión devocional popular. Generaciones de musulmanes viviendo en el norte de la India y el Deccan se habían gradualmente adaptado y moldeado a la sociedad India e incluso al hinduismo”.¹⁰³ Existen ejemplos claros de este tipo de interacción como los místicos sufíes del Islam, el movimiento devocional, *bhakti*, dentro del hinduismo, y nombres como Kabir, Guru Nanak y Dadu entre muchos otros. Asimismo, había un gran intercambio cultural, entre los habitantes existía una mezcla de costumbres, ritos y ceremonias de ambas

¹⁰² Percy Brown. Indian Painting under the Mughals A.D. 1550 to A.D. 1750. Hacker Art Books, New York, 1975. pp. 58-59.

¹⁰³ John F. Richards. “The Mughal Empire” en The New Cambridge History of India Vol. I Part 5. Cambridge University Press. Gran Bretaña, 1993. p. 34.

religiones, las cuales eran compartidas indistintamente por todos. Esto se ve reflejado en la literatura hindi de este periodo, la cual es un resultado directo de esta interacción de diversas costumbres, de las políticas de unificación, y del apoyo de Akbar hacia éstas.

Dentro de los amplios intereses del emperador se incluían las artes, las cuales él favorecía con el mismo grado de inteligencia y energía que dispensaba a los asuntos del Estado. Atrajo hacia su corte a diestros arquitectos, artesanos y artistas de toda la India y de más allá de sus fronteras. Dentro de las instituciones culturales imperiales estaba una gran biblioteca, para la cual una colonia de artistas era empleada en la ilustración de manuscritos en persa. La extensa y creciente biblioteca incluía varias categorías de literatura y ciencias: biográficas, teológicas, de religión comparada, ciencias, matemáticas, historia, astrología, medicina, zoología, y antropología.¹⁰⁴ “Como patrón a gran escala, Akbar atraía artistas, intelectuales, hombres de letras, músicos y artesanos a sus capitales en Agra, Fatehpur Sikri y Lahore. A través de ellos él creó una nueva síntesis cultural que permeaba el arte, desde la artesanía hasta la pintura y la gastronomía”.¹⁰⁵ “Cuando las fuerzas de Akbar añadían una ciudad o provincia al imperio, sus mejores artesanos eran traídos a la corte, donde participaban en la creación de la síntesis cultural Mogola bajo la influencia magnética del emperador”.¹⁰⁶

¹⁰⁴ S. C. Welch. India Art and Culture 1300-1900. The Metropolitan Museum of Art. New York, 1985. p. 151.

¹⁰⁵ S. C. Welch. The Emperor's Album Images of Mughal India. The Metropolitan Museum of Art, New York, 1987. p. 16.

¹⁰⁶ Welch. India Art and Culture... Op. cit. p. 151.

Las obras de arte exóticas interesaban a Akbar tanto como las personas; de la misma manera en que empleaba en su administración, harén y ejércitos personas de todo tipo, así también entretecía una multiplicidad de estilos en la creación de un nuevo lenguaje artístico.¹⁰⁷ La personalidad de Akbar es bastante compleja, ya que siendo un emperador musulmán tenía un profundo interés por el conocimiento de diversas religiones, así como por el acercamiento entre las dos grandes tendencias religiosas que coexistían dentro de su vasto imperio, el Islam y el hinduismo. Él deseaba minimizar el odio de los musulmanes hacia los hindúes y creyendo que éste nacía de la ignorancia mutua, ordenó que ciertos textos hindúes fuesen traducidos al persa y por tanto hechos más accesibles.¹⁰⁸ Además, él tenía interés propio en conocer los textos de los hindúes, por tanto hizo traducir el *Mahābhārata*, el *Rāmāyaṇa*, el *Harivaṃśa*, el *Yoga Vāsiṣṭa*, y varios textos más y los hizo ilustrar. Tenemos así la creación de un departamento de traducción al persa de las grandes obras de la literatura sánscrita, así como también de obras del árabe. Este interés en la traducción de textos sánscritos sería un factor muy importante dentro del desarrollo de la poesía hindi, no únicamente en la corte imperial, sino en las demás cortes del imperio, las cuales muchas veces imitaban las modas artísticas de la corte mogola y enriquecían los diversos estilos artísticos con sus propias tradiciones.

El ímpetu dado a la literatura hindi por las políticas de Akbar perduró incluso después de su muerte, durante el reinado de Jahāngīr, quien continuó con

¹⁰⁷ Welch. *The Emperor's ...* Op. cit. 16.

¹⁰⁸ W. G. Archer. *The Loves of Kṛṣṇa in Indian Painting and Poetry*. George Allen and Unwin Ltd., London, 1957. p. 98.

el sistema de gobierno de su padre, e incluso en los reinados de Shāhjahān y Aurangzeb, los ‘destrutores de templos’.¹⁰⁹

Akbar fue sucedido en 1605 por su hijo el príncipe Salim, conocido como Jahāngīr, quien había nacido del matrimonio de Akbar con una princesa Rajput. Esta doble herencia hindú y musulmana se vería reflejada en las políticas religiosas de Jahāngīr, aunada a las influencias cristianas que había recibido del tutor jesuita de su hermano, el Príncipe Murad, el Padre Antonio Monserrate, quien les acompañaba.¹¹⁰ Al parecer Jahāngīr no alteró en mucho las reformas llevadas a cabo por su predecesor y continuó con una política de tolerancia religiosa. Con algunas excepciones, como su conflicto con los Sikhs, motivado principalmente por la revuelta de su hijo Khusrau y el encuentro de éste con el quinto Guru Sikh, Arjun, Jahāngīr mostró cierta disposición liberal hacia las diferentes creencias religiosas, permitió la construcción de templos y la propaganda de otras religiones.

Jahāngīr también patrocinó, como su padre Akbar, las artes y la literatura. Los poetas de lengua hindi llegaban en tropel a su corte durante su reinado. Según una tradición popular Jahāngīr ordenó hacer una colección de los poemas de Tulsidās y dio un *mohur* de oro por cada poema. También se interesó en la pintura, la caligrafía y la música.¹¹¹ Uno de sus logros más notables en el área de las Bellas Artes se refiere a la construcción de bellos jardines en el norte de la India y Cachemira, a donde el emperador se retiraba a descansar durante largos periodos.

¹⁰⁹ Bahadur. The Rasikapriya... Op. cit. ii.

¹¹⁰ Richards. Op. cit. p. 41.

¹¹¹ Bahadur. The Rasikapriya ... Op. cit. p. vi.

El reinado de Akbar y su sucesor Jahāngīr fue una época de relativa paz y prosperidad, lo cual se ve reflejado en el desarrollo de las artes. “El placer y la diversión dominaban la corte mogola y tanto Akbar como Jahāngīr patrocinaban el canto, la danza, la música y la bebida. Y no solo sucedía esto en la corte mogola, sino también en las cortes de los *Jagidars* y gobernantes hindúes, las cuales estaban sumergidas en una atmósfera de alegría y diversión. El canto, la danza, la bebida, el amor y la poesía, todos ellos recibían apoyo e incentivos reales. Los poetas escribían acerca de la belleza, el arreglo, el galanteo y el arte de hacer el amor, y los placeres”.¹¹² Fueron estas influencias las que moldearon la poesía *rīti* de esta época y las que le dieron sus características distintivas.

El arte y la literatura son un reflejo de la riqueza de cualquier época. El siglo que comprendió los reinados de Akbar, Jahāngīr y Shāh Jahan fue la ‘era dorada’ de la cultura mogola en todos los aspectos. El desarrollo de la pintura, la música y la arquitectura fueron tres de sus características distintivas. En las tres se logra la fusión de estilos y la elevación de una cultura mixta a su cúspide. “La literatura es el espejo de la sociedad. Un trabajo literario aún en sus limitados cuadros refleja las tendencias socio-políticas y la cultura de la época, y revela las variadas corrientes ocultas que flotan debajo del estrato social”.¹¹³

2.4 La poesía *bhakti*, su influencia en la poesía *rīti*

¹¹² Ibid., p. x.

¹¹³ Shanti Swarupa Gupta. “Bihari: His mind and art” in Nagendra. Op. cit. p. 93.

Uno de los desarrollos religiosos y literarios más importantes que se dan durante el periodo medieval es llamada *bhakti* o devoción, “se trata de una manifestación externa de profundo amor y apego a dios por parte del devoto. Este amor puede tomar cualquiera de las formas del amor humano, como el filial, paternal, fraternal, conyugal, etc. *Bhakti* va unida a un ritual de adoración que puede combinarse con actividades como el canto y la danza. La devoción se concentra en alguna de las formas asumidas por dios en la mitología”.¹¹⁴

Este tipo de devoción dio paso a la creación de grandes obras literarias en lenguas vernáculas como el *Ramcaritmanas* de Tulsidās, y a las obras devocionales de Sūrdās, Kabir, Mira y Dadu entre otros. Como se mencionó en el capítulo anterior, el tipo de amor al cual se refiere *bhakti*, según sus proponentes, no es siempre un amor erótico (*śṛīgār rasa*), aunque éste sea el tipo de amor más apreciado para lograr la unión con la divinidad, como lo muestran muchas de las obras devocionales y sufíes.

Es importante hacer notar que *bhakti* no se incluye dentro de los ocho *rasas* tradicionales mencionados por el *Nāṭya śāstra* y otros textos sánscritos, sino que se le encuentra englobada dentro del sentimiento de *prema* o amor y posteriormente dentro de *śānta rasa*, cuando éste es incluido como un *rasa* independiente en los textos posteriores que tratan el tema. La aceptación de *śānta* como un *rasa* independiente sienta las bases sobre las cuales posteriormente se construirá el concepto de *bhakti rasa*.

¹¹⁴ D. Lorenzen y B. Preciado. *Atadura y Liberación*. El Colegio de México, 1996. p. 129.

La conceptualización de *bhakti* como un *rasa* es importante, ya que es a partir de ésta que la propagación del culto Krishnaíta se extiende y da paso a nuevas formas literarias y religiosas, así mismo provee variados temas que giran en torno a Kṛṣṇa y sus amadas, los cuales serán retomados por muchas de las corrientes literarias, entre ellas el *rītikāvya*.

La cuestión acerca de considerar a *bhakti* como *rasa* se remonta a la tradición del *Nāṭya śāstra* de Bharata y al origen del *Rasa-siddhānta*. El *Rasa-siddhānta* forma parte de la tradición India acerca de la estética, en especial en relación con la poética y el drama. Es un sistema de pensamiento interesado particularmente con las emociones humanas comunes. La diferencia fundamental entre Bharata y el *Rasa-siddhānta* con respecto al concepto de *rasa* se encuentra en que para Bharata, la idea de *rasa* se basa en la percepción de que ciertos *bhāvas* son comunes a todos los seres humanos, por lo tanto, a través de la experiencia estética apropiada ejercen una atracción universal y despiertan una respuesta universal. Por lo tanto es el *bhāva* el que determina y constituye la esencia del *rasa*. De acuerdo con el *Rasa-siddhānta*, el *rasa* es dependiente del *bhāva*, no obstante se diferencia de un simple *bhāva*. Es decir, un *rasa* va más allá de un *bhāva*. Los *Rasa-siddhānti* o seguidores del *Rasa-siddhānta* intentan rastrear la tendencia de considerar a *bhakti* como un *rasa* hasta un verso del *Kāvyaśāstra* atribuido a Daṇḍin, donde se equipara a *bhakti* con *prīti*, y donde según algunos estudiosos se intenta hacer una distinción entre el amor hacia la deidad, *prīti*, y *rati* o amor erótico. Al parecer esta apreciación no es del todo correcta, ya que Daṇḍin acepta los ocho *rasas* tradicionales y no reconoce ni a *śānta* ni a *bhakti*

como *rasas* independientes. Finalmente el *Rasa-siddhānta* acepta nueve *rasas*, los ocho enunciados por Bharata y *śānta* como el noveno, pero no así a *bhakti* a la cual se le sigue otorgando el lugar de un *bhāva*.¹¹⁵

Desde la perspectiva del *Rasa-siddhānta*, el esfuerzo más serio con respecto a la aceptación de *bhakti* como *rasa* provino de Bhanudutta, quien afirmaba que todos los *rasas* caen bajo dos categorías, los *laukika* (mundanos) y los *alaukika* (no mundanos). Esta división, la cual nunca antes se había llevado a cabo, ubicaba a *bhakti* dentro de la categoría de *alaukika rasa*. Sin embargo, este esfuerzo no logró establecer a *bhakti* como un *rasa*. No es sino hasta la aparición del santo Caitanya y de la escuela *Gaudiya Vaishnava* que cristaliza la concepción de *bhakti* como un *rasa*. El logro más importante con respecto a lo anterior es el de los *Goswamis* de Vrindavana, y de entre ellos el de Rūpa Gosvāmī.

Rūpa Gosvāmī es el autor de dos tratados en sánscrito acerca del *rasa-śāstra* vaishnava llamados *Bhakti-rasāmṛta-sindhu*, y su complemento *Ujjvala-Nṣlamāṇi*. En ellos, el sentimiento religioso de *bhakti* es equiparado al disfrute supremo del ámbito literario, conocido como *rasa* dentro de la poética sánscrita ortodoxa. Con esto se dio una nueva interpretación, no solo a la vieja teoría sobre *rasa* de la poética convencional sino también a la emoción religiosa que subyace a la antigua fe vaishnava. Este autor ofrece una elaborada exposición del sentimiento del amor, sublimado dentro de un profundo sentimiento religioso, al importar conceptos erótico-religiosos para relacionarlos con el tema general del *rasa* literario, en especial

¹¹⁵ Krishna Sharma. *Bhakti and the Bhakti Movement*. A New Perspective. Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd. India, 1987. pp. 285-287.

el *rasa* erótico. Sus dos trabajos, conteniendo lo que se puede denominar como *bhakti-rasa-śāstra* constituyen una especie de retórica de *bhakti*, con toda su psicología, conceptos e imaginaria.¹¹⁶

Rūpa Gosvāmī lleva a cabo un detallado análisis y una minuciosa exposición de *bhakti* como un *rasa* independiente. Sus obras no solo validan el concepto de *bhakti* como *rasa*, sino que además, subordina los nueve *rasas* aceptados a *bhakti* y lo declara como el principal y único *rasa*. Una vez que *bhakti* es concebida como *rasa*, se le da la naturaleza de una emoción subjetiva. Intercambia al *sabridāya* literario, quien desempeña el papel del receptor culto, por el *bhakta* religioso, el devoto de cálida sensibilidad. El amor a Kṛṣṇa (*Kṛṣṇa-rati*) es colocado como la emoción dominante (*sthāyī-bhāva*) la cual, a través de estímulos apropiados (*vibhāvas*), como también de resultantes (*anubhāvas*) y sentimientos efímeros (*vyabhicari-bhāvas*), es elevado a la condición suprema de *bhakti-rasa*. Para el desarrollo de este concepto se utiliza todo el aparato de la poética sánscrita ortodoxa. Como lo menciona De, “nuestro poeta retórico, quien era también un ferviente devoto, sigue muy de cerca (aunque su peculiar tema lo hace diferir en los detalles) los lineamientos generales del esquema ortodoxo de la poética, adoptando sus ideas principales y tecnicismos, pero haciéndolos aplicables al concepto de la *bhakti* emocional”¹¹⁷.

A pesar de que la poética ortodoxa por sí misma y en términos estrictos no aceptaría a *bhakti* como *rasa*, la nomenclatura y tratamiento se toman prestados de

¹¹⁶ S. K. De. Early History of ... Op. cit. p. 166.

¹¹⁷ Ibid., pp. 167-168.

ésta y se aplican tal cual a la concepción vaishnava de *bhakti* como *rasa*. Los tecnicismos son los mismos, aunque el análisis de los detalles es nuevo e ingenioso.

La emoción dominante que subyace a *bhakti rasa* (*sthāyī-bhāva*) se supone que es la emoción misma de Kṛṣṇa y sus amadas (*Kṛṣṇa-rati*), la cual a través de sus estimulantes (*vibhāvas*) y demás elementos necesarios, es elevada a un estado de placer (*svadyatam*) como sentimiento (*rasa*) en el *bhakta*, quien es el equivalente del *samajika* o *sabridaya* literario. Al igual que en la teoría de la escuela de *rasa-dhvani* de la poética ortodoxa, el germen latente de este sentimiento (*vasana* de la *sadbhakti*) se presume se encuentra en el corazón del *bhakta*, ya sea debido a su adquisición en nacimientos previos (*praktanī*) o como consecuencia de una experiencia presente (*adbhūnī*), y el proceso del despertar del *rasa* sigue los mismos lineamientos de la expresión del *alaṅkāra*.¹¹⁸

En sus textos Rūpa Gosvāmī no acepta los ocho *rasas* utilizados por la poética sánscrita, como tampoco el noveno incorporado por el *Rasa-siddhānta* sino que menciona doce, de los cuales cinco se consideran principales¹¹⁹ y siete pasan a ser secundarios. Los cinco principales *rasas* serían *śānta* (renunciación), *vatsalya* (amor filial), *dasya* (esclavitud), *sakhyā* (compañerismo) y *madhura* (amor erótico), cada uno de los cuales denota algún modo particular de *bhakti* o devoción hacia el dios Kṛṣṇa. Sin embargo, de los cinco *rasas* principales, él otorga prominencia a uno solo, el erótico o *madhura* que corresponde exactamente a *śṛṅgār*.

¹¹⁸ S. K. De. Early History of ... Op. cit. p. 182

¹¹⁹ Los nombres con los que se designan los cinco *rasas* principales difieren poco dependiendo del autor consultado. En especial *dasya* que corresponde a *prīti*, y *sakhyā* que es equivalente a *preyan*.

Él subordina los doce *rasas* que menciona, dentro de los cuales se encuentran los nueve *rasas* tradicionales, a *bhakti rasa*. Entonces clasifica las doce formas bajo dos categorías, cinco son designadas como *mukhya* (principales) y corresponden a *śānta-bhakti rasa*, *Prīti-bhakti rasa*, *Preyan-bhakti rasa*, *Vatsalya-bhakti rasa* y *Madhura-bhakti rasa*; y siete son designadas *gauna rasa* (secundarias) estos son *Hasya-bhakti rasa*, *Adbhuta-bhakti rasa*, *Vira-bhakti rasa*, *Karuna-bhakti rasa*, *Raudra-bhakti rasa*, *Bhayanaka-bhakti rasa* y *Vibhatsa-bhakti rasa*.

TABLA 2

Mukhya Bhakti-rasa

<i>Śānta</i>	<i>Prīta</i>	<i>Preyas</i>	<i>Vātsalya</i>	<i>Madhura</i> o <i>Ujjvala</i>
(quietismo)	(fidelidad)	(amistad)	(sentimiento Paternal)	(sentimiento erótico)
+ <i>Śveta</i> (blanco)	<i>Citra</i> (jaspeado)	<i>Aruṇa</i> (rojo)	<i>Śona</i> (carmesí)	<i>Śyāma</i> (oscuro)
+ <i>Kapila</i>	<i>Mādhava</i>	<i>Upendra</i>	<i>Nṛsiṃha</i>	<i>Kṛṣṇa</i>

Gauṇa Bhakti-rasa

<i>Hāsyā</i>	<i>Adbhuta</i>	<i>Vira</i>	<i>Karuna</i>	<i>Raudra</i>	<i>Bhayanaka</i>	<i>Vibhatsa</i>
Lo cómico	Lo maravilloso	Lo heroico	Lo patético	Lo furioso	Lo terrible	Lo detestable
+ <i>Pāṇḍara</i>	<i>Piṅgala</i>	<i>Gauṇa</i>	<i>Dhūmra</i>	<i>Rakta</i>	<i>Kāla</i>	<i>Nīla</i>
(blanco-gris)	(café)	(rubio)	(ahumado)	(carmesí)	(negro)	(azul)
+ <i>Balarāma</i>	<i>Kūrma</i>	<i>Kalkin</i>	<i>Rāghava</i>	<i>Bhārgava</i>	<i>Varāha</i>	<i>Matsya</i>

+ El color de cada *rasa* así como el atributo de una deidad que le preside concuerdan con la tradición retórica ortodoxa.

Fuente: S. K. De. Early History of Vaisnava Faith and Movement in Bengal. Op. cit. p. 193.

Es importante hacer notar que aunque Rūpa Gosvāmī no menciona por su nombre a *śṛṅgār rasa*, lo que él denomina como *madhura* o *ujjala rasa* es el equivalente del primero, pero para evitar la connotación erótica implícita en *śṛṅgār*, lo único que hace es cambiar el término para referirse en esencia al mismo *rasa*. En el *Rasa-siddhānta* se considera a *rati* (el placer del disfrute surgido del amor) como la emoción básica de *śṛṅgār rasa*, e igualmente *rati* es la emoción básica de *madhura rasa* según lo propuesto por Rūpa Gosvāmī. La palabra *rati* significa disfrute, placer o deleite derivado del amor, particularmente del amor entre el hombre y la mujer. Sin embargo, él emplea el término *Bhagavad Viśyak Rati* para referirse al placer derivado del amor entre el devoto y la deidad, Kṛṣṇa.¹²⁰ Esto lo hace con la finalidad de declarar puro y divino a este tipo de amor e intentar alejarlo del tono de erotismo que conlleva, pero aunque intenta hacer esta diferencia, sigue el mismo patrón que se había utilizado tradicionalmente para explicar a *śṛṅgār rasa* y para describir las diversas etapas de *rati* y sus *lakṣaṇas* (signos), tanto físicos como mentales, solo que con respecto a *madhura rasa*. Los fundamentos de la totalidad de la doctrina del *rasa* erótico y su psicología retórica, son tratados desde el punto de vista de Kṛṣṇa como un héroe ideal (*nāyaka-cūḍāmaṇi*), y como el héroe y la heroína en sus varios estados de ánimo, aspectos y situaciones forman el tópico de este sentimiento erótico, “el texto es en realidad una exhaustiva disertación, no solo del sentimiento en sí mismo, sino también

¹²⁰ Sharma. Op. cit. pp. 288-89; David Haberman. *Acting as a Way of Salvation*. Oxford University Press, 1988. pp.31-33.

sobre las minucias del héroe y heroína, sus ayudantes y compañeros, tanto como un análisis de sus variados atributos y expresiones de amor¹²¹.

El sentimiento básico (*sthāyī-bhāva*) del *ujjala* o *madhura rasa* es el *priyata* o *madhurā rati*, el apego o dulce sentimiento que inspira el mutuo (*mithah*) disfrute erótico (*sambhoga*) entre Kṛṣṇa y las *gopīs*. Este sentimiento de Kṛṣṇa, siendo transformado en un estado de deleite en el corazón del *bhakta*, a través de los *vibhāvas*, *anubhāvas*, etc. apropiados, se convierte en el erótico *madhura rasa*, el cual es llamado 'el rey de entre los *bhakti rasas*' (*bhakti-rasa-rāj*)¹²². Asimismo, al igual que los *Rasa-siddhāntins* lo habían hecho con *śṛṅgār rasa*, Rūpa Gosvāmī eleva a *madhura rasa* a la posición más alta y lo considera el más elevado y único *rasa* verdadero.

El *alambana vibhāva* objeto de este sentimiento es Kṛṣṇa y las *gopīs*. Se confieren diferentes atributos a Kṛṣṇa como amante y se respeta la clasificación ortodoxa de la poética acerca del *nāyaka*, pero se presenta a Kṛṣṇa tanto como *pati* (esposo) o como *upa-pati* (amante), y se supone que es en este último aspecto que se encuentra la mejor parte de su amor. La *parakīyā* es el objeto de amor del *upa-pati* y ella puede ser de dos tipos, la doncella no casada (*kanyakā*) y la casada (*parodhā*), y aunque la poética ortodoxa desaprueba el amor con una mujer casada, ella es, de acuerdo con las ideas vaishnavas, el tipo más elevado de heroína, así como la figura central de la posterior doctrina *Parakīyā* de esta escuela, en la cual

¹²¹ S. K. De. *Early History of* Op. cit. p. 203.

¹²² *Ibid.*, pp. 203-204.

el amor de la mujer casada por su amante se convierte en el símbolo universalmente aceptado de la apasionada devoción del alma por dios.

La clasificación ordinaria de la *nāyikā* utilizada en la poética clásica es aceptada, y se introducen ciertas complicaciones al concebir a la heroína como la amada de Kṛṣṇa (*Hari-vallabhā*) desde el punto de vista devocional. La *nāyikā* puede ser *svakiyā* o *parakīyā* dependiendo de sí el héroe es *pati* o *upa-pati*. Cada uno de estos dos tipos de heroína, es a su vez clasificado de acuerdo al patrón de la poética clásica. Se incluye una clasificación desde el punto de vista teológico, donde la *Hari-vallabhā* se divide en *Sādhana-siddhā* (que ha obtenido la iluminación a través de esfuerzo), *Nitya-siddhā* (que ha obtenido la perpetua iluminación sin tal esfuerzo como Rādhā o Candravali), *Devī* (por ejemplo el *deva-yoni*, un ser celestial el cual se encarna con Kṛṣṇa), *Sādhana-siddhā* se subdivide en *Yauthikī* (perteneciente a un *yutha* o combinación de *Sādhakas*), *Ayauthikī* (que no pertenece a los grupos mencionados en la *Yauthikī*) y esta última se divide a su vez en *Prācinā* (antiguo) y *Navyā* (moderno), los acetos (*munis* que se convirtieron en *gopīs* según el *Padma Purāna*), las *upaniṣad* (las cuales se convirtieron en *gopīs* de acuerdo con los *Purānas*). De todas éstas, Rādhā como la *Vṛndāvaneśvarī* y consorte eterna de Kṛṣṇa, es la más amada. Se le dedica toda una sección en la cual se le identifica con la *Hlādinī Mahāśakti* del Tantra (*tantra pratiṣṭhitā*) y se trata de dar un origen antiguo y respetado a su nombre y posición.¹²³

¹²³ Ibid., pp. 204-208.

En un principio la palabra *bhakti* no parecía tener connotaciones eróticas. Al parecer sus primeros usos se referían a una cierta idea de afecto, amor, la cual se originaba del sentimiento de afinidad entre el *bhakti* (devoto) y *bhagavat* (dios); o a la cariñosa adoración del dios y a la disposición de servicio hacia él con la mayor humildad por parte del devoto. Ya en la *Bhagavad Gītā*, *bhakti* es un afecto puro por el ser supremo, el cual, aunque contiene en sí mismo al mundo y es inconcebible, también tiene una forma física que puede ser adorada, y con la cual el devoto puede experimentar un sentimiento de cercana intimidad comparable con aquella entre un amigo y otro, entre el padre y el hijo, y entre el amante y su amada; pero no hay trazas de un amor emocional.¹²⁴

La tendencia hacia un misticismo erótico en el concepto *Bhagavata* de *bhakti* es difícilmente perceptible en las primeras épocas, pero la incorporación de la figura del dios pastor Kṛṣṇa con Nārāyaṇa llevó eventualmente a la introducción de este elemento. La vida temprana de Kṛṣṇa, tal como se encuentra descrita en el *Harivaṃśa* y el *Viṣṇu Purāṇa*, es de un carácter sensual y humano, y parece muy probable que la adoración popular de este dios fuese emocional y tendiese hacia el erotismo.¹²⁵ Se da una novedosa interpretación de las leyendas románticas y la vida de Kṛṣṇa relatada en los *Purāṇas* pasa a un primer plano, por lo cual la antigua figura épica de Vasudeva se transforma hasta hacerse irreconocible. El antiguo espíritu épico de la sabiduría divina y devoción humana es reemplazado por un nuevo espíritu de imaginación mística y teológica, de un tierno arrobamiento por

¹²⁴ Suvira Jaiswal. The Origin and Development of Vaisnavism. Munshiram Manoharlal, 1967. pp. 111-12.

una infancia divina y de un éxtasis por una pasión erótica y sensual de los amores de la adolescencia divina, y de un dios que es moldeado de acuerdo a cada uno.

Es claro que la tendencia hacia un misticismo erótico, el cual intenta expresar los anhelos religiosos en el lenguaje e imaginería de la pasión mundana, y la cual es una característica posterior del Vaishnavismo en general, encuentra sus fuentes de inspiración en poetas como Jayadeva y Vidyāpati y llega a su máxima expresión con los trabajos de Rūpa Gosvāmī.

Debido a lo anterior los poetas medievales de la literatura *bhakti* comienzan a incorporar el elemento de amor erótico en sus poesías. La aparición de Rādhā, la amante predilecta en la juventud del dios Kṛṣṇa, y los juegos que entre ella y Kṛṣṇa se describen en las diferentes historias acerca de la vida de éste como un pastor, dan pie a la interpolación de episodios eróticos en la literatura que con este motivo se creará con el paso del tiempo. Además, la influencia que tienen los místicos sufíes en la concepción del amor hacia dios como algo íntimo y erótico, dan como resultado una nueva concepción en la cual el amor más grande se llega a concebir como aquel que profesa la amante hacia su amado, el cual supera todos los obstáculos para lograr la unión final entre ambos y por lo tanto es más intenso y atractivo. La secta *Rādhāvallabhā* asigna una posición superior a Rādhā y sus enseñanzas afirman que existe solamente un único ente masculino (*puruṣa*) en el universo y que éste es Kṛṣṇa, el resto son todos entes femeninos (*prakṛti*). Por esta razón los seguidores de esta secta se consideraban a sí mismos como las compañeras de Rādhā, por lo cual también se le conoce como *Sakhī* (compañera)

¹²⁵ Ibid., p. 115.

Sampradaya. Al igual que ésta, algunas otras sectas subrayaban la importancia del amor como medio para la obtención de la unión con Kṛṣṇa, por lo cual intentaron crear una atmósfera de erotismo a su alrededor. Algunas de ellas recalcaron el tipo de amor extramarital, que según ellos prevalecía entre Rādhā y Kṛṣṇa, y le otorgaron el lugar de mayor importancia.

Al retomar el motivo de los amores entre Rādhā y Kṛṣṇa, los poetas del periodo *rīti* se enfocan con mayor énfasis en el aspecto erótico y sensual de la historia, y no se interesan mucho en el lado devocional. Con esto dan una nueva dimensión al relato y proporcionan importantes detalles y aspectos que serán retomados de una forma muy refinada por los pintores y artistas de la época, quienes los aplicarán dentro de sus diferentes disciplinas con gran maestría. A pesar de mostrar poco interés con respecto al aspecto devocional, no es posible afirmar que éste fuese inexistente en este tipo de poesía, como se mencionará más adelante, existen fragmentos dentro de diferentes obras de diversos autores que denotan una intensa fe religiosa e incluso existen obras de los autores del *rītikāvya* que, aunque sin llegar a alcanzar la cima alcanzada por los poetas *bhakti*, son completamente de carácter devocional.

2.5 Las literaturas árabe y persa, su influencia en la literatura india

A partir de la llegada del Islam al subcontinente las artes y la literatura se verán enriquecidas e influenciadas hasta cierto punto por las corrientes artísticas persas y árabes. Es notoria la influencia que ejerce la poesía islámica, en especial

dentro del movimiento *bhakti* y en las cortes musulmanas dentro del territorio, sin embargo, existe desde mucho tiempo atrás en el Indostán una tradición de literatura erótica y amorosa en sánscrito y otras lenguas vernáculas, que explica y nutre mucho más directamente la creación de obras como el *Rasikapriyā*. Y aunque obras como las de Keśavadās se benefician de ciertos elementos y rasgos de las literaturas árabe y persa, será definitivamente en el desarrollo de la literatura urdu¹²⁶ y dentro de la literatura hindi la corriente *bhakti*, con la aportación de conceptos tales como el monoteísmo, el rechazo a los ídolos y la creencia en una sociedad igualitaria, que se encuentra una influencia más directa de los estilos poéticos y literarios de la tradición perso-árabe.

Para hacer más claro el punto anterior se da una breve síntesis del desarrollo de la literatura amorosa y erótica tanto en árabe como en persa, haciendo énfasis en el periodo islámico a partir del siglo séptimo de nuestra era.

2.5.1 El amor y el erotismo en la literatura árabe

Los temas que versan sobre el amor, el erotismo y la sexualidad tienen una larga historia dentro de la literatura árabe. En los textos más tempranos conocidos en la actualidad, los *qaṣīdas* (poemas politemáticos) se encuentra al inicio la evocación de un amor pasado, y mientras que el poema puede desarrollarse en una variedad de maneras, su tema inicial es fijo.

¹²⁶ La presencia del Islam en el subcontinente influyó en forma permanente en muchas de las lenguas indo-arias. El urdu es una versión altamente islamizada del hindi que se distingue de este por la utilización de escritura derivada del persa y un alto contenido de vocabulario persa y árabe. Con anterioridad a la división del territorio en India y Paquistán el lenguaje oral utilizado el toda

“Debido al prestigio de los *qaṣīdas*, la imagen del poeta sollozando al recordar a su amor perdido se considera como la principal expresión del interés de la literatura pre-Islámica por los temas del amor y la sexualidad”¹²⁷. Sin embargo, esta no es la única expresión existente. Existen otro tipo de evocaciones acerca de la vida y las hazañas del poeta, quien es el autor del texto, las cuales frecuentemente caen en un tipo de erotismo juguetón. Existen también historias y poemas de naturaleza más trágica, en los cuales la protagonista decide abandonar al hombre que la obtuvo como botín en un pillaje y a los hijos que ha procreado con él y regresar a su tribu de origen.

El tratamiento de los temas sobre el amor, el sexo y el matrimonio en la literatura árabe posterior se llevaría a cabo de diversas maneras. El motivo del anhelo insatisfecho de los amantes separados por la oposición familiar, el cual se encuentra por primera vez como un tema independiente en el periodo de la literatura Omeya, ocurre con frecuencia en todos los periodos de la poesía y la prosa en árabe, tanto en las expresiones populares como en las de la élite.

La poesía erótica se desarrolló en los círculos aristocráticos de la región de Hijāz antes de trasladarse a la corte Abasida en Bagdad. Esta corriente de poesía amorosa y erótica de Hijāz es la más importante dentro de la literatura árabe, por lo cual se expondrá con mayor detalle más adelante. Dentro de este género y

la franja norte era conocido como hindustani, el cual es la fuente tanto del hindi como del urdu modernos.

¹²⁷ Hillary Kilpatrick. “On Love and Sexuality in Modern Arabic Literature” en Love and Sexuality in Modern Arabic Literature. Roger Allen, et. al. eds. Saqi Books, London, 1995. p. 9.

dependiendo del temperamento del poeta y su entorno, la poesía podía ser ingeniosa, delicada e incluso obscena.

En el periodo Abasida temprano se da el comienzo de la poesía mística. Tradicionalmente se considera a la poetisa Rābi'a al-Adawiyya como la primera exponente de este género, aunque las más sublimes expresiones de amor místico se encontrarán siglos más tarde en la poesía de Ibn al-Fāriḍ y de Ibn 'Arabī.

Dentro de la literatura en prosa, las variadas anécdotas que versan sobre altamente educadas muchachas esclavas y sus admiradores reflejan una sociedad donde la expresión del amor y la sexualidad se han convertido en un arte refinado, el cual es practicado tanto por varones como por mujeres. Abundan las historias de amor, pero no solo sobre parejas desventuradas y sobre los poetas y sus amadas, sino también sobre jóvenes más afortunados cuyas aventuras terminan felizmente, lo cual puede ser constatado en algunas de las historias de las Mil y una Noches.

Existen también una serie de tratados que expresan la reflexión intelectual en la cultura árabe-islámica sobre la emoción que se encuentra tan frecuentemente en el núcleo tanto de la poesía como de la prosa narrativa. Algunos de estos tratados se concentran en los aspectos psicológicos, morales o religiosos del amor, mientras que otros tratan el tema dentro del marco de el comportamiento apropiado de quienes poseen elegancia y refinamiento. Por último existen también antologías de fragmentos de poesía amorosa.

Todas las corrientes de literatura que versan sobre el amor, la sexualidad y el erotismo hacen uso de ciertas fuentes comunes, pero lo que determina la naturaleza de cada libro en particular es la actitud y el tratamiento que cada autor da a su texto. El desarrollo de un canon original de conceptos teóricos acerca de los mecanismos psicológicos, emocionales o espirituales del amor parece derivarse de una sistemática recopilación de antologías de lo mejor de la poesía en árabe sobre estos temas. En el periodo Abásida se comenzaron a recopilar versos centrados sobre un tema o idea específico, comparando las diversas maneras en que la misma idea podía ser expresada. Esta importante actividad dio paso a un refinado conocimiento de todo el espectro de emociones, situaciones y experiencias amorosas.

A medida que los poetas árabes, comenzando en el periodo temprano del Califato Abasida, competían unos contra otros por superarse, extendieron a través del uso de alusiones y metáforas las posibilidades de una refinada expresión de las experiencias de los enamorados. La lucha por expresar algo ingenioso o novedoso, de obtener aplausos y patrocinio, y la tendencia a experimentar con nuevos temas poéticos, conllevaron al aumento en la cantidad y originalidad de la poesía.¹²⁸

Aunque dentro de los textos sobre teoría del amor existen versos que aluden a la belleza física de la amada, los autores por lo general no se interesan demasiado en el análisis o la descripción de los atractivos de la belleza de los protagonistas ni en los encantos sensuales de ciertos rasgos particulares. En principio, la belleza se

reconoce como responsable de atraer el amor, pero también se reconoce que lo que es bello a los ojos de un hombre no es bello a los ojos de otro. Este es un axioma del amor y uno de sus misterios. Por lo anterior los autores buscan más a fondo las causas del amor y muestran un mayor interés en versos que describen los fenómenos psicológicos o espirituales del amor, como por ejemplo descripciones acerca del papel de los ojos, el corazón y el deseo en el proceso de enamoramiento.¹²⁹

2.5.2 La poesía amorosa

El término empleado para referirse al género que comprende a la poesía amorosa en árabe es *ghazal*, aunque como ya se ha mencionado en el capítulo anterior este término también engloba a las expresiones eróticas.¹³⁰ Los antecedentes del *ghazal* como un género literario se pueden ubicar en las primeras secciones de la *qaṣīda*, conocida como *nasīb*. La disposición predominante en un gran número de secciones de *nasīb* es una de nostalgia por los tiempos idos, de añoranza, ausencia, y memorias melancólicas. Es en este contexto que el *ghazal* emergió en los primeros tiempos de la comunidad islámica en especial en la región de Ḥijāz en la Península Arábiga, la cual comprende a las ciudades de Meca y Medina.

La mayor contribución de los poetas Ḥijāzi fue la incorporación de un nuevo tipo de creatividad poética que se desarrolla alrededor del tema de la mujer

¹²⁸ Lois Anita Gifen. Theory of Profane Love Among the Arabs: The Development of the Genre. New York University Press, NY, 1971. p. 58

¹²⁹ Ibid. p. 59.

¹³⁰ J. A. Cuddon. Op. cit. p. 305.

y el amor. Es de entre la aristocracia de la Meca de donde surge uno de los más grandes autores de poesía amorosa en árabe, ‘Umar ibn Abī Rabī’ah, cuya fama es tal que el adjetivo ‘Umarī’ se emplea frecuentemente para referirse a un tipo de *ghazal* Hījāzi licencioso y desenfrenado. La verdadera innovación que este poeta trajo a la poesía amorosa fue el abandonar el aura de nostalgia -de un amor en el pasado- a favor de una visión del amor como una empresa Don Juanesca en el tiempo presente. “Para ‘Umar, las conquistas amorosas son un objetivo continuo; el amor es un juego, un proceso de superación de los obstáculos. Con un claro espíritu de travesía irreverencia, ‘Umar escoge algunos de sus blancos más exóticos de entre los peregrinos a la Meca”¹³¹.

Existen también otros autores que hacen uso de la poesía amorosa para satirizar a la dinastía gobernante. Esto es claro en la poesía de ‘Ubayd Allā b. Qays al-Ruqayyāt quien emplea su poesía amorosa para satirizar a los Omeyas escribiendo canciones de amor acerca de sus mujeres. Y de hecho, es en el periodo Omeya cuando este género alcanza su cúspide y cuando se componen las obras más representativas de éste, tales como las historias de Majnūn-Laylā y los amantes ‘Udhri, los cuales se han vuelto legendarios.

Uno de los aspectos más importantes del *ghazal* Hījāzi es su desarrollo en dos tipos de manifestaciones: la poesía amorosa urbana, representada entre otros por ‘Umar, y la poesía amorosa Udhri que floreció en el desierto. La poesía amorosa Udhri deriva su nombre de la tribu Banu ‘Udhrah, a la cual pertenecían

¹³¹ Roger Allen. An Introduction to Arabic Literature. Cambridge University Press, Cambridge,

algunos de los poetas de esta corriente, en especial el poeta Jamil b. Ma'mar, la más importante figura dentro de ella. En este tipo de poesía la ausencia, el deseo, y la distancia característica del *nasīb* del periodo poético anterior no son ya asuntos de nostalgia, capaces de ser superados a través de la remisión a otros temas y beneficios tribales generales, sino que ahora se tornan en una situación vitalicia, de hecho en una obsesión.¹³²

Como se mencionó anteriormente, el patrón de la poesía y de las historias de amor 'Udhri fue establecido en el periodo pre-Islámico. El primer poeta 'Udhri del periodo Omeya fue 'Urwah b. H̄izām, y es su trágica historia de amor la cual sienta la pauta para las numerosas historias de amor de la época Omeya. La mayoría de estas historias relatan situaciones extremas. Enfermedad, locura, errandas por el desierto, la completa absorción en el ambiente, el dolor y las lagrimas y el delirio del corazón, y en mucha ocasiones la muerte, son características típicas.¹³³ "En este tipo de literatura el poeta-amante coloca a su amada en un pedestal y la adora desde lejos. Esta obsesionado y atormentado; pierde sus fuerzas, se enferma, y está condenado a una muerte por amor. Su amada se transforma en la personificación de la mujer ideal, una imagen trascendental de todo lo que es bello y casto. La mejilla, el cuello, el regazo, y, en especial los ojos, son los causantes de la pasión, el deseo, la devastación, y el agotamiento"¹³⁴.

2000. p. 104.

¹³² Ibid. p. 105.

¹³³ A.F.L. Beeston, et. al. eds. The Cambridge History of Arabic Literature. "Arabic Literature to the End of the Umayyad Period". Cambridge University Press, Cambridge, 1983. p. 424-25.

¹³⁴ Allen. Op.cit. p. 105.

Algunos autores consideran al tipo de poesía Hijāzi urbana como salaz, o en el mejor de los casos, como realista. Ésta hace alusión a muchos amores, a aventuras ilícitas, a una gran actividad amatoria. En el caso de la poesía Udhrī, se le considera como casta, pura y tierna, y centrada sobre un solo amor.¹³⁵

A medida que el género *ghazal* evolucionó, los elementos del tema del amor idealizado que se asocian particularmente con la tradición 'Udhrī se integraron en el más amplio repertorio de la poesía erótico-amorosa. Son los poetas Sufíes quienes en una etapa posterior adoptarían los tropos e imagería 'Udhrī para proveer un modo de expresión de otro tipo de estado devocional, aquel del místico en busca de la experiencia trascendental.

2.5.3 La poesía Persa

Dentro de la literatura erótica y amorosa persa se encuentra que ésta evolucionó influida en gran medida por la literatura árabe, en especial dentro del género de la poesía. Los tipos de poesía más conocidos son el *ghazal*, o poema lírico corto, el *rubā'ī*, poema de cuatro líneas, y el *masnavī*, poema largo de versos pareados en rima, el cual trata temas románticos o místicos e incluso versa sobre leyendas heroicas y la historia de Irán, pero éstos no son los únicos.

Otra forma de poesía erótico-amorosa es llamada *qaṣīdeh*. Ésta está escrita en líneas de dos hemistiquios (*bait* es el término para la línea completa, *miṣra'* para el hemistiquio). La rima es interna en la primera línea -los dos hemistiquios riman

¹³⁵ Beeston. Op. cit. p. 421.

juntos-, entonces la rima se sucede en el poema al final de el segundo hemistiquio de cada línea. El poema comienza con un pasaje lírico, *nasīb*, *tashbīb* o *taghazzul*, en el cual la primavera o la amada puede ser el objeto de celebración; entonces después de la ‘transición’ o *gurīzgāh* donde se hace mención del patrón del poeta, el patrón es elogiado en la sección conocida como *madh* o panegírico, la cual puede terminar con la *du‘ā* u oración por el patrón.

El género *ghazal* ha sido definido por Shams-i Qais en su *Mu‘jam* en términos de su concepto en árabe como ‘conversación amorosa con las mujeres’; la mención de la belleza de la amada y las descripciones de los estados amorosos, esto según él es llamado *ghazal*, mientras que la poesía de este tipo insertada como un prólogo a los elogios es llamada ‘*nasīb*’.¹³⁶ Según este autor, el *ghazal* debe ser escrito con una métrica placentera; su propósito es el de deleitar la mente, por lo cual se deben evitar palabras desagradables dentro del poema.¹³⁷

El *ghazal* consiste generalmente de cuatro a catorce líneas, siendo la rima interna en el primer *bait* o par de medias líneas, y de ahí en adelante a lo largo del poema al final de la segunda media línea. El último *bait* es llamado el *takhalluṣ*, el cual también es el término del nombre artístico del poeta.

“La melodía del *ghazal* lleva al oyente a un mundo mágico. Si se trata de una escena, ésta se desarrollará en un jardín o en el viñedo. La primavera ha llegado y las rosas lucen su efímera belleza distrayendo al ruiseñor. Al compás de

¹³⁶ Los términos *tashbīb* y *taghazzul* también son utilizados.

la triste música del laúd el poeta canta acerca del amor -pero de un amor sin esperanza, fatal; una y otra vez le reprocha a su amada por su deslealtad y crueldad; enloquecido por el aroma de su amada traído a él por la brisa de la mañana, se lamenta el destino de su corazón roto y se detiene en la amargura y en la abundancia de sus lágrimas. En ocasiones el tono es más ligero -en el jardín de primavera los amigos descansan cerca del fresco banco de arena del arroyo mientras los músicos tocan y bellas mujeres les sirven vino color de rubí. Siempre presente, sin embargo, como un triste presagio, se encuentra el motivo de la transitoriedad de la vida, remanentes de los cuales invaden al poeta en el mismo momento de la 'dorada magnificencia' de la naturaleza".¹³⁸

El *ghazal* es un poema personal donde el poeta habla en primera persona y se dirige a su amada en la segunda. Este género en persa es casi idéntico a su antecesor en árabe y comparte las características del segundo, además de haberse convertido en una de las formas de simbolismo místico más socorridas por los Sufíes persas.

El *masnavi* es un poema largo en hemistiquios que riman. Es una forma iraní; los *Yashts* o himnos del Avesta son de alguna manera similares en cuanto a forma, consistentes de líneas métricas, que sin embargo no riman.

Algunos de los escritores de *masnavi* irrumpen en su narrativa con un gran efecto para reflexionar sobre el destino o el amor. Los poetas Sufíes hicieron un

¹³⁷ George Morrison, ed. History of Persian Literature from the Beginning of the Islamic Period to the Present Day. E.J. Brill/ Leiden-Möln. The Netherlands, 1981. p. 9.

uso extenso de la forma *maṣnavī*. El *maṣnavī* ha sido considerado en cierta medida como el drama de la literatura persa clásica. Los temas del *maṣnavī* romántico se han tomado tanto de fuentes árabes como persas; de la Persia pre-islámica provienen las historias de *Vīs o Rāmīn* y *Khusrou o Shīrīn*; y de las fuentes árabes las de *Majnūn-Laylā* y *Yūsuf o Zulaikhā*.

Un *maṣnavī* se divide en secciones, las cuales muchas veces reciben títulos decorativos en los manuscritos; convencionalmente el poema inicia con una sección invocando la bendición de Dios y cantando su gloria; le sigue una sección de alabanzas al Profeta Mahoma; el patrón del poeta se encomiado más adelante, y frecuentemente hay una sección 'sobre la razón de la composición del texto'.

El *rubā'ī* es el más pequeño dentro del repertorio de formas poéticas, tiene la peculiaridad de siempre estar escrito con la misma métrica. El *rubā'ī* consiste de cuatro líneas; las cuatro pueden rimar juntas, o la tercera línea puede no rimar con las otras tres. La forma y la métrica se cree que son de origen iraní.

El *qit'eh* es un tipo de forma poética persa que ha sido algo menospreciada la cual consiste en un poema corto en el cual los hemistiquios de la primera línea no riman juntos, viniendo la rima al final del segundo hemistiquio. Es más informal que las otras variedades de poemas y es utilizado con propósitos didácticos. Otras formas de *qit'eh* incluyen *tarjī'band* y *tarkībband* (poemas largos formados por *ghazals* con un refrán), *marṣīeh* (elegía), *tārīkeh* (chronogram) y más.

¹³⁸ Ibid.

La poesía era recopilada junto con las biografías de los poetas en antologías conocidas como *tazkireh*.

La literatura persa tuvo una mayor influencia dentro de la India que la árabe, aunque ésta última como ya se ha visto lo hace indirectamente a través de su importante contribución a la literatura erótica y amorosa persa. La tradición de escritura en persa, la cual es distinta a las tradiciones de escritura musulmana o islámica redactadas en urdu y otras lenguas indias, se remonta al siglo once y el primer poeta destacado es Amīr Kushrau quien compuso poesía en persa, urdu, y hindi temprano entre los siglos trece y catorce.

La tradición Indo-Persa introdujo los géneros de *masnavī*, *qaṣīdeh* y *ghazal* a la literatura india; el *ghazal* en particular se hizo muy popular hasta extenderse en los siglos diecinueve y veinte, principalmente los modelos del urdu, a lenguas como el panjabi y marathi.

Las tradiciones poéticas del urdu tienen sus raíces tanto en el persa como en las diferentes lenguas del subcontinente. La poesía urdu aparece por primera vez en la India central en las cortes de Bijapur y Golconda en el siglo dieciséis. A principios del siglo dieciocho la ciudad de Aurangabad en el Deccan se convirtió en un importante centro de lengua urdu, desde ahí la poesía urdu se extendió a las cortes en Delhi y Lucknow en el norte, donde adquirió una importante posición.

Los géneros de poesía que aparecieron en urdu durante el periodo medio fueron el *qaṣīdeh*; el *haju* (sátiras personales, epigramas sobre contemporáneos); el *shahr-nāshūb*

(poemas lamentando el decline o destrucción de una ciudad y su cultura); el *maršiya* (una elegía para la familia y los parientes martirizados de Hussein, el nieto del Profeta); el *mašnavi* (género preferido para narrativas largas y poemas descriptivos); y el *ghazal*. Todas estas formas y géneros están relacionados con sus antecedentes específicos en las literaturas persa, árabe y turca.¹³⁹

¹³⁹ Alex Preminger, ed. The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton University Press, USA. 1993. p. 595.

Capítulo 3

3.- El *Rasikapriyā*

3.1 Su autor y su entorno

Se cree que el poeta Keśavadās nació aproximadamente en el año 1555 en Tehri cerca del reino de Orchhā, reino en el cual pasaría la mayor parte de su vida.¹²⁶ El reino de Orchhā fue fundado en 1531 por Rudra Pratāp Singh al abandonar Kurar, que había sido hasta ese momento la capital del poderío Bundela. La fecha que se da para la colocación de los cimientos de Orchhā es Baisakh sudi 13 Samvat 1588, es decir el domingo 29 de abril de 1531.¹²⁷ Rudra Pratāp Singh pertenecía a la dinastía de los Bundela, la cual reinaba sobre el área al este de Rajasthan conocida como Bundelkhand¹²⁸, 'el dominio de los Bundela'. La dinastía Bundela descende de los principados Rajput, pero pertenece a las casas reinantes desconocidas y de nivel bajo. Se trata de un clan Rajput bastardo cuyos miembros

¹²⁶ Existe gran controversia acerca de la fecha de nacimiento de Keśavadās. Algunos autores la sitúan en 1555, la cual parece ser la fecha más probable, entre estos autores encontramos a Rāmachandra Shukla, Rāmakumar Varma, Rāmanaresh Tripathi, los hermanos Miśra, Shri Kaye y Keay. Algunas otras fechas que han sido mencionadas son 1561 por Gaurishankar Dvivedi y Lala Bhagavandin; Babu Govind dasa de Chatrapur cree que la fecha es 1537; Ganeshparasada Dvivedi sostiene que es 1451; y Shivasingh Sengar opina que es 1567. La fecha más probable según las evidencias es 1555 y es la que ha sido aceptada por la mayor parte de los estudiosos posteriores.

¹²⁷ Bhagwan Das Gupta. Life and Times of Maharaja Chhatrasal Bundela. Radiant Publishers, Nueva Delhi, 1980. p. 4.

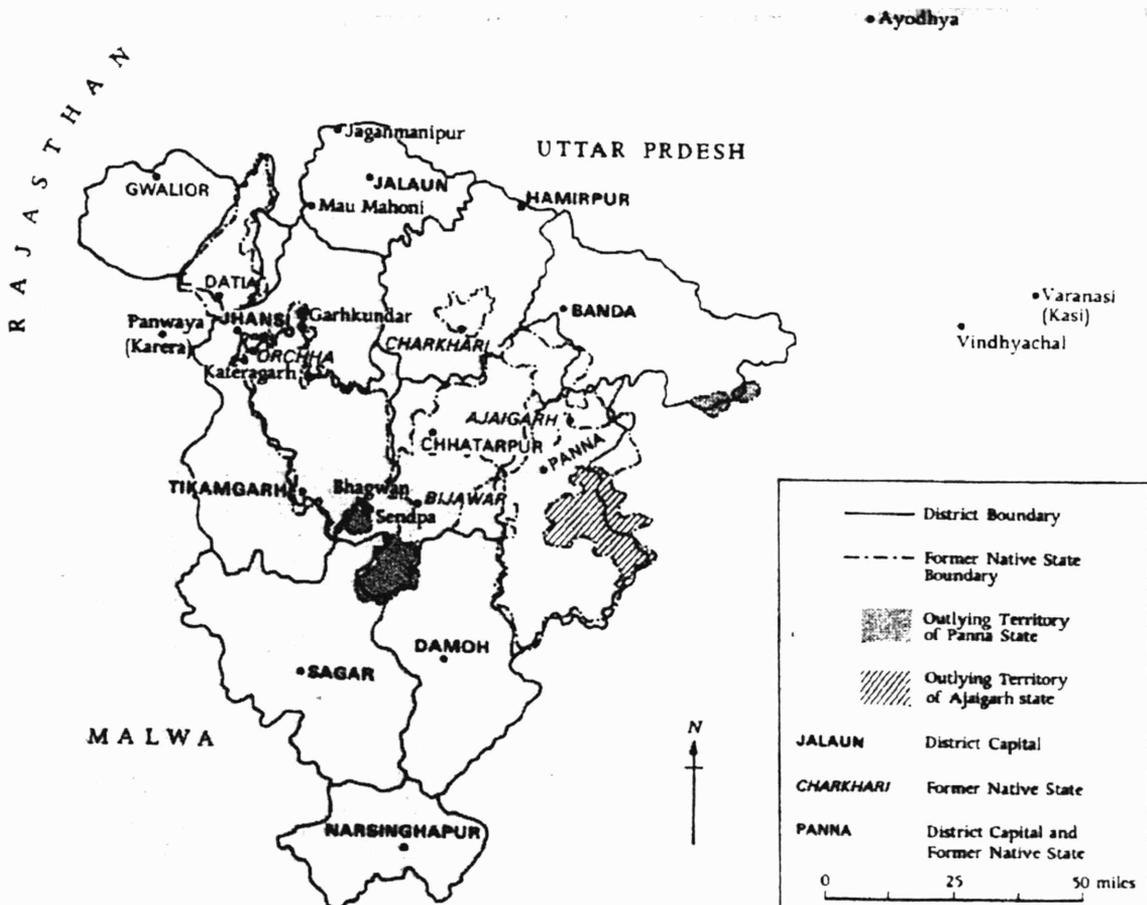
¹²⁸ Existen varias hipótesis acerca del origen del nombre Bundela. Las dos más aceptadas hacen referencia al sacrificio ofrecido por Pancham al templo de Vindhyavasini Devi, situado a cinco millas al este de Mirzapur. Una de las versiones afirma que después de gran acetismo Pancham decidió ofrecer a la diosa su propia cabeza, pero antes de consumir el sacrificio, la diosa apareció, detuvo su mano y le prometió un reino. Sin embargo, una gota de sangre emergió de la herida que Pancham se había inflingido, y que fue debido a esa gota o 'Bund' que los descendientes de Pancham adquirieron el nombre de Bundela. La segunda versión hace referencia al ofrecimiento de

no podían unirse en matrimonio en el sistema endogámico de alianzas Rajput. Al parecer, habían sido excluidos de las relaciones de comensalidad y matrimoniales con los otros clanes Rajput, atribuyéndoles un nivel inferior e impuro debido a su mestizaje con el clan no-ario de los Khangar. Se cree que descienden de la unión de un Rajput de Gaharwar con una concubina Khangar.¹²⁹ Según la versión del autor del Hadiqat-ul-Akalim, el ancestro del cual descienden los Bundela era el fruto de la unión entre Bandi (jóven-esclava) y un Gaharwar llamado Hardeo. Y aunque no todos los autores aceptan esta versión sobre el origen del clan, sí plantean la posibilidad de un matrimonio entre la hija del Raja Khangar de Garh Kurar y el aventurero Gaharwar que lo suplantó.¹³⁰ La historia del clan Bundela es confusa y se encuentra entremezclada con historias míticas y legendarias acerca de su genealogía.

cinco cabezas humanas que Pancham hizo al templo de la diosa y después del cual añadió a su nombre 'Vindhyela' que al paso del tiempo se convirtió en Bundela.

¹²⁹ R. K. Jain "Bundela Genealogy and Legends: The Past of an Indigenous Ruling Group of Central India" en Studies in Social Anthropology Essays in Memory of E. E. Evans-Pritchard. J. H. Beattie y R. G. Lienhardt, eds. Gran Bretaña, Oxford University Press, 1975. p. 254.

¹³⁰ B. D. Gupta. Op. cit. p. 15.



Mapa 1

Los Bundela rastrean sus orígenes a Raja Pancham, el hijo de un Raja Gaharwar de Kashi llamado Bir Bhadra, quien tuvo cinco hijos, cuatro con su primera esposa y uno de su esposa menor. Pancham (conocido también como Hem Karan) era hijo de la esposa menor y aunque no era el primogénito, si era el favorito de su padre, quien ignorando los reclamos de sus otros hijos, lo convirtió en su heredero. Después de la muerte de Bir Bhadra, los cuatro hermanos de Pancham se unieron para despojarlo del trono, pero poco tiempo después Pancham derrotó a sus hermanos y recuperó el reino de su padre. Pancham fue sucedido por su hijo Bir, quien extendió el reino hacia el sudoeste e hizo de Mahoni su

capital. La entrada de una rama de los Gaharwar de Kashi y Kanauj conocidos después como Bundela a la región se debe haber dado a principios del siglo trece cuando los estados Rajput del norte de la India se encontraban debilitados por sus derrotas ante las fuerzas de Shihabuddin Ghorí. Algunos de los acontecimientos cruciales en el desarrollo del poderío Bundela en la región fueron la expulsión de los Khangars y la posterior captura de Garh Kurar por Sohanpal Bundela, descendiente lineal en tercer grado de Bir Bundela, en la segunda mitad del siglo trece. Los sucesores de Sohanpal gobernaron desde Kurar, la cual permaneció como la capital del poderío Bundela hasta 1531 d. C. cuando Rudra Pratap fundó Orchhā y la convirtió en su capital. Es de los doce hijos de Rudra Pratap (ciertas versiones hacen mención de solo nueve hijos) de donde trazan su descendencia la mayoría de los linajes reales Bundela (ver apéndice III).

La fase más importante comienza con el establecimiento de su capital dinástica en Orchhā junto al río Betwa y posteriormente con la fundación de diversas capitales para los linajes menores de los Rajput Bundela, lo cual daría paso al establecimiento formal de Bundelkhand.¹³¹ En un principio Orchhā era un reino fuerte, el cual mantenía contactos, aunque permanecía autónomo e independiente del imperio mogol, cuya capital se encontraba en Agra. Rudra Pratap muere el mismo año de la fundación de Orchhā (1531 d. C.) y es sucedido por sus dos hijos mayores, Bharticanḍ que gobierna de 1531 a 1554 y quien al no tener descendientes deja a su hermano Madhukar Shāh como heredero del trono de

¹³¹ El reino de Orchhā fue la casa reinante matriz de donde los demás reinos Bundela se escindieron posteriormente. Además de Orchhā, Bundelkhand estaba formado por los reinos de Panna, Chhatarpur, Datia, Charkhari, Bijawar y Ajaigarh.

Orchhā, este último gobierna de 1554 hasta 1592. Ambos gobernantes logran mantener el control sobre Orchhā y las dependencias vecinas. Sin embargo, es durante el reinado de Madhukar Shāh que los Bundela entran en conflicto con el imperio Mogol. Madhukar Shāh ataca Gwalior y Sironj, actos con los cuales ofende al Emperador Akbar y al Príncipe Murad, por lo que en tres ocasiones se envió a las tropas imperiales a someter al principado, y al ser derrotados se obligó a la casa reinante Bundela a pagar tributo al imperio Mogol.

Madhukar Shāh muere en 1592 habiendo tenido ocho hijos y es su hijo mayor Rām Shāh quien asciende al trono de Orchhā. Pero sería un hermano menor Bir Singh Dev (ver apéndice III), jagirdar de Baroni, quien obtendría el aprecio del Príncipe Salim, al llevar a cabo el asesinato de Abul Fazl, en agosto de 1602, cuando éste regresaba del Deccan hacia Agra. Gracias a este servicio, el Príncipe Salim, al acceder al trono del imperio Mogol bajo el título de Jahāngīr, instaló a su protegido en el trono de Orchhā y a Rām Shāh le fue otorgado Chanderi en compensación por el trono que le había sido arrebatado. El gobernante Bundela es elevado a amir Mogol de alto rango y logra conservar el control de su reino en los mismos términos que los grandes nobles Rajput. Bajo estas circunstancias favorables, Bir Singh Dev logra amasar una vasta fortuna y un dominio indisputable sobre Bundelkhand lo cual contribuye a su patrocinio e interés por la literatura.¹³² Bir Singh Dev resultó ser un gobernante fuerte y leal a su protector Jahāngīr hasta su muerte. Bir Singh Dev muere en 1627, poco antes que el mismo Jahāngīr, y su hijo mayor Jujhar Singh asume el control del reino

¹³² Richards. Op. cit. p. 129.

de Orchhā de 1627 a 1634. Empero, las relaciones de Jujhar Singh con el nuevo emperador Mogol Shāh Jahan no fueron tan cordiales como habían sido las de su padre con el imperio Mogol. Finalmente, el 4 de octubre de 1635, después de haber incurrido en la ira de Shāh Jahan, Orchhā fue tomada por las fuerzas imperiales, bajo el mando del entonces Príncipe Aurangzeb, y conferida a Debi Singh Bundela de Chanderi. En la toma de Orchhā y la supresión de Jujhar Singh, participaron activamente Debi Singh de Chanderi, Bhagwan Rao de Datia y Pahar Singh Bundela. El primero era el hijo de Rām Shāh, y los otros dos eran los propios hermanos de Jujhar Singh (ver apéndice III).

Después de la muerte de Jujhar Singh, Debi Singh tomó posesión de los territorios de Orchhā durante dos años, tiempo durante el cual encontró gran oposición por parte de los Bundela, quienes no se sometieron de ninguna manera a aquel, que sentían había llegado al trono a través de la traición de su propio país y de su clan. Debi Singh no logro afianzarse en Orchhā y se retiró a Chanderi. Ante esto, las antiguas posesiones de Jujhar Singh pasaron a formar parte del patrimonio del imperio, y fueron puestas bajo el mando de oficiales mogoles.¹³³

Existen versiones de que Bir Singh Dev frecuentaba regularmente la corte mogola y dejaba en manos de un hermano menor, Indrajīt, quien era el quinto hijo de Madhukar Shāh, las cuestiones de gobierno. Además, al estar al servicio incondicional de Jahāngīr, se encontraba constantemente ocupado en guerras y combates al lado de las fuerzas imperiales y era en realidad Indrajīt quien gobernaba al reino de Orchhā.

¹³³ B. D. Gupta. Op. cit. pp. 7-8.

Ya desde la época de Madhukar Shāh, la dinastía Bundela había mostrado su inclinación y gusto por las bellas artes. Madhukar Shāh era un gran devoto del dios Rāma, autor de poesía devocional y amante de la música. No obstante, sería Indrajīt el primer gobernante quien patrocinará al poeta Keśavadās y a otros artistas de la época, siendo él mismo un literato destacado. Bajo el patrocinio de Indrajīt, Orchhā se convierte en un centro de florecimiento de la poesía en *braj* y de la música. Los artistas más destacados del reino son el poeta Keśavadās y su discípula la famosa cortesana Praviṇārāye. La corte imperial en Agra bajo Akbar y Jahāngīr se convirtió en un gran centro de la cultura y las artes debido al patrocinio e interés de estos emperadores en estas áreas. El principado de Orchhā era un reflejo de la corte mogola y esto es evidente en las obras del poeta Keśavadās, las cuales reciben directamente esta influencia. Los poetas de las cortes escribieron acerca de la belleza, los adornos, el arte del amor y los placeres. Fueron estas influencias las que moldearon la poesía de Keśavadās y dieron lugar a su *Rasikapriyā*.

Al igual que Indrajīt, Bir Singh Dev será un generoso patrón de Keśavadās y bajo su reinado el poeta alcanzará posiciones destacadas dentro del reino no solo como poeta sino también como consejero de la corte Bundela de Orchhā.

Keśavadās Mīśra pertenecía a una familia de Brahmanes Sanadhya la cual estaba relacionada con la corte de Orchhā. Tanto su padre Kaśinath, su hermano mayor Balabhadra Mīśra como su abuelo Kṛṣṇadatta habían recibido el patrocinio de esta corte y existen indicios de que sus ancestros habían estado al servicio de Man Singh de Gwalior. Al parecer su familia ocupaba el oficio hereditario de

mitógrafos reales (puránicos) y de consejeros de la corte.¹³⁴ Keśavadās fue el primero en su familia en utilizar una lengua vernácula para sus composiciones. El poeta tenía el patrocinio de la corte local, y acceso a la corte imperial por su amistad con el poeta Birbal, en donde al parecer era altamente apreciado. Se le considera una de las nueve joyas de la literatura hindi que florecieron durante el reino de Jahāngīr.

El primer patrón de Keśavadās fue Mahārāja Chandrasen quien era hijo de Rājā Māldeva de Jodhpur. El poeta ha hecho mención de su valentía en su *Kavipriyā*. Otro de los protectores del poeta, y quizá el más famoso fue Indrajīt Singh, hermano menor de Rāma Shāh y Bir Singh Dev. Se dice que por la intervención de Indrajīt Singh, Rāma Shāh obsequió a Keśavadās veintiún aldeas como recompensa a su mérito no solo artístico sino político. Sobre este punto se relata un incidente entre el emperador Mogol Akbar e Indrajīt Singh por causa de Praviṇārāye¹³⁵. Se relata que Praviṇārāye impresionó de tal manera al emperador Mogol tanto por su belleza como por sus grandes habilidades musicales y poéticas que en varias ocasiones Akbar envió mensajes a Indrajīt Singh para que Praviṇārāye fuese enviada a la corte Mogola, pero Indrajīt Singh se negó a enviarla lo que enfureció al emperador Akbar¹³⁶. Finalmente Praviṇārāye convenció a Indrajīt Singh de permitirle ir a la corte Mogola por algún tiempo. Por insistencia del poeta

¹³⁴ R. K. Jain. Op. cit. p. 248.

¹³⁵ A Praviṇārāye también se le conoce como Rāypravīṇ, y se trata de la cortesana más famosa de la corte de Indrajīt Singh. Se cree que era amante del mismo Indrajīt, aunque existen versiones que afirman que en realidad era amante de Keśavadās, además de su discípula más destacada.

¹³⁶ Praviṇārāye era, además de una gran poetisa, una interprete de música consumada y discípula de Swāmi Haridās en este arte.

Keśavadās, quien se vio obligado a proporcionarle consejo, y al no encontrar otra solución Indrajīt Singh presentó a Praviṇārāye en la corte Mogola. Ya en la corte Mogola, Praviṇārāye conversó con el emperador y le solicitó su regreso diciendo:

‘Sabio Rey escucha porfavor la petición de Praviṇārāye.

Cómo te puede llenar esta bailarina si es como las sobras, mejor devuelve a esta mujer’.

El emperador Mogol se sorprendió con esto y se sintió afligido ya que cómo era posible que siendo él el rey de tan gran imperio quisiera hacer suyo a este bello desperdicio. Además, ya que Indrajīt Singh le había enviado sus sobras entonces podía tomar represalias por esto. Sin embargo, habiéndole agradado e impresionado el arte poético de Praviṇārāye, ésta fue devuelta a su corte y se impuso un castigo financiero a Indrajīt Singh de un crore de rupias.¹³⁷ Al parecer Keśavadās escribió el *Rasikapriyā* para Indrajīt Singh.

El tercer patrón de Keśavadās fue Bir Singh Dev o Virasimha. Keśavadās encomia su valor en su obra *Vīrasimhadeva Carita* y en *Vijñānagītā*. Se dice que además de un gran devoto, Bir Singh Dev era un hábil gobernante. Era también un amante del arte y en su corte estaban las nueve joyas de la literatura, de las cuales, la principal era el gran poeta Keśavadās.¹³⁸

Otro de sus protectores fue Amarsingh de Mewār en cuyo honor el poeta dedicó unas líneas en el *Kavipriyā*. Este era el gobernante más poderoso de Mewār

¹³⁷ Śrī Bhagavāndās Śrīvāstav. “Bundelon ka Itihāsa” en Krishna Datta Bajpai, ed. The Glory that was Bundelkhand. Mahendra Kumar Manau Abhindan Samiti. Bhopal, 1993. pp. 432-433.

¹³⁸ Ibid., p. 435.

e hijo de Mahārāṇā Pratāp. Se dice que era un hombre con muchas virtudes, famoso por su valor y generosidad.

Keśavadās no solo era un gran conocedor de la lengua *braj*, era un experto en el arte de la poética, la retórica y los detalles de la métrica. Era un gran erudito del sánscrito y tenía conocimientos especiales de botánica, astrología, medicina y *Vedānta*. Era diestro en la política, la geografía, la sociología y la religión. Se encuentran evidencias de todos estos conocimientos en su poesía.¹³⁹ Asimismo, Keśavadās ponía en evidencia dentro de sus escritos las diferentes influencias y tendencias de la época en la que vivió y escribió, aunque esta influencia no es muy marcada hacia ninguna dirección en especial.

Una de las primeras discípulas de Keśavadās fue Praviṇārāye. Según Bahadur “de los poetas de la *ritikāla* que siguieron después de Keśavadās todos deben ser considerados sus discípulos, ya que fue él quien sentó los cánones de la poesía retórica en el *Kavipriyā*, para que ellos los siguiesen”.¹⁴⁰

Aunque existe cierta controversia acerca del número y títulos de las obras que fueron escritas por Keśavadās, se ha aceptado una lista de nueve las cuales se señalan como propias del autor.

Aunque las obras de mayor importancia de Keśavadās no se refieren a temas religiosos encontramos dos ejemplos de este tipo de literatura entre sus escritos, el *Rāmacandrikā* y el *Vijñānagita*. Debemos recordar que en esta época existe un gran movimiento devocional que permea todas las esferas de la sociedad, y es de

¹³⁹ Bahadur. *The Rasikapriya....* Op. cit. p. xli.

¹⁴⁰ Ibid., p. xxxviii.

esperarse una influencia de dicho movimiento dentro de las obras de los poetas medievales de la corriente de la *rītikāvya*. No solamente las figuras de Rādhā y Kṛṣṇa son utilizadas por los poetas del periodo *rīti*, existen ejemplos de la utilización de otros personajes religiosos, no solo dentro de la poesía de *śṛīgār rasa* y *nāyaka-nāyikā bheda*, sino también en textos semi-devocionales que, aunque quizá no alcanzan los niveles a los que llegaron los poetas del periodo *bhakti*, ésto no demerita su arte.

Más allá de un texto devocional el *Rāmacandrikā* de Keśavadās es principalmente un trabajo de erudición poética para los conocedores y estudiantes de la literatura hindi. Su otro texto religioso es el *Vijñanagita*, el cual es básicamente un libro de metafísica.

Entre los otros tipos de poesía creada por Keśavadās, encontramos poesía considerada como histórica, se tienen tres ejemplos de ésta que son el *Vīrasīmhadeva Carita*, el *Jahāngīr Jas Carita* y el *Ratanbāvanī*.

Estos son los libros escritos por Keśavadās que no se clasifican como de *rītikāvya*, aunque en ellos se pueden encontrar diversos elementos de ornamentación y tratamiento de los temas que se aproximan en gran medida a las reglas convencionales seguidas por los poetas *rīti*.

Las obras más destacadas de Keśavadās son aquellas llamadas de *rītikāvya*. Keśavadās fue el pionero en la redacción de este tipo de textos en lenguas vernáculas, y no únicamente eso, sino que hizo una importantísima aportación a la literatura de este periodo y de la literatura hindi en general, ya que no se circunscribió a clasificar a los diferentes héroes y heroínas de la forma tradicional

de los cánones sánscritos, sino que también proporcionó refinados ejemplos de cada una de sus descripciones. De este tipo de poesía, encontramos cuatro ejemplos: el *Kavipriyā*, el *Śikḥmakḥ*, el *Chhandamālā* y su obra más importante, el *Rasikapriyā*, la cual ha sobrepasado los límites de la literatura y ha influenciado enormemente otras áreas del arte como la pintura y la danza.

El *Kavipriyā*¹⁴¹ es un libro de análisis del arte de la poética el cual pone en evidencia un alto grado de conocimiento y erudición. En él, Keśavadās pensó sentar los cánones de la composición poética para todos los tiempos, y en este sentido se encuentra mucha originalidad en el trabajo, aunque está escrito al estilo del *Rasikapriyā*.

El *Śikḥmakḥ* es de corta extensión y en él el autor describe la belleza de diversas partes del cuerpo de la *nāyikā* con la ayuda de ejemplos y metáforas de la antigua tradición sánscrita.

El *Chhandamālā* es un texto especializado el cual explica los tecnicismos de la poesía hindi. Es un tratado poético en la ciencia de la métrica, en el cual se consideran las características y se dan ejemplos de estrofas variadas, así como de la métrica sánscrita de la *daṇḍaka*.

Se cree que el *Rasikapriyā* fue escrito aproximadamente en 1591 y redactado principalmente para su patrón Indrajīt Singh, aunque parece que el autor no solo tuvo en mente a su protector, sino también la intención de proveer de entretenimiento a los lectores que les agradaban los versos amorosos. La siguiente

¹⁴¹ Todos los resúmenes acerca de las obras de Keśavadās se han tomado de Bahadur. *The Rasikapriya...* Op Cit. pp. lx-lxvi.

sección tratará más ampliamente esta obra y analizará algunos de sus aspectos sociales más destacados.

Según McGregor “la extensión de la perspectiva y la brillantez técnica de la poesía de Keśavadās lo hacen el más prestigioso de los poetas hindi de las cortes y el máximo exponente del estilo de manierismo”.¹⁴²

El *Rasikapriyā* es un tratado acerca de retórica y análisis literario, escrito en *braj* y en forma de versos. Sus protagonistas son el dios pastor Kṛṣṇa y su amante Rādhā. Los ejemplos en los cuales se detallan los tipos de heroínas y héroes, así como los demás personajes, son tomados de la mitología de Kṛṣṇa durante sus años juveniles con los pastores. “Los poemas en el *Rasikapriyā* son milagros de compactamiento, en unas cuantas palabras se describen hermosos cuadros, coloreados con la riqueza y dulzura de un lenguaje lírico”.¹⁴³ Su tema principal es el amor, aunque, además del amor, el tema de sus poemas es la calidad y erudición poética, la cual encuentra en Keśavadās a uno de sus mayores exponentes.

En este texto, Keśavadās describe diversos sentimientos y emociones dentro de los cuales el más importante es el amor. La mayor parte del libro trata acerca de los diversos aspectos del amor y del arte de hacer el amor. El elemento introducido por Keśavadās de dividir las situaciones descritas por él en ocultas y manifiestas, es una novedad dentro del tratamiento del tema y añade una nueva dimensión a sus versos.

¹⁴² McGregor. Op. cit. p. 126.

¹⁴³ M. S. Randhawa. Kangra Paintings on Love. National Museum, New Delhi. 1962. p. 28.

El *Rasikapriyā* consta de dieciséis capítulos, que en forma esquemática se describen a continuación. El primer capítulo comienza, como es tradicional hacerlo, con una invocación a Ganeśa, dios auspicioso y de los buenos comienzos y continúa con una serie de bendiciones. Se da también la descripción de la región de Orchhā, de sus protectores y benefactores, a lo que le sigue la clasificación de los diferentes *rasas* en nueve; en un inicio, el poeta describe a Kṛṣṇa como aquel que posee los nueve tipos de sentimientos, pero a medida que avanza el poema todos los demás dan paso a la emoción principal, el amor (*śṛṅgār rasa*). Es en este capítulo donde se da la división de las diferentes situaciones en oculto y manifiesto la cual será empleada a lo largo de todo el texto.

El segundo capítulo describe las clasificaciones en que se dividen los *nāyikas* y da ejemplos de ellos. En el tercer capítulo, el cual es el más largo y el que forma la parte más importante del texto, se describe y clasifica a los diversos tipos de *nāyikās* de acuerdo con su belleza, sus acciones, su orgullo, su edad, su disposición al arte del amor, etc. Aunque para la descripción de las *nāyikās* Keśavadās utiliza la clasificación tradicional de la poética sánscrita, hace importantes contribuciones en la forma de presentar los ejemplos de cada una de las heroínas.

El capítulo cuarto trata las diferentes formas del primer encuentro de los enamorados, las cuales serían: cuando se logran ver en persona, a través de un retrato, en sueños y al escuchar su voz. Las descripciones de este capítulo muestran las diferencias en cuanto a la concepción del amor con respecto a las nociones existentes en occidente, donde el contacto personal es uno de los ingredientes más importantes para el enamoramiento.

El quinto capítulo narra las diferentes maneras en las cuales los amantes logran estar juntos. Se describen también los diferentes lugares y situaciones en los que los amantes se encuentran y quienes los ayudan en la consumación de su amor. Hay un aspecto interesante en el hecho de que se dan descripciones de cómo amar tanto a una mujer casada, como a una soltera.

El capítulo sexto enumera las emociones, tanto favorables como desfavorables que sufren los amantes, y claramente enuncia que cualquier emoción que se aparta de las reglas y es excesiva es considerada como inmoral.

En el séptimo capítulo se dan más descripciones de *nāyikās*, esta vez se clasifican de acuerdo con su comportamiento y naturaleza; este capítulo enuncia con que mujeres no está permitido tener ningún tipo de relación. Esta clasificación comprende a ocho famosas *nāyikās* que, como se verá más adelante, han sido ampliamente descritas y plasmadas en muchas obras pictóricas que versan sobre el tema de *nāyaka-nāyikā bhed* (ver ilustraciones 18 y 19).

La octava sección hace un análisis detallado de diversos estados emocionales surgidos del amor, en particular del amor en la separación. Muchos de los estados emocionales descritos hacen referencia a situaciones de desesperación, enfermedad e incluso a la muerte, específicamente de la *nāyikā*, al encontrarse alejada de su amante.

El capítulo noveno describe la arrogancia, que puede ser grande, mediana o pequeña y cuales son sus causas, además de dividirla en oculta y manifiesta.

El décimo capítulo se relaciona estrechamente con el anterior y da las fórmulas para eliminar y suavizar todo tipo de arrogancia. Estas fórmulas son

dirigidas tanto a los *nāyakas* como a las *nāyikās*, ya que ambos pueden recurrir a la arrogancia como un artilugio del amor.

El capítulo once trata el tema de la separación de los amantes, clasifica su naturaleza y sus efectos. Describe los estados de sufrimiento y desesperación de los cuales son presos los enamorados por no poder encontrarse juntos.

El capítulo doce describe y enlista a las *sakhis* de la *nāyikā*, las cuales se encargan de llevar y traer los mensajes de amor entre los amantes, y juegan un papel fundamental en la consumación del amor entre los protagonistas. Aunque en algunos ejemplos y descripciones se hace mención de amigos y compañeros del *nāyaka*, en este capítulo solamente se describen a las compañeras y amigas de la *nāyikā*.

El capítulo trece describe las acciones llevadas a cabo por las compañeras de la *nāyikā* con el objetivo de reunir, calmar, adornar o ayudar a alguno de los protagonistas a conseguir el amor o perdón de su amante.

La descripción de los tipos de risa y otros sentimientos de ambos enamorados se da en el catorceavo capítulo. Los sentimientos descritos van desde la ternura, timidez y dulzura hasta la violencia, heroísmo, terror y repulsividad. En este capítulo, se hace alusión a los sentimientos que despiertan cada uno de los nueve *rasas* y a sus descripciones.

Tanto el capítulo quince como el dieciséis ya no están dedicados a la descripción de *nāyakas* y *nāyikās*, se trata de capítulos donde se describen los tipos de poesía, a modo de instrucción para otros poetas, estudiosos, amantes y conocedores del arte de la poética. El quinceavo capítulo describe los diversos tipos

de poesía de acuerdo con la tradición sánscrita, y finalmente el capítulo dieciséis está dedicado a los defectos de la poesía, los cuales cualquier buen poeta debe evitar en sus escritos, y como colofón describe la importancia del *Rasikapriyā* como fuente de conocimiento e incluso como medio de salvación y gozo.

La estructura que se sigue a lo largo del texto es la siguiente: en el verso que inicia el poema se da una definición de algún *nāyaka* o *nāyikā*, de alguna situación particular o de algún sentimiento o acontecimiento especial, estas definiciones son enseguida ejemplificadas de acuerdo con la definición dada. En los ejemplos no solo se describen los diálogos de los protagonistas, sino también intervienen sus acompañantes y el mismo poeta, quien en muchas ocasiones introduce su nombre en los versos, tanto para referirse a sí mismo como haciendo referencia a Kṛṣṇa, con uno de sus múltiples epítetos. La mayoría de los ejemplos se dan para los dos aspectos, oculto y manifiesto, del amor.

3.2 *Nāyakas* y *Nāyikās* dentro del *Rasikapriyā*

En el segundo capítulo se comienza con la descripción de los protagonistas masculinos o *nāyakas*. Keśavadās sigue el patrón tradicional para la descripción de los personajes, así como el modelo ortodoxo de la poesía sánscrita y sus clasificaciones.

Las situaciones ejemplificadas en el *Rasikapriyā* tratan de enmarcarse dentro de la vida como pastor del dios Kṛṣṇa, sin embargo, las descripciones corresponden en mayor medida a situaciones que se presentan dentro de una corte, que puede ser tanto hinduista como musulmana. Ejemplos de esto, los cuales se analizarán

más adelante, son la mención de los diversos oficios, tanto de los mensajeros como de otros participantes dentro de los versos; la costumbre de tener varias esposas, la descripción de las relaciones entre ellas; y la seclusión de las mujeres.

Ahora bien, ¿cuáles son las razones por las cuales Keśavadās decide hacer a Kṛṣṇa y Rādhā los protagonistas de su obra? Definitivamente la historia de Kṛṣṇa, en especial los episodios de su vida como pastor y amante de las *gopīs*, se prestan para desarrollar historias de erotismo, amor y desamor como muestran las obras de Jayadeva, Vidyāpati, Candidas, Rūpa Gosvāmī y Surdās, ente los más importantes. Además, la historia de Kṛṣṇa no solo es muy popular en la época en que escribe Keśavadās, sino que la región donde se sitúa Orchhā es el centro geográfico donde se supone se desarrolló la vida de Kṛṣṇa y los patrones de Keśavadās son grandes devotos de la fe Vaishnava y en especial de los avatares de Rāma y Kṛṣṇa. La edificación de grandes templos dedicados a estas deidades y los archivos históricos lo atestiguan.

Por lo anterior no es motivo de sorpresa que Keśavadās, como otros autores antes y después que él, retomara a estos personajes y los convirtiera en los protagonistas de sus historias amorosas. Lo sorprendente es la afirmación que han hecho algunos estudiosos acerca de la utilización de estas figuras como elementos legitimadores para la obra. Ya se han mencionado las maneras como se ha tratado de contraponer la corriente literaria *bhakti* al *ritikāvya*, descalificando a este último como corrupto y como una imitación de las corrientes literarias persas utilizadas en la corte Mogola. Las figuras de Kṛṣṇa y Rādhā no son utilizadas como elementos legitimadores, sino como los personajes más populares de la literatura hindi y las

figuras mitológicas más importantes de la región. Asimismo, la historia de Kṛṣṇa es conocida por todos, no se circunscribe a la corte, lo cual hizo que a pesar de la dificultad y erudición literaria que presenta, el *Rasikapriyā* fuese un texto más accesible y que gozara de una gran popularidad, lo cual queda demostrado por el gran número de ilustraciones que se han hecho de la obra, y en la presentación de ciertos episodios descritos por ésta en cuadros dancísticos.

Ya entrando de lleno en la obra, las cualidades que se mencionan con respecto al *nāyaka* son: que es orgulloso, generoso, joven, de buen carácter, que sabe perdonar y es apto en el amor, guapo, rico, diestro y de linaje alto; los *nāyakas* se dividen en cuatro tipos: Complaciente, hábil, malvado e insolente¹⁴⁴. Esta clasificación coincide exactamente con la clasificación ortodoxa utilizada por la poética para la descripción de los héroes. Como se mencionó en el primer capítulo, las descripciones de los protagonistas solamente hacen referencia a personajes jóvenes, agraciados físicamente y con cualidades excepcionales. Se les utiliza como modelos, pero no siempre como ejemplos a seguir.

A continuación se transcriben y traducen las descripciones que da el *Rasikapriyā* sobre los héroes de sus historias amorosas.

अभिमान्नी त्याग्नी तरुण, कोक-कलानि प्रवीन ।

भव्य छमी सुंदर धनी, सुचि-रुचि सदा कुलीन ॥ १ ॥

ये मुन 'केसव'वासु मं सोई नायक जानि ।

अनुकुल दस सठ धृष्ट पुनि चोबिधि ताहि बखानि ॥ २ ॥

Ahora la descripción de los *nāyakas*

¹⁴⁴ Bahadur utiliza dos tipos de términos para esta clasificación: Genial, brazen, crafty, clever; y también agreeable, dexterous, deceitful, brazen los cuales al parecer utiliza en forma indistinta.

Orgullosa, generosa, jóven y experto en el arte del sexo.

De buen carácter y que sabe perdonar, bello, rico, siempre está puro y sereno y es de alto linaje. II, 1

Aquel que tiene esas cualidades, dice 'Kesava' se le conoce como *nāyaka*.

Complaciente, hábil, malvado e insolente ahora de esta manera los describiré. II, 2

Las características de cada uno de estos *nāyakas* son descritas y ejemplificadas por el autor. El *nāyaka* complaciente o cordial es aquel que con el acto, palabra y pensamiento ama solamente a su esposa y no le importan otras mujeres.

प्रीति करै निज नारि सों, पर-नारी-प्रतिकूल ।

'केसव' मन-बच-कर्म करि, सो कहियै अनुकूल ॥३॥

Amando a su propia mujer es adverso a las mujeres ajenas.

Que ama con el corazón, la palabra y la acción 'Kesava' a aquel le dice *anukūl*. II, 3

El *nāyaka* hábil o ingenioso es aquel cuyo corazón es tímido, sabe apreciar y conservar el amor. El *nāyaka* malvado dice palabras dulces y es en su dulzura un hipócrita, él no tiene temor de hacer daño ni de sentir culpa. Y por último el *nāyaka* insolente o descarado es aquel que no se avergüenza de los golpes y el abuso que proporciona a la *nāyikā*, y que no siente temor alguno.

पहिलो सो हिय हेतु डर, सहज बड़ाई कानि ।

ध्वत्त चलें हूँ ना चलै, दच्छिन-लच्छन कानि ॥७॥

Inmediatamente siente miedo en su corazón, pero aprecia naturalmente.

Quiere enviar su corazón, pero no lo envía, así se debe entender al *dacchina*. II, 7

मुँह मीठी बातें कहै, निपट कपट निय कानि ।

नाहि न डरु अपराध को, सठ करि ताहि बखानि ॥११॥

De su boca salen palabras dulces, en el corazón tiene solo engaños.

Él no tiene miedo a la culpa, y a este se le llama *satha*. II, 11

लाज न गारिहु मार की छाँड़ि दई सब त्रास ।

देख्यौ दोष न मानही धृष्ट सु कहियै तास ॥१४॥

No siente vergüenza al usar un lenguaje abusivo ni al golpear y ha abandonado cualquier miedo.

Aquel quien no considera defecto si alguna persona lo ve, a él *dr̥ṣṭ* hay que llamar. II, 14

Este capítulo contrasta por su corta extensión con aquel dedicado a las *nāyikās*, lo cual es comprensible ya que son ellas el principal objeto de descripción del *Rasikapriyā*.

A partir del capítulo tercero se comienza con la larga y detallada descripción de las *nāyikās*, quienes son las protagonistas principales de esta obra. El significado de la palabra *nāyikā* hace referencia a una joven y bella mujer, aunque no todas las *nāyikās* encajen dentro de esta definición como se verá más adelante. Sin embargo, la subdivisión en cuatro tipos principales de *nāyikās* es realizada de acuerdo a los cánones de belleza, los cuales siguen vigentes en la sociedad India.

Los cuatro tipos de mujeres dependiendo de su belleza física son: *Padmini*, *Citrinī*, *Śaṅkhinī*, *Hastini*. Los cánones de belleza así como las metáforas para su descripción y ejemplificación son las tradicionalmente utilizadas por los poetas indios desde tiempos muy remotos.

हँसत कहत बात फूल से झरत जात, बूढ़ भूरि हाव भाव कोक की सी कारिका ।

पद्मिनी नगी-कुमारि आसुरी सुरी निहारि, डारौं वारि किन्नरि नरी गैवारि नारिका ।

तो ये हों कहा है जाउँ बलि जाउँ 'केसोदास', रची बिधि एक बजलोचन की तारिका ।

भौर से भँबत अभिलाष लाख भौँति दिव्य, चंपे की सी कली बृषीगान की
कुमारिका ।। 4 ।।

Padmini

Cuando habla está sonriente y parece que están cayendo flores de su boca, tiene escondidas muchas emociones y gestos y parece un pájaro que canta.

Las doncellas serpientes, las mujeres demonio y las mujeres de los dioses la miran sorprendidas, las mujeres *kinnari* se ven vulgares.

‘Kesodāsa’ dice por ella yo puedo sacrificarme, el creador ha creado una estrella de Kṛṣṇa.

Muestra con las cejas negras como abejorros miles de deseos celestiales, Como un botón de flor es la hija de Bṛṣbhān¹⁴⁵. III, 4

बेलिबो बोलनि को सुनिबो अवलोकनि कै अवलोकनि जो ते ।
नचिबो गाइबो बीन बनाइबो रीझि रिझाइ को जानति तो ते ।।
श्राग बिरागानि के परिरंभन हास-बिलासनि कें रति कोते ।
तै मिलतो हरि मित्रहिं को सखि! ऐसे चरित्र जो चित्र में होते ।। 7 ।।

Citrinī

Habla, escucha y ve lo que debe.

Bailando, cantando y tocando la *bīna* ella sabe bien como cautivar.

Como la canción del asceta abraza y ríe coqueta en el momento del deseo.

¡Así amiga compañera la encuentra Hari! Ese comportamiento es como el de un retrato. III, 7

नतु नहीं कदली की मलीनि भली बिधि लै बदरी मुँह लावे ।
चहै न चंपकली की थली मलिनी नलिनी की दिसा नहिं थावै ।
ने कोउ 'केसव' नाम-लवंगलता-लवली-अवलीनि चरावै ।
खारक दाख खवाइ मरौ कोउ ऊँटहिं ऊँट-कटारोई भावै ।। 10 ।।

Śamkhinī

¹⁴⁵ A lo largo de la obra frecuentemente se utilizan diferentes epítetos para referirse a Rādhā, es común el referirse a ella como la hija de Vṛṣbanu.

Nunca va por las veredas de platanos, pero tiene de buena manera fruta en la boca.

No quiere ir al lugar donde hay botones de flor sino en dirección del loto marchito.

Así, dice 'Kesava' ella va solo a las malas regaderas.

Aunque alguien le de dátiles y pasas, como al camello, siempre le gustan más las espinas. III, 10

स्व देह भई दुरगंधमई मति अंध दई सुख पावत कैसे ।

कछु साल तें लोम बिसाल से हें श्रुति ताइन 'केसव' बोल अनैसे ।

टलि ज्यों मलिनी नलिनी तजि कै करिनी के कपोलनि मंडित तैसे ।

छिति छोड़ि कै रानिसिरी बस-पाप निरै-पद राज बिराजत जैसे ।।13।।

Hastini

Todo su cuerpo tiene un feo olor, su mente está ciega ¿cómo puede tener felicidad?

Tiene el vello largo como un árbol y cuando habla parece que golpea dice 'Kesava'.

Como un abejorro rondando las sienas de los elefantes adorna como un loto sucio. Abandonando la tierra donde vive con la prosperidad de un rey y sin calamidades prefiere ir a donde hay demasiados pecados. III, 13

Se considera como *Padmini* a la mujer de olor dulce y cuyo amor es feliz y completo, que no conoce el hambre ni el sueño y no muestra ira o arrogancia, la cual no está interesada en hacer el amor, es tímida y sabia. Tiene un corazón tierno y generoso y es alegre; utiliza ropa limpia. En cuanto a sus cualidades exteriores figuran que brilla como el oro y sus partes íntimas no tienen vello púbico (esto debido a su corta edad o a la depilación). Para compararla se hace referencia a *naga kumaris* (doncellas serpientes), ninfas celestiales y doncellas cantantes. Se menciona que se trata de Rādhā.

La dama *Citriṇī* se deleita en actividades recreativas como el baile, la música y la poesía. Le agrada hacer el amor y tiene poco vello púbico, su olor es agradable.

La heroína del tipo *Śankhinī* muestra ira y engaño, su cuerpo es velludo y húmedo y se regocija en la utilización de ropajes de color rojo, disfruta dejando las marcas de sus uñas, no tiene paciencia ni pudor, ni temor, lo cual es contrario a las cualidades que deben poseer las mujeres. A este tipo de *nāyika* le gusta hacer el amor.

La *nāyikā Hastini* es aquella mujer cuyos dedos, pies, cara, labios y cejas son ásperos, su lengua parece golpear cuando habla y su mente no está serena; su sudor apesta y sus ropas están sucias, sus miembros están cubiertos de vello. Se le describe como maloliente y con una fea voz; el poeta se pregunta cómo algún idiota desearía estar con este tipo de *nāyikā* y buscar sus favores, menciona que estar con ella es como estar en el mismo infierno.

Además de esta clasificación las *nāyikās* se subclasifican de acuerdo a sus cualidades, básicamente morales, en: *svakīyā*, *parakīyā* y *sāmānyā*¹⁴⁶.

संपति बिपति जे मरत हू, सदा एक अनुहारि ।

तहि सुकीया जानियै, मन-क्रम-बचन बिचारि ।।15।।

Aquella que en la prosperidad, en la adversidad y la muerte tiene siempre el mismo comportamiento.

Quien con su mente, acciones y palabras en él está pensando, a esta se le conoce como *sukīyā*. III, 15

La *svakīyā* es la más alta moralmente, aunque el lugar de honor es otorgado por Keśavadās a la *parakīyā* debido a que Rādhā es *parakīyā* y no *svakīyā*¹⁴⁷. La *svakīyā* es fiel a su esposo en cualquier circunstancia, incluso en la muerte. Existen tres tipos de *svakīyās*: *Mugdhā*, *Madhyā*, *Praudhā*. La *Mugdhā* se subdivide a su vez en cuatro tipos: la recién casada, la puberta, aquella desacostumbrada a hacer el amor y aquella acostumbrada a hacer el amor.

Las características de la *Mugdhā* recién casada son que es muy joven e inexperta en el sexo y el amor, esto muestra la costumbre india de casar muy jóvenes a las mujeres, cuando sus cuerpos apenas comienzan a experimentar cambios físicos. Se tiene la costumbre de comprometer a las mujeres y consumir sus matrimonios tan pronto como se comienza a presentar la menstruación, esto da una idea de la edad promedio de las recién casadas.

La *Mugdhā* puberta se encuentra en una etapa de desarrollo físico notorio ya para los demás, y actúa en consecuencia con timidez e ignorancia. La *Mugdhā* desacostumbrada a hacer el amor actúa como una niña, riendo y jugando, aunque su cuerpo demuestra lo contrario. Se muestra tímida y cohibida ante su amante, lo cual le mantiene a él con una fascinación mayor aún que la de hacer el amor propiamente. Finalmente, la *Mugdhā* acostumbrada a hacer el amor se comporta aún con timidez, y no cede fácilmente ante la insistencia de su amante, lo cual la hace más deseable para él.

¹⁴⁶ Esta es la clasificación más común, en ocasiones con otros términos, pero por lo general es esta la división que prevalece a lo largo de los diferentes autores.

El placer que se siente al estar con una *Mugdā*, después de haber vencido su timidez, según Keśavadās es indescriptible, aunque para lograr esto hay que vencer, con mucho esfuerzo, los obstáculos impuestos por ella. El autor advierte que forzar a una *Mugdā* no produce ningún placer. Al parecer este tipo de mujer no disfruta el hacer el amor, ni siquiera con su amante, lo cual es bien visto dentro de la cultura india y es por esta razón que este tipo de mujer es altamente apreciada.

Otro tipo de *svakīyā* es la *Madhyā* que se subdivide en *Āruḍhayauvanā*, *Pragalbhavacanā*, *Prādurbhūtamanoḥbhavā* y *Suratīvicitrā*. La *Āruḍhayauvanā Madhyā* es descrita como llena de fortuna y felicidad en su matrimonio y que ama con todo su corazón a su esposo, lo cual la hace una mujer muy hermosa y es descrita con los atributos propios de la concepción de la belleza en la India.

मध्याआरुढजोबना पूरन जोबनवंत ।

भाग सूहाग भरी सदा भावति है मन—कंत ।। 33 ।।

Madhyā-Āruḍhayauvanā

La *Madhyā-Āruḍhayauvanā* está poseída y llena de la belleza de la juventud.

Siempre llena de fortuna y felicidad matrimonial, ama a su esposo con su corazón.
III, 33.

La *Pragalbhavacanā Madhyā* es aquella cuyos atributos o defectos físicos no son resaltados, pero cuya lengua, quejas y amenazas en contra de su amante la caracterizan.

प्रगलभवचना जानि तिहिँ बरनीँ 'केसवदास' ।

¹⁴⁷ Algunas sectas dedicadas al culto de Rādhā intentaron en algún momento hacerla aparecer como *svakīyā* de Kṛṣṇa, aunque la mayoría de los devotos de Kṛṣṇa y la literatura existente acerca del tema la aceptan como *parakīyā* e incluso alaban esta posición como la más apta para amar al dios.

बचननि माँझ उराहने देइ दिखावे त्रस ।। 35 ।।

Pragalbhavacanā-Madhya

Se le conoce como *Pragalbhavacanā* y 'Kesavadas' la describe así:

Con reproches en sus palabras, da una muestra de cómo atemoriza. III, 35.

La *Prādurbhūtamanobhavā Madhya* es la mujer ansiosa por hacer el amor y que lo demuestra adornándose exteriormente para ese fin¹⁴⁸.

मदुभूतमनोभवा मध्या कहीं बखानि ।

तन मन भूषित सोभियै 'केसव' काम-कलानि ।। 37 ।।

Prādurbhūtamanobhavā-Madhya

Se da la descripción de la *Prādurbhūtamanobhavā Madhya*.

Está espléndida adornada en el cuerpo y la mente dice 'Kesav' y con gran deseo. III, 37.

La *Suratīvicitrā Madhya* es una heroína experta en el arte de hacer el amor y esto la hace muy atractiva para los hombres aunque para los poetas la ambigüedad entre su encanto personal y su conducta 'impropia' por conocer el arte del amor y disfrutarlo les resulta difícil de explicar.

अति बिचित्रसुरता सु तौ जाको सुरत बिचित्र ।

बरनत कवि-कुल कौ कठिन सुनत सुहावै मित्र ।। 39 ।।

Suratīvicitrā-Madhya

Es aquella cuyo placer sexual es muy grande y variado.

Todos los poetas a ella la describen con dificultad, amigo escucha sus encantos. III, 39.

La *Madhya* tiene tres subdivisiones más las cuales resaltan el lado negativo a través de las palabras expresadas por la *nāyikā*, estas son *dhīrā*, *adhīrā* y *dhīradhīrā*. La *dhīrā* habla palabras confusas y se equivoca en las metáforas. La *adhīrā* utiliza

las metáforas para quejarse y recriminar al *nāyaka* por sus acciones y palabras. La *dhīradhīrā* se queja amargamente y acusa abiertamente al *nāyaka* cada vez que lo ve.

Dentro de la *svakīyā* la última división es la *Praudhā nāyikā* que se subdivide en cuatro tipos: *Samastarasakovidā*, *Vicitravibhramā*, *Akrāmati*, *Lubdhāpati*.

सो समस्तरसकोविदा कोविद कहत बखानि ।
नो रस भावै पीतमहि ताही रस की दानि ॥ 51 ॥

Samastarasakovidā

De *Samastarasakovidā* los eruditos dan esta descripción.

Aquella, la que le da placer al amante, conteniendo en sí misma el placer. III, 51

अति विचित्रविभ्रम सु वह प्रौढा कहत बखानि ।
नाकी दीपति दूतिका पियहि मिलावै आनि ॥ 53 ॥

Vicitravibhramā Praudhā

De la gran *Vicitravibhramā Praudhā* se da la descripción.

Quien con la mensajera y brillando viene a encontrarse con su amado. III, 53

सो अक्रामित नायिका प्रौढ कहि दै चित्त ।
मनसा बचा कर्मना जिनि बस कीनो मित्त ॥ 55 ॥

Akrāmita Praudhā

Por *Akrāmita nāyikā Praudhā* el corazón dijo.

A través de sus actos descifra la mente y controla al esposo. III, 55

सो लब्धापति जानियै 'केसव' प्रगट प्रमान ।
कानि करै पति कुल सबै प्रभुता प्रभुहि समान ॥ 57 ॥

Lubdhāpati Praudhā

Por *Lubdhāpati* conocida dice 'Kesav', se revela la evidencia.

¹⁴⁸ Existe un ritual de dieciséis pasos de belleza previos al encuentro con el amante, el cual es descrito detalladamente a lo largo de toda la tradición de poesía sánscrita.

Escuchando al clan de su esposo y a todos como a él, les sirve como amos con amabilidad. III, 57

Otra subdivisión de *Praudhā* es *dhīrā*, *akṛtiguptā* y *adhīrā*. La *dhīrā* es falsa y muestra aprecio por su esposo en una forma externa y no con el corazón. La *akṛtiguptā* es renuente a todo y se le tiene que forzar a hacer las cosas, se mantiene en silencio y no le agrada el amor. Puede mentirle al *nāyaka*. La *adhīrā* es cautelosa y aunque ama tiernamente a su esposo se muestra dura y recelosa con él, en especial sí éste actúa infielmente.

La segunda clasificación de la *nāyikā* es la *parakīyā*, la cual es mencionada como la más querida por los hombres según Keśavadās, ya que esta mujer es la amante del *nāyaka* y no su esposa legítima, e incluso le pertenece a otro hombre como esposa. Esta heroína generalmente es representada por Rādhā, por lo que a través del tiempo sus devotos han dado diversas justificaciones a su condición como mujer ajena y amante de Kṛṣṇa al mismo tiempo, desde tratar de convertirla en *svakīyā* o esposa legítima de Kṛṣṇa hasta resaltar la condición de *parakīyā* como la más pura y desinteresada, como el amor supremo hacia la deidad sin importar las condiciones ni circunstancias.

सब ते पर परसिद्ध नम ताकी प्रिया नु होइ ।

परकीया तासों कहें परम पुराने लोइ ॥ 67 ॥

Cualquier mujer más allá del mundo establecido es ajena.
A ella las personas muy viejas le llaman *parakīyā*. III, 67

En la sociedad india la infidelidad de la mujer es muy mal vista y es severamente penalizada, por lo cual la aceptación de Rādhā como *parakīyā* o

amante ilegítima se ha visto matizada por diversos procesos a través del tiempo. Para lograr esta aceptación se ha dicho que, ya que son figuras divinas, todo les es permitido, pero en este sentido no representan dioses ejemplares a los cuales habría que imitar, son más bien válvulas de escape de una sociedad que puede reflejar ciertos anhelos en estas figuras divinas. Por otro lado, el amor de Rādhā es digno de imitar, aunque no hacia otro hombre carnal, sino hacia la forma divina del dios Kṛṣṇa y es así como lo interpretan los devotos de Kṛṣṇa y Rādhā, quienes han elevado a esta última a una condición semi-divina.

Los votos matrimoniales en la India son indisolubles y la fidelidad es vista como fundamental tanto para los varones y mucho más para las mujeres. En una sociedad donde aún se estila la familia extensa y donde la mujer pasa a formar parte de la familia de su esposo, ésto está regulado por un estricto código de conducta entre los sexos y entre los miembros de la familia extensa, aunque como en muchas otras sociedades, la infidelidad masculina es tolerada mientras que la femenina es duramente castigada. No obstante, la convivencia en una familia extensa en ocasiones da como resultado ciertas situaciones entre las mujeres y los varones de la familia de su esposo que resultan altamente inconvenientes y ‘peligrosos’.

La *parakīyā* se subdivide en dos tipos: *uḍhā* y *anuḍhā*. La *uḍhā* es una mujer casada y que mantiene a su esposo enamorado de ella a través de sus actos, aunque tiene secretamente un amante. La *anuḍhā* es una mujer soltera que mantiene una relación amorosa secreta. La *uḍhā* tiende a revelar su secreto a sus compañeras mientras que la *anuḍhā* lo mantiene guardado para sí misma.

La *sāmānyā* es un tipo de *nāyikā* que vende su amor por algún bien o favor, o bien cuando puede obtener algún beneficio por esto. Es un tipo de cortesana, por lo cual Keśavadās muestra su desprecio hacia ella y declara que este tipo de *nāyikā* no merece ni siquiera ser mencionada, por lo cual no la analiza y ni vuelve a mencionarla.

Estos son los principales tipos de *nāyikās* y a los cuales se les dedica la mayor atención dentro del *Rasikapriyā*, en la descripción de estas *nāyikās* siempre se encuentra la división hecha por Keśavadās en oculto y manifiesto que se da en todas y cada una de las descripciones y ejemplificaciones. En el capítulo séptimo se analizan más tipos de *nāyikās*, pero ahora no se basan en sus características físicas, sino en su comportamiento y conducta. Las subdivide en ocho tipos a la manera tradicional de la poética sánscrita y hindi. Estos ocho tipos son: *svādhinapatikā*, *utkalā*, *vasakaśajjā*, *abhisandhitā*, *khaṇḍitā*, *proṣita-preyasī*, *vipralabdhā*, *abhisārikā*. (ver ilustraciones 18 y 19)

La *svādhinapatikā* es aquella que es amada grandemente por su marido. La *utkalā* se encuentra triste debido a que su marido ha sido retenido lejos de casa por alguna circunstancia. La *vasakaśajjā*, que deseosa de disfrutar pasa el día viendo hacia la puerta de su casa en espera de su esposo. La *abhisandhitā* muestra arrogancia con aquel que intenta calmarla y después de esto se muestra arrepentida con él. La *khaṇḍitā* recrimina a su esposo con mil palabras cuando éste, habiendo prometido llegar a casa por la noche, lo hace temprano en la mañana. La *proṣita-preyasī* cuyo amado se ha ido a algún lugar a atender ciertos negocios y le ha dado una cierta hora para su llegada, por lo que ella lo espera. La *vipralabdhā*

se siente triste cuando su amante no llega a la cita arreglada por el intermediario. La *abhisārikā*, es aquella *nāyikā* que al ser afectada por el amor, el orgullo o la pasión va en busca de su amante. Cuando el motivo es el amor se le conoce como *premābhisārikā*; cuando es el orgullo *garvābhisārikā*; y cuando es la pasión como *kāmābhisārikā*. La *abhisārikā* es uno de los personajes principales que se representa en la danza manipuri y en muchas de las representaciones plásticas que versan sobre el tema de *nāyaka-nāyikā bhed*.

3.3 Estudio sociocultural del *Rasikapriyā*

El texto comienza con las tradicionales invocaciones hinduístas al dios Ganeśa, el cual es considerado dios de los buenos comienzos y de los buenos augurios, así como removedor de los obstáculos. Es una costumbre extendida en la India hasta el día de hoy, el iniciar cualquier tipo de actividades y rituales con una invocación a este dios, lo cual augurará éxito a la empresa por iniciarse.

एक-रदन; नन्दन; सदनबुधि; मदन-कदन-सुत ।

गौरि-वत; आनन्द-कन्द; जग-बन्द; चन्द-धत ।

सुख-दायक; दायक-सुकीर्ति; जगनायक-नायक ।

खल-घातक; दायक-दरिद्र सब लायक-लायक ।

गुरु-गुरु अनन्त- भगवंत-भव; भगतिवंत भव-भय-हरन ।

जय केसवदास निवास-निधि; लंबोदर; असरन-सरन ।।।।।

Al de un colmillo, de cara de elefante, de buena cabeza e hijo de Siva.
Hijo de Gauri, causa de toda felicidad, adorado en el mundo, portador de fortuna.
Dador de felicidad, dador de buena fama, heroe entre los heroes del mundo.
Destructor de los malvados, destructor de la pobreza, el más magnífico entre todos.
De innumerables y grandes cualidades, Dios de todo el mundo, quien quita el miedo del samsara a aquellos llenos de devoción.

Morada de los tesoros, el de barriga grande, refugio de los desamparados, le dice Kesavadās. I, 1

Dentro del primer capítulo de la obra se detallan variados aspectos de la vida y la región de donde el autor es originario. Se da una vívida descripción tanto de los lugares seculares, como de peregrinaje que se encuentran comprendidos dentro del reino de Orchhā. Se menciona así mismo la situación que, en el momento en que es redactada esta obra, en el siglo XVI, se vive en el reino de Orchhā y que es de paz y prosperidad. Se hace mención de las victorias de sus monarcas en diversas batallas y se les compara con figuras divinas de la mitología hindú, se les confieren atributos divinos o se hace mención de dones que les han sido otorgados por diferentes divinidades.

Por otro lado se hace mención de las tradicionales hazañas del dios Kṛṣṇa, el cual se convierte en el protagonista del *Rasikapriyā*, y de los nueve *rasas* tradicionales, de los cuales el más importante es *śṛṅgār rasa* y en el que se basa este texto. Reconoce el autor, que el tema de los deleites del amor ha sido tratado extensamente por diversos eruditos y poetas, pero él introduce a este tema dos aspectos de la esencia del amor, el encuentro y la separación, de los cuales uno es oculto y el otro manifiesto u obvio.

Desde el primer capítulo la pareja que protagoniza los diversos poemas a lo largo de todo el texto es la formada por el dios pastor Kṛṣṇa y su amante pastora Rādhā.

Esta pareja mítica permite al autor redactar un texto de literatura con evidente tono erótico, apegado a los cánones tradicionales de la poesía india,

aunque con un toque de religiosidad por tomar a los personajes de Rādhā y Kṛṣṇa como protagonistas.

3.3.1 Las castas y clases sociales

En el subcontinente indio existe un sistema social con un alto grado de jerarquización y con poca movilidad entre los diversos estratos.

Ya desde el primer capítulo Keśavadās hace mención de las cuatro castas¹⁴⁹ y de las cuatro etapas de la vida¹⁵⁰ que se mencionan tradicionalmente dentro de los textos canónicos del hinduismo, y que forman la base de la filosofía y doctrina de esta religión.

नदी बेतवै-तीर जहँ, तीरथ तुंगारन्य ।

नगर ओइछो बहु बसै, धरनीतल में धन्य ॥३॥

आश्रम चारि बसे जहाँ, चारि बँन सुभ कर्म ।

जप, तप, बिद्या बेद-बिधि, सबै बढे धन धर्म ॥४॥

¹⁴⁹ Esta división se encuentra dentro de las Leyes de Manu y se refiere a cuatro estratos sociales y profesionales claramente distinguibles, en la cima se encuentra la casta *Brahmánica*, que se refiere a la clase sacerdotal, la cual está dedicada al estudio de los Vedas y a officiar ceremonias y rituales religiosos, en segundo término viene la clase guerrera o gobernante representada por los *Kṣatriyas*, el tercer escalafón está ocupado por los *Vaiśyas* que pertenecen a la clase comerciante, agricultora y artesanal, y debajo de ellos vienen los *śūdra* que son la clase sirviente, que es el estrato más bajo dentro de esta clasificación, aunque aún por debajo de éstos existen otros que ni siquiera están considerados dentro de esta jerarquía y que son los llamados descastados o *pariahs*.

¹⁵⁰ Según los textos especulativos de las *Upaniṣad* la vida del hombre se divide en cuatro etapas: 1) *brahmacharya*, la etapa de la soltería y el estudio donde el joven abandona su hogar para vivir con un maestro hasta concluir su etapa de educación; 2) *grihastha*, la etapa del matrimonio y la familia; 3) *vanaprastha*, la etapa de retiro de la vida mundana y de preparación para la liberación final. Esta es una etapa de dura disciplina y austeridad, una vida de tranquilidad y de no ambicionar más, esta se da una vez que los deberes con la familia han sido debidamente cumplidos; 4) *sannyasa*, la etapa final de la vida y el renunciamiento a ella por completo, en esta etapa el

A la orilla del río Betvai, donde hay lugares sagrados y está el bosque
Turṅāranya.

Está bien establecida la ciudad de Orchhā, que es la mejor en el mundo. I, 3

Donde moran los cuarto *āśrama*, y los cuatro *varna* hacen buenas acciones.

Donde la repetición de mantras, la austeridad, el estudio de los rituales de los
vedas¹⁵¹ aumentan la prosperidad y el *dharma* de todos. I, 4

Dentro de las menciones que se hacen en el texto de ciertas castas,
encontramos que Rādhā y los demás pastores pertenecen a la casta campesina de
los *abira*. La casta de los *abira* se ocupaba del ganado, los pastores y vaqueros
pertenecen a dicha casta. Hoy en día esta casta se sigue ocupando del ganado,
vende productos lácteos, algunos otros son granjeros, y los más pobres se emplean
como sirvientes domésticos, lo cual sucede con la gran mayoría de los estratos más
bajos y pobres de todas las castas.

A lo largo del *Rasikapriyā* se hace frecuente mención de diversas castas en
cuanto a sus ocupaciones y oficios. En el capítulo XII se hace un análisis de las
diferentes mensajeras y celestinas utilizadas por los amantes para poder reunirse e
intercambiar mensajes, y en este encontramos referencias a diversos oficios y
ocupaciones tradicionales los cuales corresponden a diversas castas y clases sociales.

थाइ, जनि, नाइन, नटी प्रगट परोसिनि नारि ।

मालिनि बरइनि सिल्पिनी चुरिहेरनी सुनारि ।।।।

रामजनि संन्यासिनी पदु पदुवा की बाल ।

'केसव' नायक-नायिका सखी करहिं सब काल ।।।।

hombre se convierte en una especie de asceta mendicante y vagabundo no atado a las reglas de
conducta del mundo.

Una partera, una mujer, la esposa del peluquero, una bailarina, y una mujer vecina honesta.

La vendedora de verduras o de areca, la vendedora de brazaletes, y la mujer del orfebre. XII, 1

La mujer de casta mixta, una asceta, la hija del hábil tejedor.

Todo el tiempo son las compañeras¹⁵² del *nāyaka* y de la *nāyikā* dice 'Kesava'. XII, 2

3.3.2 La familia

Dentro de la sociedad y sus relaciones encontramos a la familia, la cual está ejemplificada en este texto por las familias de pastores entre las cuales crece Kṛṣṇa. También se muestran las relaciones afectivas existentes entre padres e hijos. A lo largo del texto encontramos la referencia al padre, en especial con respecto a Rādhā, a quien se le menciona frecuentemente como la hija de Vriṣabhanu más que por su nombre propio.

'केसव' कुँवरि! बृपभान की कुँवरि आजु देवता न्यो बन ऊपबन बिहरति है।
कमला न्यो थिर न रहति कहुँ एक छिन कमलाञ्जना न्योँ कमलनि तेँ डरति है।
कली न्योँ न केतकी के फूल रुचें, सीता नू न्योँ निसिचर-मुख तिन देखें ही जरति है।
बदन उघारत ही मदन सुयोधन हीँ द्रौपदी न्योँ नाम मुख तेरो ही करति है।।।१६।।

¹⁵¹ Los Vedas son un conjunto de cuatro textos que representan las sagradas escrituras de la religión hindú, y sobre los cuales se fundamentan tanto la antigua religión védica como la religión que se derivó de ésta, llamada hinduismo y los cuales se conocen como *Rig*, *Yajur*, *Sama* y *Atharva* vedas.

¹⁵² Este término es utilizado para referirse a la palabra *sakhi*, utilizada en hindi para referirse a la amiga íntima de la *nāyikā* quien la ayuda en sus asuntos amorosos. Esta ayuda era grandemente apreciada debido a las condiciones de seclusión de las mujeres indias. Aún hoy en día, y aunque en ciertos estratos de la sociedad hindú esta situación se ha relajado, la ayuda que las amigas prestan a los enamorados es importante.

'Kesava' dice, muchacha! Hoy la hija de Bṛṣbhān juega en los jardines del bosque como los dioses.

No se queda quieta en ningún lado como Lakśmi ni un momento se asusta de los lotos como de la falta de prosperidad.

No le cae bien la flor de *ketakī* como el botón de loto, como Sītā se quema viendo la cara del demonio Ravana.

Así como el rey Suyodhan por su pasión descubría del cuerpo de Draupadi solo tu nombre está en su boca. XI, 16

Esto es común también en las sociedades occidentales, donde los hijos toman del padre el nombre o apellido. Además, se menciona la importancia de los lazos familiares y de la casta a la que se pertenece, ya que son éstos los que dan la cohesión social. La importancia del clan y la familia son tales que si algún miembro de estos núcleos comete alguna falta grave, no únicamente es individualmente responsable, ya que arrastra con él a toda su familia y puede acarrear consecuencias para todos los miembros de su subcasta, es por ésto que cada miembro es estrictamente vigilado en su conducta por los demás miembros que pertenecen al clan o casta¹⁵³. Esto en el caso de las mujeres es aún más estricto. Un ejemplo de esto es el siguiente, donde por amor al *nāyaka*, la *nāyikā* desafía incluso a su casta sabiendo de las consecuencias que esta acción puede acarrearle:

नति भई सँग जाति ले कीरति 'केसव' है कुल सों हित फूटयो ।

गर्ब मयो गुन जोबन रुप को पुन्य सु तो पल ही पल सूटयो ।

कान्ह निहारियै आन किये कहैं लान सों नीको है नातो ई दूटयो ।

¹⁵³ Dentro de la sociedad hindú el perder la casta por alguna razón es una marca social negativa y severamente castigada, ya que es la casta lo que otorga, no solamente es el estrato social al que se pertenece, sino incluso el árbol genealógico, la región y el origen de la familia a la que se pertenece. En la India la casta va implícita en lo que en occidente se consideraría el apellido.

छाँड्यो सबै हम हेरि तुम्हें तुम पै तनको कपटी नहि छूट्यो ।।21।।

La reputación de mi jati se ha ido dice 'Kesava', se ha arruinado el bienestar de mi clan.

Se destruyó en el mismo momento el mérito de la juventud y se fue la cualidad del orgullo.

Cuando te mira Kṛṣṇa entonces por pena te ocultas de su mirada con una hoja de árbol y destruyes la buena relación.

Dejando todo yo a ti te voy a buscar, pero tu no alejaste el engaño de tu cuerpo.

V, 21

En el Satasaī de Bihārī se hace mención de lo anterior relacionandolo con el encanto que ejerce Kṛṣṇa sobre las mujeres de Gokul:

kitī na gokul kulabadhū, kāhi na ko sikh dīna /

kaunairī tajī na kula-galī, hvai muralī sur līna / /

Why preach me alone?

Who's the virtuous woman

in Gokul

who has not thrown

family honour to the winds

on hearing

the enchanting notes

of Kṛṣṇa's flute?

(SS Bihārī v. 179)

Dentro del texto se encuentran breves referencias a los consejos de las aldeas, los cuales detentan un gran poder en las estructuras sociales, no solo de aquella época sino también dentro de las áreas rurales de la India actual. Los consejos aldeanos están generalmente compuestos por los hombres más ancianos del pueblo y es el cuerpo que considera y decide todos los asuntos locales de la aldea. En ocasiones también legisla acerca de asuntos que podrían considerarse como de

carácter personal, y es muy respetado por los aldeanos. Este consejo tiene incluso el poder de condenar al ostracismo o ‘descastar’ a algún individuo por una fechoría o un error. Lo cual se puede inferir de este verso de Bihārī.

par tiya doṣa purāna suni, lakhi mulakī sukhdāni /
kasi kari rākhī miśrahum, munha āi musakāni //

Sitting in the assembly
where her lover was telling
paurānic tales,
she glanced at him
with a meaningful smile
when he began to relate
a woman’s seduction
fearing a giveaway
he suppressed
the answering smile
upon his lips.

(SS Bihārī v. 73)

Los consejos aldeanos aún existen en la India moderna en la forma de *gaon samaj*, el cual es el encargado de vigilar la tierra y propiedades del pueblo y de llevar las cuentas de esta actividad, además, a través del *pancayati adalat*, se resuelven ciertos casos de ofensas menores.¹⁵⁴

3.3.3 La mujer

El *Rasikapriyā* es un texto dedicado casi exclusivamente a la mujer, personificada en este caso por la amante favorita de Kṛṣṇa, Rādhā. Rādhā pertenece a la fase juvenil de la vida de Kṛṣṇa, cuando su vida se desarrolla entre los campesinos y pastores de Braja. El personaje de Rādhā es un tanto ambivalente

¹⁵⁴ Bahadur. *The Rasikapriyā...* Op. Cit. pp. 20-21.

para los rígidos códigos morales y de conducta que prevalecen aún hoy en día dentro de la sociedad india. Incluso el personaje de Kṛṣṇa no representa una conducta ejemplar ni un modelo a seguir por los miembros de la sociedad, a diferencia, por ejemplo, de los personajes de la gran epopeya de la literatura india el *Rāmāyaṇa*, los cuales son tomados como valores de los códigos de conducta que deben regir a la sociedad. Las hazañas amorosas de Kṛṣṇa son celebradas a lo largo de toda la literatura india, y son presentadas como apasionados episodios donde el amor hace olvidar y pasar por alto las normas de conducta que rigen, o deben regir, a la sociedad india; pero ya que Kṛṣṇa es en sí mismo la deidad, esto le es permitido y aún exaltado.

El *Rasikapriyā* hace referencia a la mujer o mujeres protagonistas del texto como *nāyikā*. Como ya se ha mencionado, la palabra *nāyikā* hace referencia a una mujer joven y bella, aunque no en todos los casos la *nāyikā* reúne dichos requisitos, sino que al contrario se describe su falta de atributos para ejemplificar a algún tipo específico de mujer. Keśavadās se adhiere a los preceptos tradicionales para la descripción de las *nāyikās* y utiliza metáforas y ejemplos convencionales para la descripción de la belleza de la mujer.

चंद को सो भाम भाल भृकुटी कमान ऐसी, नैन कैसे पैन सर नैननि बिलासु
है ।

नासिका सतोज, मंथबाह से सुगंध बाह, दार्यों से दसन 'केसव' बीजुरी सो
हासु है ।

भौई ऐसी गीव-भुज, पान सो उदर अरु, पंकज से पाइ गति हंस की सी नासु
है ।

देखी है गुपाल एक गोपिका में देवता सी, सोने सो सरीर सब सोंधे को सो
बासु है ।।34।।

La frente como una parte de la luna, las cejas como arcos, y en los ojos moran las flechas afiladas de Kamadeva.

La nariz como un botón de loto, sus brazos con aroma de aire, dientes como granada y sonrisa como semilla dice 'Kesava'.

Me gustan los brazos y el cuello, el estómago como areca y el pie como loto, camina como el movimiento del ganso.

Gopala¹⁵⁵ yo ví una *gopī* como una diosa cuyo cuerpo entero era de oro como si en él se hubiera quedado oro fundido. III, 34

Dentro de la descripción de los diferentes tipos de mujeres se observa la importancia de la edad. Las más bellas de entre ellas son jóvenes adolescentes o niñas que apenas comienzan su desarrollo físico. Como se mencionó brevemente y se verá más adelante, en la India de esta época los matrimonios se llevaban a cabo cuando la mujer era aún muy joven, esta costumbre sigue prevaleciendo en los pueblos y áreas rurales aunque en las zonas urbanas esto tiende a desaparecer.

Como se analizó en la primera parte de este capítulo y siguiendo la más pura tradición de la poesía, Keśavadās elabora una serie de subclasificaciones de los diversos tipos de *nāyikās* y describe algunos de ellos. Estas subclasificaciones se basan tanto en atributos físicos como en cualidades morales, juventud, experiencia en el amor, grados de altivez y de arrogancia, estados emocionales, y muchos otros elementos que se van incorporando a lo largo del texto.

Acerca de la situación de la mujer, el texto refleja una subordinación femenina con respecto al hombre, lo cual todavía prevalece dentro de la sociedad

¹⁵⁵ Otro de los nombres que hace alusión a Kṛṣṇa en su etapa como pastor.

india. Dentro de las Leyes de Manu, que es un antiguo texto hinduista conteniendo normas sociales de conducta, encontramos la prescripción de que la mujer a lo largo de su vida nunca debe ser autónoma ni desligarse de la autoridad de un hombre. En el libro quinto se encuentran los fundamentos de estas ideas:

147.-“Una adolescente, una mujer joven, una mujer de edad avanzada, no deben de hacer nada por propia voluntad, ni siquiera en su casa.

148.-“Durante su infancia, una mujer tiene que depender de su padre; durante su juventud, de su marido; si ha muerto su marido, de sus hijos; si no tiene hijos, de los parientes próximos de su marido y, en su defecto, de los de su padre; si no tiene parientes paternos, del soberano; una mujer no debe nunca de gobernarse a su antojo.

149.-“Que no trate de separarse de su padre, de su esposo o de sus hijos; pues haciéndolo, expondrían a las dos familias al desprecio.¹⁵⁶

Dentro del texto también se encuentran episodios de violencia en contra de la mujer:

सुखदै सखीनि बीच दै कै सौं हें घाइ कै, खवाइ कछू स्वाइ बस कीनी बरबसु है ।

कोमल मृनालिका सी मल्लिका सी मल्लिका की मालिका सी, बालिका जु डारी मीड़ि मानुसु कि पसु है ।

जानै न बिभात भयो 'केसव' सुनै को बात, देखौ आनि गात जात भयो कियोँ असु है ।

चित्र सी जु राखी वह चित्रनी बिचित्र यह, देखौ थौं नए रसिक या में कौन रसु है ।।29।।

¹⁵⁶ E. Borrás, trad. Leyes de Manu. Editorial Schapire. Buenos Aires, 1945. pp. 127.

Entre las agradables compañeras se ve esplendida, y dándole a comer cualquier uva forzosamente la trajo a su amor.

Como una delicada raíz de loto, como la fragancia de una giralda de jazmin, abrazó salvajemente a esa niña, es usted un hombre o un animal.

Sin saber cuando era de mañana, escuchando sin saber quien viene y quien va ni en que dirección van.

Como un retrato a esta maravillosa *citrānī* él la guardó en sus brazos, hay que ver que placer obtuvo de este nuevo afecto. III, 29

Este verso, además de mostrar el abuso en contra de la *nāyikā*, muestra también el uso de cierto tipo de intoxicantes con el objetivo de obtener placer físico con la mujer, en contra incluso de su voluntad. En forma menos violenta el *nāyaka* de Bihārī obliga a la *nāyikā* a tomar algunas hojas de areca.

nāka mori nāhīm kahai, nāri nihoraim lei /
chuvat oṭha biya āngurina, birī badan pyau dei / /

Protesting indignantly

she said 'no! no!'

beseeching him

not to press betels on her;

but, brushing her lips

with eager fingers,

he placed them

in her mouth.

(SS Bihārī v. 218)

Se describen también las virtudes de la mujer en términos de fidelidad y sumisión a la voluntad de su esposo, se hace énfasis en el valor que tiene la esposa que perdona las aventuras de su amante y le obedece y permanece enamorada a pesar de todas las ofensas que él le pueda hacer:

मान करै अपमान तैं तनै मान तैं मान ।

धय देखें सुख पावई ताहि उत्तमा जान ॥ ३६ ॥

Que lo respeta aunque a ella la insulte y no le tenga respeto ni consideración.

Que es feliz viendo a su esposo, a ella hay que conocerla como *uttamā*. VII, 36

Este comportamiento se encuentra contenido en las Leyes de Manu, donde se afirma que “aunque sea censurable la conducta de su marido, aunque se de a otros amores y esté falto de buenas cualidades, la mujer virtuosa debe reverenciarlo como a un Dios” (Libro V, 154). Dentro de las cualidades morales la *svakīyā* es considerada como la mujer de mayor virtud, este tipo de *nāyikā* es ejemplificada por Sītā¹⁵⁷ la esposa de Rāma dentro del *Rāmāyana*. Sin embargo, la *nāyikā* retratada a lo largo de toda la literatura devocional, así como de la *rītikāvya* y de algunos otros tipos de literatura que se basan en el sentimiento de *śṛṅgār rasa*, no se refiere a la *svakīyā* sino a la *parakīyā*.

En la definición dada por Bahadur acerca de la *parakīyā nāyikā* nos encontramos con que este tipo de heroína es aquella que no puede obtener su placer debido al temor a la sociedad por lo cual sostiene sus amoríos en secreto.¹⁵⁸ En el caso de Rādhā nos encontramos con una *uḍhā parakīyā nāyikā*, ya que a través de diversos textos se sabe que se trata de una mujer casada que sostiene relaciones amorosas con su amante, Kṛṣṇa. Esto es severamente castigado dentro de

¹⁵⁷ La historia de Sītā es bien conocida por todos los hindúes. Sītā acompaña a su esposo Rāma en la abundancia así como en la desgracia y el exilio, le es fiel pesar de una serie de vicisitudes y eventos que le suceden a su persona. Ella es el ejemplo clásico de la fidelidad y amor por el esposo, así como de sumisión y obediencia hacia sus deseos y órdenes, aunque el final de la vida terrena de Sītā es inesperado y un poco diferente a lo que se pudiera esperar, aún así Sītā representa el ideal de la esposa hindú y al cual las mujeres casadas en la India deben intentar aproximarse lo más posible.

¹⁵⁸ Bahadur. *The Rasikapriyā...* Op. cit. p. 58.

la sociedad india, actualmente sigue siendo reprobable, y produce no solo desprestigio social, sino que acarrea toda una serie de penalizaciones sociales, religiosas e incluso legales. Sin embargo, la aceptación de este tipo de relación 'ideal' para la pareja divina formada por Rādhā y Kṛṣṇa, dio origen a una serie de desarrollos religiosos cuyo objetivo era justificar este amor 'ilícito' convirtiéndolo, no solo en socialmente aceptable, sino incluso ejemplar en el plano del amor divino y hacia la divinidad, en este caso representada por Kṛṣṇa.

Pero también se presentan en el texto otro tipo de mujeres, las cuales son lujuriosas, y no tienen comedimiento en ir a buscar a su amante para hacer el amor cuando sienten necesidad de ello. Un ejemplo de este tipo de mujer es el siguiente verso del *Rasikapriyā*.

उरझत उरज चपत चरननि फन, देखत बिबिध निसिचर दिसि चारि के ।
 गनति न लागत मुसल-थार सुनत न झिल्लीगन-घोष निरघोष जलथारि के ।
 जानति न भूषन गिरत, पट फाटत न कंटक अटकि उर उरज उजारि के ।
 प्रेतनि की पूछै नारि कौन पै तैं सीख्यो यह जोग कैसो सारु अभिसारु
 अभिसारिके ।। 32 ।।

Pegando en los pies se atoran las capuchas de las serpientes, todo tipo de gente que vaga de noche en todas direcciones a ella la ven.

No se da cuenta de la fuerte lluvia, no escucha el sonido de los grillos ni el sonido de las nubes.

No se da cuenta que sus adornos están cayendo, ni cuando una espina se atora, rasga su ropa y sus senos se ven.

Los fantasmas preguntan, mujer *abhisārike* ¿con quién aprendiste este excelente tipo de yoga? VII, 32

Como se verá en el siguiente capítulo, este tipo de *nāyikā* es una de las favoritas de los pintores.

Existen ciertas costumbres con respecto al comportamiento de la mujer, que denotan claramente su posición dentro de la sociedad, la cual es desigual e inferior a la del hombre, y que la coloca en una situación desfavorable con respecto a éste. Esto sigue prevaleciendo hasta el día de hoy, en especial en las zonas más marginadas, y entre los estratos sociales más bajos y desprotegidos. Cabe recordar que esta desventaja en la posición de la mujer con respecto a la del hombre es una constante, no solo a través del tiempo sino a lo largo de muchas y diversas culturas, desde la China hasta la de los indígenas latinoamericanos, pasando por diversas creencias religiosas como el catolicismo, el judaísmo, el hinduismo, el Islam, entre otras.

3.3.4 El hombre

Las cualidades del hombre o *nāyaka* hacen referencia a sus atributos físicos y morales, los cuales se describen de manera muy breve en el *Rasikapriyā*. También para su descripción se toman como puntos de referencia la juventud y la belleza física. Es importante hacer notar que el *nāyaka* ideal es aquel que, al igual que la *svakīyā*, es fiel a su pareja. La descripción de los diversos tipos de *nāyakas* se ha hecho en la primera parte de este capítulo.

El personaje de Kṛṣṇa es el de un joven travieso y despreocupado, el cual goza de la simpatía del pueblo y del amor de las *gopīs*. En el texto se presenta a

un tipo de hombre que es infiel y mentiroso en muchas ocasiones, pero que también es capaz de humillarse y pedir perdón a su amada en otras. Es el tipo de amante ideal de la poesía, el cual muchas veces, no tiene nada que ver con el hombre común. Su comportamiento difiere mucho del de la mujer y tiene un mayor grado de libertad y acción. Keśavadās hace alusión a esto al mostrar a Rādhā comportandose como Kṛṣṇa lo hace.

पायन को परिबो अपमान अनेक सों 'केसव' मान मनैबो ।
मीठो तमोर खवाइबो खैबो बिसेषि चहुँ दिसि चौँकि चितैबो ।
चीर कुचीलनि ऊपर पौढ़िबो पातनि के खरकें भजि एबो ।
औँखनि मूदि कै सीखति राधिका कुंजनि तें प्रतिकुंजनि जैबो ।।22।।

Con varios tipos de insultos y para lograr una reconciliación cae a sus pies. Dándole y comiendo ella misma areca dulce y especialmente viendo asombrada en todas direcciones. Haciendo sonidos molestos sobre las hojas secas se acuesta a descansar sobre su fea ropa. Cerrando los ojos Radhika aprende a andar bajo las ramas de la arboleda. VI, 22

3.3.5 El maquillaje y los adornos

La belleza juega un papel fundamental dentro de la tradición poética de la India, y no solo dentro de las Bellas Artes este aspecto es realzado, sino que forma parte de la vida cotidiana de la sociedad y es cuidado con gran esmero.

Dentro de las tradiciones de belleza encontramos aquellas que sirven para aumentar los encantos de la mujer. En la tradición hindú se da una gran importancia a los pasos que debe seguir la mujer para lucir bella y adornada para el amor, a éstos se les conoce como *solaha śṛṅgār*, éstos son enumerados y descritos en todos los textos que tratan sobre la mujer y el amor:

पथम सकल सुचि मंजन अमल बास, जावक सुदेस केस-पास को सुधारिबो ।
 अंगराम भूषन बिबिध मुख-बास-राम, कन्जल-कलित लोल लोचन निहारिबो ।
 बोलनि हँसनि मृदु चातुरी चितौनि चारु, पल पल प्रति पतिवत प्रतिपारिबो ।
 'केसोदास' सबिलास करहु कुँवरि राधे, इहिँ बिधि सोरह सिंगारनि
 सिंगारिबो ।। 43 ।।

Primero se purifica toda, usa polvo dental, se pone ropa limpia y arregla su cabello en una trenza.

Se adorna con varios tipos de cosméticos y come algo para el olor de su boca, y moviendo sus ojos con colirio mira intensamente.

Habla con una dulce sonrisa y con la habilidad y delicadez de la belleza, observa en cada momento los votos de fidelidad de la mujer.

De esta coqueta manera narra 'Kesodāsa' hace la jóven Radhe los dieciseis adornos para embellecerse. III, 43

También Bihārī menciona algunos pasos de belleza de sus heroínas en sus poemas:

berndī bhāla tambola mukha, sīsa silasile bāra /
 dr̥ga āmje rājai khari, sājair̥m sahaja sir̥gāra / /

What need have you
 for ornate adornings?
 You look charming as it is,
 your brow marked
 with just a bindi
 your lips stained
 with red betel-juice,
 your eyes darkened
 with lamp-black
 and your hair glistening
 with perfumed oil.
 (SS Bihārī v. 586)

También para los hombres se dan prescripciones de belleza:

पाम बनि अरु बागो बन्यो बटुवा पटुका कटि राजत नीको ।

सँथो बन्यो अति चारु, मनोहर हार बन्यो उर भावतो जी को ।
बीरा बन्यो मुख खात मनोहर मोहिं सिंगार लग्यो सब फीको ।
भाल भली बिधि जौ लौं गुपाल कियो उहिं बाल बनाइ न टीको ॥१४॥

Se hizo su turbante y se puso su bata interior y con la bolsita de tela en la cintura se ve elegante.

Haciendo todo correctamente puso un bello collar sobre su pecho y apareció muy atractivo y elegante para el corazón.

Y preparando una hoja de areca la pone en su boca y mi amor me parece así elegante y todo lo demás me parece burdo.

Y entonces ella hizo sobre la frente de Gupāl allí en su cabello la marca tiko.

XIII, 14

La importancia otorgada a la belleza muestra que las personas con algún defecto físico no son bien vistas por la sociedad en general e incluso traen vergüenza a su familia.¹⁵⁹

3.3.5.1 La joyería

En cuanto a las joyas utilizadas, sobre todo por las mujeres, encontramos referencias a brazaletes, collares, anillos y aretes utilizados tanto en las orejas como en la nariz, fabricados con diversos materiales y piedras preciosas. También existe la costumbre de llevar una serie de joyas especialmente diseñadas para su utilización en los pies, entre los que encontramos el *bichiya*, que está fabricado con plata y se utiliza como un anillo, éste es considerado como auspicioso si es utilizado por la novia el día de la boda¹⁶⁰. También se utilizan adornos en la cintura como el *karadhani* -una cadena generalmente de oro o plata y que lleva pequeñas

¹⁵⁹ Ningún sacerdote Brahmán puede realizar ningún tipo de ritual si tiene algún defecto físico o mental.

campanillas a su alrededor, lo que produce un efecto musical cuando la mujer se mueve¹⁶¹. El oficio de orfebre y de joyero es, altamente apreciado en la India, ya que la mayor parte de la dote de la mujer consiste en joyas de oro y plata.

तैसीयै जगत न्योति सीस सीसफूलनि की, चिलकत तरुनि तिलक तेरे भाल को ।

तैसीयै दसन-दुति दमकति 'केसोदास' तैसोई लसतु लाल लाल कंठमाल को ।

तैसीयै चमक चारु धिबुक कपोलनि की चमकत तैसो नकमोती चल चाल को ।

हरें हरें हँसि नेक चतुर चपलनैनि चित्त चकचौँथै मेरे मदन गुपाल को ।।13।।

Como una llama del universo sobre tu cabeza la *sīsaphūlani* está, sobre tu frente joven mujer brilla la *tilaka*.

Igualmente dice *Kesodāsa* tus dientes brillan con esplendor al igual que tu roja guirnalda se ve esplendida.

También el brillo de tu mentón y tu mejilla resplandece bellamente como la perla en tu nariz¹⁶² que se mueve.

Cuando ries atraes y con los hábiles movimientos de tus ojos deslumbras el corazón de mi *Madan Gupāl*. XIV, 13

Bihārī menciona todo tipo de adornos y diversas piedras preciosas que son utilizados por sus heroínas para acentuar su belleza:

pacaraṅga raṅga beṁdī kharī, uthr ūgi mukha joti /

pahiraiṁ cīra cinautiyā, caṭaka cagunī hoti / /

her forehead ornament

set with gems of five colours

adds to the dazzle

of her face,

and when she wears

¹⁶⁰ Bahadur. *The Rasikapriyā...* p. 107

¹⁶¹ Ibid.

¹⁶² Además de los aretes utilizados en las orejas es costumbre la utilización de uno o dos pequeños aretes a los lados de las fosas nasales.

her colorful wrap
it shines with redoubled brilliance.
(SS Bihārī v. 576)

Los sonidos, reflejos, y lugares donde se llevan las joyas son motivos utilizados por la poesía para denotar estados emocionales, y para insinuar diversas posiciones sexuales.

बन मैं बृषभानु—कुमारि मुरारि रमें रुचि सों रस—रुप पियें ।
कल कूजत पूजत काल—कला बिपरीत रची रती केलि कियें ।
मनि सोभित स्याम जराइ जरी अति चौकी चलै चल चारु हियें ।
मखतूल के झल झुलावत 'केसव' भानु मनोँ सनि अंक लियें ।।20।।

En el bosque la hija de Bṛiṣbhan y Kṛṣṇa juegan con mucho gusto y beben su belleza mutua.

El eco del sonido de los adornos de los tobillos indica que en el arte del sexo la mujer está arriba.

Al parecer Syāma está muy cansado y aunque ella está sustada su corazón está muy alegre.

Kesav dice: 'Kṛṣṇa que está abajo la mece como el viento a la vela de un velero, como el sol toma a Saturno en sus brazos'. I, 20

देखत ही चित्र सूनी चित्रसाला बाला आनु
रुप की सी माला राधा रुपकु सुहाए री ।
नूपुर के सुरनि के अनुरुप तानें लेति
पग तल ताल देति अति मन भाए री ।
ऐसे में दिखाई दीनी औचकाँ कुँवर कान्ह
जैसे भए गात तैसे जात न बताए री ।
'केसोदास' कहे परै अलन सलन से न
जलन से लोचन जलद से है आए री ।।29।।

Hoy tan pronto como ve la imagen del elegante cuarto secreto vacío, hace la metáfora de que la belleza de Rādhā es tan agradable como la de la guirnalda

Haciendo sonidos parecidos a los tonos de sus adornos en sus tobillos, al corazón le agrada mucho el ritmo de sus pisadas.

Repentinamente aparece ahí humilde el jóven Kānh no de la forma como el cuerpo muestra su naturaleza.

Después dice Kesodās, ahora sin timidez ven siendo como una nube de perlas en el ojo. V, 29

3.3.5.2 El peinado

En cuanto a los peinados, es costumbre entre las mujeres indias mantener el cabello bien cuidado y muy largo. Esto se logra a través de la utilización de aceites naturales y henna para darle color. El cabello normalmente se divide en dos secciones para después trenzarlo o recojerlo en un chongo, no es muy común que las mujeres lleven el cabello suelto, aunque en las grandes ciudades ya se estila el cabello corto o dejarlo sin trenzar o recojer.

**भाल गुही गुन लाल लटैं लपटीं लर मोतिन की सुखदैनी ।
तहि बिलोकति आरसी लै कर आरस सों इक सारसनैनी ।
'केसव' कान्ह दुरें दरसी परसी उपमा मति की अति पैनी ।
सूरनमंडल में ससिमंडल मध्य धसी जनु जाइ त्रिबैनी ॥६॥**

El caer de las trenzas y sobre la frente rizos mezclados con hileras de perlas cayendo da felicidad.

Tomando en la mano el espejo y contemplando tus ojos como una pareja de pajaros.

'Kesava' explicó, Kānha con este símili mostró un agudo intelecto.

En el halo del sol y entre el halo de la luna están cayendo tres corrientes de agua. IV, 6

La larga cabellera de las mujeres es un elemento muy apreciado, ya que se considera como un elemento sensual, lo cual se puede apreciar en el hecho que a las viudas no les es permitido tener el cabello largo, aunque esto no es privativo del hinduismo, ya que las religiosas de diversas creencias renuncian a su cabellera,

ya sea cortandolo o arrancandolo de raíz, y en ciertas sociedades el cabello nunca debe ser mostrado en público.

Entre los musulmanes ortodoxos, no se permite a las mujeres llevar el cabello suelto y visible ya que este gesto es considerado impropio y de mal gusto. Entre los hindúes, las mujeres deben cubrir su cabeza y cabello delante de los mayores y de los varones de la familia de su esposo como símbolo de respeto y humildad.

3.3.5.3 La vestimenta

El vestido tradicionalmente utilizado por las mujeres hindúes es el *sari*, que es una pieza de tela rectangular de varios metros de longitud enredada alrededor el cuerpo y uno de sus extremos es utilizado para cubrir la cabeza y el rostro de la mujer. Este *sari* se acompaña de una entallada y corta blusa y de sandalias. Este vestido es utilizado por las mujeres a partir de cierta edad, las muchachas más jóvenes generalmente utilizan faldas largas y camisolos, así como cierto tipo de pantalones sueltos y blusas. En ocasiones, estos ropajes son acompañados por mascaradas y diversos tipos de velos y generalmente con muchas joyas.

El Satasaī menciona en varios versos el uso del *sari* y de los velos.

sahaja seta pacatoriyā, pahirati ati duti hoti /
jalacadarā ke dīpa laum, jagamagāti tana joti //
From under her plain white
Gossamer sari
her body's brilliance
shines out
as oil lamps glimmering
behind a thin water spray.

Keśavadās describe detalladamente los adornos y vestido de la nayika que se prepara para recibir a su amante en el siguiente verso:

कटि के तट्टु हार लपेटि लियो कल किंकिनी लै उर सौँ उरमाई ।
कर नूपुर सौँ पग पौँची रची अँगियाँ सुधि अंचल की बिसराई ।
करि अंजन रंजित चारु कपोल करी जुत जावक नैन-निकाई ।
सुनि आवत श्रीब्रजभूषन भूपन भूपतहीं उठि देखन थाई ।।31।।

Alrededor de su cadera ella puso su collar y puso sobre su pecho la campanilla de su pie.

Y metió en sus manos los adornos de sus pies y sin darse cuenta de su corpiño, se olvidó de la orilla del sari que lo cubre.

Pinto con colirio su bella mejilla y sus ojos con pintura para los pies.

Y al escuchar la llegada de śrībrajabhūṣan y aún cuando se está adornando se levanta y corre a verlo. VI, 31

En cuanto a la vestimenta del hombre, Keśavadās menciona en repetidas ocasiones la utilización del turbante y de ciertos adornos, como las guirnaldas y los collares, además de la marca *tika*.

पान न खाए न पाग रची पलटे पट चित्त कहा धरि कै ।

कंठसिरी बनमाल मनोहर हार उतारे धरे अरि कै ।

चंदन चित्रनि लोपि सलोचन लोक बिलोकनि सौँ लरि कै ।

अंग सुभाइ सुबास प्रकासित लोपिहौ 'केसव' क्यों करि कै ।।47।।

No comes areca, no haces tu turbante, cambias tu ropa al revés ¿dónde está tu mente?

Arrancas de tu cuello la guirnalda de flores y también arrojas tu hermoso collar.

Tiras las flores y la pasta de sándalo y con ojos ausentes contemplas el mundo.

Quitás el agradable aroma de tu cuerpo y ¿porqué lo tiras? pregunta 'Kesava'. VI,

3.3.6 Los alimentos

Como es de esperarse entre pastores el consumo de productos lácteos, en especial de la mantequilla y el requesón, son constantemente mencionados. Además, Kṛṣṇa es un personaje ampliamente conocido por su afición a estos productos, los cuales obtiene a través de engaños y travesuras. Existen muchos episodios a lo largo de la vida como pastor de Kṛṣṇa, donde se relatan los métodos y travesuras empleadas por él para conseguirlos y también de las consecuencias que le acarreaban dichas acciones tanto con su madre Yaśodā como con otras personas del pueblo y con las *gopīs*.

3.3.6.1 El '*pān*'¹⁶³

La costumbre de tomar la hoja y nueces de la areca, conocida en la India con el nombre de '*pān*', constituye una añeja tradición a lo largo de todo el subcontinente y ha sido y sigue siendo muy popular entre todos los estratos sociales. Las clases altas se hacen preparar diferentes tipos de '*pān*' para su consumo diario, y también los estratos más bajos de la sociedad lo consumen regularmente. El ofrecer '*pān*' a los huéspedes o invitados constituye una costumbre de buena educación y cortesía social. El '*pān*' funciona como un estimulante suave, sirve también para refrescar la boca y el aliento, y es tomado como uno de los

¹⁶³ Hojas de un cierto tipo de enredadera o arbusto rastrero (*Piper betle*) que se mastican después de ser untadas con una pasta hecha de las semillas del árbol de areca (*Acacia catechu*) por un lado y con una pasta de cal por el otro, se rellenan con semillas del mismo árbol y se enrollan en forma de cono. Este preparado se mastica generalmente después de las comidas, pero las personas que han creado el hábito lo mastican en cualquier momento y mantienen porciones ya preparadas listas para consumir en una pequeña caja de metal.

pasos de belleza que deben seguir las mujeres, aunque en muchas ocasiones se presenta a las mujeres que consumen 'pān' como de casta baja o de mala reputación.

Actualmente en la India el 'pān' se vende en casi cada esquina, en pequeños puestos semi-ambulantes, y es preparado al gusto del cliente al momento de su adquisición, tiene cierto parecido a la costumbre de masticar tabaco ya que el efecto que produce puede ser similar.

न्यौति कै बुलाई हुती बेटी बृषीानु नू की, जेंबे कों नसोथा रानी आनी हैं
सिंगारि कै ।

भोजन कै, भवन बिलोकिबे कों पान खात, ऊपर अकेली गई आनंद बिचारि
कै ।

देखत देखत हरि भावते कों भागी, देखि दौरि गही ब्याल ऐसा बेनी डर डारि
कै ।

भेंटी भरि अंक मनभायो करि छाड़्यो, मुहुँ केसरि सौँ मॉड़ि लई बेसरि उतारि
कै ।।34।।

Con invitación la hija de Bṛṣabhāun fue invitada, y llegó bien arreglada para comer con la señora Yasodhā.

Después de comer, para ver la casa y comiendo *pān* sola fue arriba pensando en su felicidad.

Cuando Hari al otro lado la vió corrió, y viendolo correr con miedo echo sus trenzas como viboras hacia atrás.

Dentro de su corazón quería que la abrazara, pero volteó su cara e intentó salir de su abrazo como si estuviese delante de un león. V, 34

El Satasāi menciona al 'pān' como uno de los productos más consumidos por sus personajes:

hamsi oṭhan bic kara ucai, kiyairṁ nicauhairṁ nain ।

khare are piya ke priyā, birī lagī mukh dain / /

Her lover

obstinately refused

again and again

the betels she offered him,

yet she raised her hand

and, with downcast eyes,

smilingly put them in his mouth.

(SS Bihārī v. 216)

3.3.6.2 El alcohol

Aunque tradicionalmente, tanto para musulmanes como hindúes, el consumo del alcohol está vetado, es claro que el consumo de este producto estaba ampliamente difundido en toda la sociedad. Aunque socialmente esto no fuese aprobado, se sabe que muchos de los gobernantes musulmanes de la India tenían una marcada afición tanto al consumo regular de bebidas embriagantes como al opio¹⁶⁴. Entre los hindúes también se da la intoxicación con bebidas embriagantes, no solo alcohólicas sino con un preparado especial que consiste en una mezcla de *bhang*¹⁶⁵ y leche, bebida cuyo consumo es muy común hoy en día.

'केसोदास' घर घर नाचत फिरत गोप, एक परे छकि ते मरेई गुनियत हैं ।

बारुनी के बस बलदाऊ भए सखा सब, संग लै को जैये दुख सीस धुनियत हैं ।

मोहिं तौ गएँ हीं बने दीह दीपमाला पाइ, माइनि सँवारिधे कौं चित्त चुनियत हैं ।

¹⁶⁴ Rashid. Society and Culture in Medieval India. Firma K. L. Mukhopadhyay, Calcutta, 1969. pp. 52-53.

¹⁶⁵ Hojas de cáñamo.

जौ न बसौ लोलिनैनि लेरुवा मरहि सब, खरक खरेई आन सूने सुनियत
है ॥१८॥

Dice Kesodāsa, corriendo de casa en casa iba un *gopa* comiendo muy bien y apreciando su comida.

Y bajo el efecto del licor iba Baladāu y todos sus amigos, y llevando a sus amigos con él iban tocando su cabeza con dolor.

Yo solo quiero ir al día de las guirnaldas de lámparas, y en su mente van pensando en obtenerlas para arreglar a las vacas.

Y si te quedas todas las de ojos agitados morirán, que no escuchas que todo está callado. V, 18

En los versos del Satasāi encontramos ejemplos del consumo de alcohol por parte de la *nāyikā*, y de su comportamiento en estado de embriaguez.

māun tamasau kari rahī, bibasa bārunī sei /
jhukati hamsati hamsi hamsi jhukati, jhuki jhuki hamsi hamsi dei //
She's so drunk
that she is not in her senses
and keeps scolding him
and laughing
by turns,
so that even her sulking
has become
a mockery!
(SS Bihārī v. 336)

Sí la embriaguez en los varones no es aceptada, en la mujer es intolerable, y cuando este motivo es utilizado por los poetas, se hace con el objetivo de ridiculizar el comportamiento de la mujer o para describir a las mujeres de mala reputación.

3.3.7 Las fiestas

Dentro del calendario ritual hindú encontramos diversas fechas que son celebradas periódicamente por toda la población. Los calendarios tanto islámico como hindú se rigen bajo el sistema lunar, por lo cual sus fechas pueden variar de un año a otro. En el *Rasikapriyā* se mencionan ciertas festividades del calendario hindú, pero no así del musulmán.

Entre las festividades más importantes se encuentra *Dipavali* o *Diwali*, que es la fiesta de las luces, en la que se celebra el regreso de Rāma y su esposa Sītā al reino de Ayodhya después de su victoria sobre el demonio Rāvaṇa de Lanka. Durante la noche de este día lámparas de aceite se colocan en los balcones y los techos de las casas para que alumbren e indiquen a Rāma el camino hacia su ciudad. Para esta ocasión ciertos platillos especiales son preparados y las familias y vecinos se reúnen para celebrar. Esto se encuentra mencionado en el verso 18 del capítulo V citado con anterioridad.

Otra de las fiestas importantes es la de *Holi*, la cual se desarrolla en el día, es muy alegre y concurrida, en esta ocasión los hombres y las mujeres se arrojan agua de colores y se hacen bromas. La fiesta de *Holi* se caracteriza por la disipación de las rígidas normas de conducta y de separación de los sexos que normalmente se observan en la rutina diaria, lo cual se presta a que se convierta en un festival donde los amantes aprovechan para demostrarse su amor y es utilizado por los poetas con este fin:

chuṭat muṭhin saṅghīm chuṭī, loka lāj kula cāl /
lagai duhun ik ver hī, cal cit nain gulāl //
Family honour
and fear of censure

flew from them
the moment the gulal
flew from their fists.
And when it touched
their eyes
their glances met
and their restless hearts
rushed together
in blissful union.

(SS Bihārī v. 91)

Los peregrinajes a ciertos santuarios o templos también dan ocasión a la realización de ferias y verbenas populares donde se celebran a ciertos dioses en particular.

Es costumbre también, el celebrar fiestas en honor a personas particulares, sea por su cumpleaños, aniversario, boda, o hacer invitaciones ocasionales para realizar convivios en alguna casa.

बल की बरस-गाँठि ताकी राति जागिबे कोँ, आई बजसुंदरी संवारि तन सोनो सो ।

'केसोदास' भीर भई नंदनू के मंदिरनि अथ मथ ऊरथ वच्यो न कोऊ कोनो सो ।

गावति बजावति नचति नाना रुप करि जहाँ तहाँ उमंगत आनंद को ओनो सो ।

साँवरे की सूनी सेन सोवत ही राथिका नू सोए आनि साँवरेऊ मानि मन गोनो सो ।।32।।

Es el cumpleaños de Bala por eso todos están despiertos esa noche, las bellezas de Braja vienen arreglando sus cuerpos como oro.

Y Kesodāsa dice, la multitud fue a casa de Nanda y en ninguna esquina había un pequeño lugar sin gente.

Aquí y allá cantando, tocando instrumentos y bailando de varias formas la felicidad va creciendo como cuando sube la marea.

Descansando sobre la cama vacía de Sāmvare está Rādhikā, y Sāmvareū viniendo también a acostarse en su mente le considera como su *gono* (*gauna*). V, 32

Dentro de las reuniones sociales que se llevaban a cabo, los invitados no solo se reunían para cantar y comer juntos, lo hacían también para jugar a los dados y al ajedrez. Aunque se supone que los juegos de azar son mal vistos por la sociedad en su conjunto, desde tiempos muy remotos se sabe de la existencia de estos juegos y de la costumbre de apostar, en especial en los dados. Existen muchas y muy antiguas historias dentro de la literatura india, que relatan como grandes reyes e importantes personajes pierden todo por su adicción al juego de dados, por lo cual se tiene evidencia de lo vieja que es esta práctica en la India y de que no a variado mucho con el paso del tiempo, ya que sigue siendo uno de los pasatiempos favoritos de los hindúes.

3.3.8 Las costumbres sociales

Dentro de las costumbres sociales que prevalecían en la India medieval, encontramos algunas que al parecer tienen un origen netamente indio, y otras que han llegado a través de las diversas oleadas de invasiones y flujos migratorios desde otras regiones del mundo, las cuales al fusionarse con las costumbres locales dan paso a una rica gama de relaciones sociales; además de que se modifican dependiendo de la región y el nivel social. Estas costumbres involucran a todos los miembros de la sociedad, y es a partir de ellas que se rige la vida cotidiana de todos los individuos. Incluyen las relaciones entre los géneros, entre los miembros

de la familia, y entre los habitantes de ciudades y pueblos. Regulan también las alianzas matrimoniales, el comportamiento de los individuos dentro de la sociedad e incluso los lugares apropiados para relacionarse.

3.3.8.1 La poligamia

Se dice que dentro del hinduismo existe la tradición de relaciones monógamas, aunque la evidencia de los textos y de la experiencia demuestra lo contrario. En ocasiones se ha tratado de ligar la proliferación de la poligamia con el advenimiento del Islam en el subcontinente, ya que en esta religión la poligamia es aceptada y practicada abiertamente, pero esta afirmación es totalmente falsa. La poligamia existía desde tiempos muy remotos entre los hindúes, encontramos ejemplos de esto en el caso de Daśarata, padre de Rāma en la epopeya el *Rāmāyana*, quien contaba con tres esposas, y entre varios de los personajes del *Mahābhārata*, entre ellos Arjuna y en especial Kṛṣṇa, de quien se dice que contaba nada menos que con más de diecisiete mil esposas, de las cuales las más importantes son Rukmini y Satyabhama, y con una serie de amantes, entre las que se cuenta a Rādhā. Estos textos ponen en evidencia la práctica de la poligamia dentro de la sociedad hindú y muestran que era una costumbre socialmente aceptada. Dentro del *Rasikapriyā* existen numerosas menciones de esta práctica.

नाह लगेँ मुख सौति दहेँ दुख 'नाहिं' लगेँ दुख देह दहैगो ।

'नाहीं' अबै सुख देति है 'केसव' नाह सदा सुख देत रहैगो ।

'नाहीं' तेँ नाहीं री नाहीं भलाई भली सब नाह ही तेँ पै कहैगो ।

नाह सों नेह निबाहि बलाई ल्यों 'नाहीं' सों नेह कहाँ निबहैगो ।। 2 ।।

Si por tu boca sale amor las otras esposas se quemarán de dolor, pero si dices 'no' tu cuerpo se quemará con dolor.

Este 'no' ahora te da felicidad, dice 'Kesava' siempre este amor te va a dar felicidad.

De la negación viene siempre la negación, pero todo debe decirse siempre con amor.

Del amor viene más cariño, pero si sigues diciendo 'no' ¿dónde vas a encontrar este tipo de cariño? XIII, 2

Este verso, no solo muestra la práctica de la poligamia, sino también hace referencia a la rivalidad existente entre las esposas. Dentro del Sataśāi existen referencias, tanto a la existencia de varias esposas, como de la rivalidad entre ellas, y en especial con la nueva esposa, así como los trucos y artimañas utilizados para retener el amor del esposo:

sughara sauti basa piya sunat, dulahini duguna hulāsa /
lakhī sakhī tana dīṭhi kāri, saharaba salaj sahāsa / /

When that newly-wed girl
learnt that her co-wife
dominated her husband
by her shrewsness,
she was supremely happy
for she knew she could be shrewder,
and bashfully threw me, friend,
a triumphant smile.

(SS Bihārī v. 262)

Normalmente se tenían dos esposas, la segunda esposa es conocida como *saut*, y aunque en textos como el *Kāmasūtra* se aconseja a la primera esposa dar un lugar a la segunda, incluso más elevado que el propio, y verla como a una hermana, esto no sucedía en la práctica ya que las esposas competían por el amor

del mismo hombre y los enfrentamientos y celos eran constantes entre ellas¹⁶⁶. Este también ha sido un tema sobre el cual los poetas han escrito extensamente.

3.3.8.2 La seclusión de la mujer

En la época medieval era muy común, tanto entre musulmanes como hindúes, la práctica de la seclusión de la mujer. Esta costumbre se pone de manifiesto en la importancia que se les concede a los diferentes tipos de mensajeras (*sakhīs*) y a los capítulos que les son dedicados en los textos como el *Rasikapriyā* y en algunos mucho más antiguos. La mujer, al estar recluida en sus apartamentos, conocidos como *zenana*, se valía casi exclusivamente de este tipo de intermediación para lograr tener alguna comunicación con su amante y arreglar sus encuentros amorosos. Entre los tipos de mensajeras tenemos a las amigas de la *nāyikā*, que llevan a cabo su intermediación sin intereses personales de por medio, y aquellas profesionales que lo hacen por algún tipo de remuneración económica, dentro de esta última categoría se ubican la mayor parte de las *sakhīs*.

Es difícil asegurar que la práctica de la seclusión femenina era desconocida para los hindúes antes de la llegada del Islam. La costumbre de la seclusión femenina entre los hindúes se remonta a las Leyes de Manu donde, como ya se ha mencionado, se prescribe la total dependencia de las mujeres a los varones, por lo cual si no hay varones que las vigilen deben ser confinadas a la casa bajo la vigilancia de sirvientes fieles y obedientes. Esto se daba solamente entre las clases

¹⁶⁶ *Kāmasūtra*, parte IV, Capítulo II, Sutrās 4-5. In this event, she should employ all possible means at her disposal to maintain her status and dignity in the household. With the new wife she should behave with tact, much like her elder sister.

altas de la sociedad, las cuales podían darse el lujo de tener a sus mujeres apartadas, ya que entre las clases pobres la mujer debía contribuir con su trabajo al bienestar de la familia, acarreando agua, cultivando los campos, cuidando los rebaños, etc. Esto es evidente en el texto del *Rasikapriyā*, donde las *gopīs* andan en los campos durante el día y donde se mezclan libremente con los muchachos pastores.

En esta época, en la cual se dice existía un cierto libertinaje sexual, la castidad de la mujer, pero no así la del hombre, era cuidada con gran esmero y las faltas eran gravemente castigadas, por lo cual estaba estrictamente regulado tanto la convivencia entre los sexos como el acceso a la *zenana*, el matrimonio -el cual se daba cuando la mujer aún ni siquiera había alcanzado la pubertad-, y las relaciones intrafamiliares en las familias extensas. Al respecto Bihārī escribe:

it tairṁ ut ut tairṁ itai, china na kahūṁ ṭhaharāi /

jak na parati cakai bhaī, phiri jāi //

She ventures out

to have a glimpse of him

but fearing censure

instantly returns,

going back and forth

restlessly

like a child's yoyo.

(SS Bihārī v. 51)

Dentro de este marco de seclusión femenina encontramos una situación muy interesante en el hecho de que los textos muestran que el lesbianismo era una práctica común entre las mujeres de la época, como se puede deducir de este par de versos:

मेरो मुख चुमें तेरी पूरी साथ चूमिबे की चाटें ओस असु क्यों सिरात
प्यास-डाढ़े हैं।

छोटे छोटे कर कहा छवावति छबीली छाती, छवावौ जाके छवाइये के अभिलाप
बाढ़े हैं।

खेलन नौ आई हो तौ खेलियत 'केसोदास' की सौं तैं ये कौन खेल काढ़े
हैं।

फूलि फूलि भेंटति है मोहिं कहा मेरी भट्टू भेंटै किनि जाइ जे वे भेंटिबे कौं
ठाढ़े हैं ॥१०॥

Besando mi boca ¿cómo satisfaces todo tu deseo? ¿De esta forma lamiendo el rocío
cómo puedes apagar tu sed?

Así como estas tocando con tus pequeñas manos mis atractivos senos, hay que
tocar los de aquel del que tienes muchos deseos de tocar.

Si vienes para jugar entonces hay que jugar bien, Kesodāsa menciona los tipos de
juegos que están aquí.

Querida para que me estas regalando flores a mi, mejor hay que conocer a la
persona que te está esperando parado afuera. V, 10

De forma casi idéntica Bihārī escribe lo siguiente:

ve ṭhārhe umadāu ut, jala na bujhai baravāgi /

jāhim saum lāgyau hiyau, tāhī ke hiya lāgi //

Look!

There your lover stands

and it's he

who'll appease your longing.

Twine your arms

round him

with whose heart

your heart is twined,

what will you get

by hugging me?

Has water ever been known

to put out

a submarine fire?
(SS Bihārī v.99)

चोरि चोरि चित चितवति मुँह मोरि मोरि काहे तें हँसति हियें हरष बढ़ायो है ।
'केसोदास' को सौं सँुँ नैँभाति कहा बार बार बीरी खाइ मेरी बीर आरस नौ
आयो है ।

एँइ सों एँइति अति अंचल उड़ात उर उघरि उघरि नात गात छबि छायो है ।
फूलि फूलि भेंटति रहति उर झूलि झूलि भूलि भूलि कहति कछू तें आनु स्वायो
है ।।१।।

Mirando de reajo y volteando la cara ¿porqué ries llenando de felicidad tu
corazón?

Te juro por Kesodāsa que estiras tu cuerpo llamando la atención y habiendo
comido 'pān' con tu amiga vienes a su regazo.

Chocando tus talones al correr y volando la tela que cubre tus senos
descubriendo tu cuerpo en varias partes te ves hermosa.

Regalando flores con mucho cariño del corazón olvidando lo que has hablado y no
recordando nada tu así lo disfrutas. V, 9

Al igual que Keśavadās, Bihārī también describe estas situaciones.

citavani bhore bhāya kī, gore mukh musakāni /
lāgani laṭaki āli garaim, cit khaṭakatī nit āni / /

The memory of her guileless glance
and the smile on her face
as she threw her arms
around her companion
again and again,
fill me, dear friend,
with wistful yearning.

(SS Bihārī v.83)

En opinión de Bahadur el lesbianismo no solo se daba en esta época sino que su práctica sigue prevaleciendo hoy en día¹⁶⁷. En cuanto a la homosexualidad masculina, no encontramos ningún tipo de referencia, ni siquiera velada acerca de esta práctica. Dentro del *Rasikapriyā*, no existen referencias directas a una situación que hoy en día sigue siendo común, en especial en las zonas rurales donde prevalece la organización social de la familia extensa, y que se refiere a las relaciones que muchas veces se dan entre los miembros varones de la familia y las esposas de sus hermanos, primos o sobrinos. Es común que las jóvenes lleguen a una edad muy temprana a la casa de su esposo, quien en ocasiones es de una edad mucho mayor a la de su esposa y que las jóvenes mujeres se relacionen con sus cuñados menores o con los muchachos que allí se encuentran y entablen vínculos amorosos. En el *Satasāi* de Bihārī se hace referencia a esta situación en los siguientes términos:

kahati na devar kī kumati, kula tiya kalaha ḍarāti /

pañjara gat mañjāra dhig, suka laum sūkati jāti //

Fearing a familiy feud

That virtous woman

does not tell her husband

of his younger brother's

lasciviousness;

but like a caged parrot

in constant fear

of a marauding cat,

she silently withers

day after day.

(SS Bihārī v. 20)

¹⁶⁷ Bahadur. The Rasikapriyā... Op. cit. p. 84.

devar phūl hane ju su, su uṭhe haraṣi aṅg phūli /
hamṣī karati oṣad sakhinu, deha dadorana bhūli //

When ever the flowers,
thrown playfully at her
by her husband's younger brother
who was her paramour,
struck her
welts of joy
appeared on her limbs!
Mistaking them for insect-bites
I hastened
with the jar of ointment,
but when she smiled
I guessed the truth
and stayed my hands.
(SS Bihārī v. 66)

Esto es claro y está implícito en la historia de Rādhā y Kṛṣṇa, donde se menciona que el esposo de Rādhā es hermano de Yaśodā, madre adoptiva de Kṛṣṇa.

3.3.8.3 El matrimonio

Dentro de las costumbres matrimoniales encontramos diversas prácticas tradicionales que se dan exclusivamente en la sociedad hindú. Entre ellas está la dote, que es diferente a la práctica musulmana; el matrimonio entre infantes; la ceremonia de boda; y el *sati*.

La costumbre de la dote constituye una parte esencial del arreglo matrimonial. En la sociedad hindú, los matrimonios son arreglados por las familias de los contrayentes, en ocasiones ayudados por casamenteros profesionales. En esta

sociedad, las parejas no tienen la libertad de elegir por 'amor' a sus futuros cónyuges, esto se da por el rígido sistema social de las castas. Existen reglas acerca de con quienes está permitido contraer matrimonio si se pertenece a tal o cual *varna* y a la respectiva subcasta o *jati*. Los diversos *varna* y *jati* no se mezclan entre sí, esto 'garantiza' una cierta pureza racial y social que es fundamental entre la sociedad hindú. La no-observancia de estas normas acarrea severos castigos y ha sido reglamentada desde tiempos remotos en los textos sagrados de la tradición hindú. Encontramos también la práctica del *svayamvara*, que se refiere al torneo donde las hijas de los reyes o nobles escogían esposo de entre los postores a su mano. No obstante, esta elección no siempre era libre sino que se hacía a través de un proceso de selección donde el ganador de las pruebas impuestas por la familia de la novia se hacía acreedor a su mano. Aunque existen instancias donde, al no haber pruebas impuestas por la novia o su familia ella era libre de escoger al muchacho de su elección solo colocándole una guirnalda de flores alrededor del cuello, lo cual significaba que él era el elegido.

राधिका की जननी कौं जनी कोऊ क्यों हूँ स्वयंवर बात जनावै ।

देवकुमार से गोपकुमार मान दै दै बृषभान बुलावै ।

'केसव' कैसहु बाल भली वह माल सु मेरे हिये पहिरावै ।

तोहि सखी समदै सँग वाकें सु क्यों यह बात सबै यनि आवै ।।१९।।

Alguien diga o de alguna manera llame la atención de la mamá de Rādhā sobre el asunto de su *Svayambara*.

Con mucho respeto Bṛṣbhān llama a todos los muchachos pastores que son como dioses.

'Kesava' piensa, de alguna manera esta buena muchacha me debe poner sobre mi pecho esa guirnalda.

Y si con mucho amor su compañera se va con ella esto puede resultar muy conveniente. VIII, 19

La costumbre de la dote no se circunscribía solamente a las familias con suficientes recursos, ni siquiera los más pobres podían escapar de esta obligación y en muchas ocasiones familias completas se endeudaban de por vida para poder obtener la dote de las hijas. Las dotes variaban de acuerdo a las familias, pero aún las más modestas debían ofrecer mucho más de lo que poseían a la familia del novio, la cual estaba en libertad de rechazarla si no la consideraba adecuada o suficiente, y buscar otra novia para el hijo. Dentro de la dote se acostumbraba incluir a las sirvientas-compañeras de la novia, quienes se mudaban junto con su ama a la casa de su esposo, practica a la que hace referencia el verso anterior, aunque esta costumbre ha desaparecido casi por completo. Sin embargo, la costumbre de la dote sigue prevaleciendo tanto en la India como en las comunidades hindúes radicadas en el extranjero, donde es común encontrar anuncios clasificados en los diarios solicitando novias o novios de tal o cual casta, con una cierta dote, y de ciertas regiones en especial.

Con respecto a los matrimonios entre infantes esta era una práctica común en esta época. Los textos sagrados hindúes alentaban este tipo de matrimonios, e incluso encontramos la afirmación que el padre tiene la obligación moral de casar a su hija antes que ella llegue a la pubertad, por lo cual los matrimonios se celebraban cuando la mujer tenía entre siete y doce años de edad. Estos preceptos se encuentran prescritos en el libro noveno de las Leyes de Manu de donde se citan los siguientes: No. 88 "A un joven esclarecido, de apariencia agradable y de la

misma clase, es a quien debe un padre dar a su hija en matrimonio, según la ley, aunque ella no haya llegado a la edad de ocho años, en la que se la debe de casar.

No. 90 “Que una muchacha, aunque sea núbil, espere durante tres años; pero que, después de este término, se escoja un marido del mismo nacimiento que ella.

No. 91 “Si una joven a quien no la han dado en matrimonio toma esposo por propia desición, no comete falta alguna, como tampoco aquel con quien ella va a reunirse.

No. 94 “Un hombre de 30 años debe casarse con una muchacha de 12 años que le plazca; un hombre de 24 años, con una de 8; si ha terminado más pronto su noviciado, debe casarse pronto, para que no se retarde el cumplimiento de sus deberes de dueño de casa.¹⁶⁸

Estas eran las edades fijadas para las parejas, donde se nota una marcada e importante diferencia entre la edad de la novia y la de su esposo.¹⁶⁹

Debido a lo anterior existe la costumbre de *gauna*. Como se observa, la mayoría de las veces la mujer contrae matrimonio a una edad cuando aún las relaciones sexuales no se pueden consumir debido a su corta edad, por lo cual ella permanece después de la boda en casa de su familia y no es sino después de haber alcanzado la pubertad que se muda a casa de su esposo, y es hasta entonces que la pareja comienza a tener relaciones sexuales. Esta ceremonia para despedir a la mujer hacia la casa de su esposo es conocida como *gauna*. Bihārī hace mención explícita de esta ceremonia en sus versos:

¹⁶⁸ Borrás. Op. cit. p. 217.

¹⁶⁹ Actualmente las edades legales para contraer matrimonio en la India son de 14 años para la mujer y de 20 para el hombre.

cāle ki bātair̃ calīm, sunat sakhina kair̃ ṭol /
 goyeūr̃ loyana haṃsat, bihaṃsat jāṭ kapol //
 When her companions told her
 The date of her gauna
 Was being fixed
 She did her best to hide her joy,
 But her blossoming smile
 And her cheek's glow
 Were a dead giveaway.
 (SS Bihārī v. 27)

Debido a que los matrimonios son arreglados por terceros, no es frecuente que los futuros contrayentes se conozcan con anterioridad, por lo que las jóvenes frecuentemente recurren a rezos a la diosa y amuletos para tratar de obtener un buen marido a la hora de su matrimonio.

'केसव' कैसेहूँ पूरबपुन्य मिल्यो मनभावतो भाग भरयो री।
 जानै को माई कहा भयो क्योंहूँ नु औधि को आधिक ध्योस टरयो री।
 ताकहूँ तु न अनौँ हैंसि बोलै नऊ मेरो मोहन पाइ परयो री।
 काठहूँ तें हठ तेरो कठोर इतें बिरहानल हू न नरयो री।।20।।

Dice 'Kesava', de que manera y por que antiguo mérito llegó a tu destino y encontraste lo que deseabas.

Quien sabe cómo fue y porqué fue que desapareció medio día y te hizo enfadar. Y al ver él que aún ahora no ries ni hablas mi Mohan a tus pies cayó. En comparación con la madera tu terquedad es más dura y ni aún ahora el fuego de la separación la quema. VII, 20

देखतहीं दुति दंपतिहिं उपनि परत अनुराम।
 बिन देखें दुख देखियै सो पूरब-अनुराम।।3।।

Cuando por primera vez los esposos ven su esplendor se produce un gran amor. Y si no se ven sufren mucho, a esto se le conoce como primer amor. VIII, 3

La ceremonia de la boda se efectúa en la localidad donde vive la novia. Para esta ocasión, la mujer es adornada de pies a cabeza, utiliza un *sari* de color rojo y dependiendo de las posibilidades de su familia se cubre de joyas, ya sean de oro o plata, y de piedras preciosas, estas joyas constituyen parte de la dote. Los gastos ocasionados por la boda son cubiertos enteramente por la familia de la novia así como el hospedaje de la familia del novio y de sus invitados. Estas ceremonias suelen ser onerosas para la familia de la mujer. La parte central de la ceremonia es la circunvalación del fuego ritual por los contrayentes, después de lo cual el matrimonio se considera consumado. Después de la ceremonia hay un banquete de bodas y al día siguiente la novia parte con su nueva familia hacia su nuevo hogar, excepto cuando todavía es muy niña y su partida hacia su nuevo hogar se pospone por algún tiempo. No es común que una vez desposada la mujer regrese con frecuencia a la casa de sus padres, y menos cuando viven en pueblos o ciudades distintas.

Otra costumbre ligada al matrimonio es la de *sati*, que consiste en que a la muerte del marido, su esposa lo sigue a través de su autoinmolación en la pira funeraria de éste. Esta es una costumbre totalmente hindú y que era considerada por los musulmanes que la observaban como un acto heroico y de gran mérito espiritual; al contrario de los ingleses que la encontraban horrible y repugnante y quienes la prohibieron durante su mandato. Esta práctica parece haber sido la excepción y no la norma, de ahí que sea considerado como un acto de suprema devoción hacia el esposo. Aunque hoy en día la práctica de *sati* está prohibida

legalmente, todavía se dan algunos casos en pueblos aislados y no siempre se sabe con seguridad si la voluntad de la esposa era esa, o se trata de un *sati* forzado por la familia del marido muerto, ya que la mujer permanece en casa de sus parientes políticos y en raras ocasiones regresa con su propia familia.¹⁷⁰ Además, la situación de las viudas es, hasta hoy en día, deplorable, en especial si no tienen hijos varones que las protejan o se hagan cargo de ellas hasta su muerte.

Según los relatos de la época, la esposa que había accedido a inmolarsse, a la que se le conoce también como *sati*, pasaba tres días de diversión comiendo y bebiendo antes de entrar a la pira funeraria. Las mujeres venían de todas partes para verla. Los brahmanes se colocaban a su lado y sus familiares la acompañaban. Cada hindú le pedía llevar saludos a sus seres queridos que ya habían muerto. El fuego se mantenía oculto de su vista por una gran sábana sostenida por los hombres, para que la mujer no comenzase a sentir temor. La mujer desgarraba la sábana y poniendo sus manos sobre su cabeza se arrojaba dentro del fuego¹⁷¹.

Algunas de estas costumbres, aunque han ido desapareciendo en las grandes ciudades y entre las clases sociales más occidentalizadas, siguen siendo válidas para una gran parte de la India rural, y se debe recordar que aún hoy un porcentaje importante de la población continua siendo rural en este país.

3.3.8.4 El respeto a los mayores

¹⁷⁰ Uno de los casos de *sati* que levantó gran polémica fue el de Roop Kanwar el 4 de septiembre de 1987 y sobre el cual se han fincado importantes discusiones a favor y en contra de esta práctica durante la última década.

¹⁷¹ Rashid. Op. cit. pp. 144-145.

Existe un estricto código de conducta de los menores hacia sus mayores, y entre las mujeres y los hombres. Por ejemplo la mujer joven no debe ni acercarse ni mirar a los hombres de mayor edad, en especial familiares de su marido, mientras que con los muchachos más jóvenes o de su misma edad puede tener amistad. En las familias extensas, es el hombre de mayor edad quien ocupa la posición más alta en la jerarquía familiar, seguido muchas veces de su mujer o de su hijo primogénito. Las familias en la India se rigen bajo el sistema patriarcal, son los hijos varones los que permanecen en la casa de sus padres, a la cual se van incorporando sus esposas e hijos y las hijas se incorporan a las familias de sus respectivos esposos.

La comunicación entre las generaciones es muy elemental y no se da de una forma abierta, por lo cual los temas de conversación son limitados, además de que existen grandes tabúes acerca de lo que se considera apropiado o no hablar a los jóvenes, y de la forma de dirigirse a los mayores. Incluso hoy en día, un hombre adulto no se atrevería a fumar o beber en presencia de su padre, y dudaría en hacerlo frente a alguna persona de más edad.

Otra de las formas más comunes de mostrar respeto es tocando los pies de la persona. Caer a los pies es límite extremo de la humildad e implica un sometimiento total, esto equivale a la postración, la cual se acostumbraba realizar delante de los emperadores o reyes, aunque para los musulmanes esto puede ser considerado como impropio, ya que este tipo de sometimiento solo se puede mostrar a Allah, y no a cualquier otro ser.

Entre los hindúes es tradicional tocar los pies, caer a los pies o tomar el polvo de los pies de los mayores, de personas veneradas y de santos, esta es una forma obligada de saludo a este tipo de personas. Como cortesía social las mujeres vírgenes no están obligadas a este tipo de saludo ante los mayores, no así las casadas. Entre los amantes este tipo de saludo no es obligatorio, aunque se utiliza como estrategia para ganar el amor del ser amado.

अति हित तें अति काम तें, अति अपराधहिं जानि ।

पाइ परै प्रीतम प्रिया, ताको प्रनति बखानि ।।14।।

Con mucho amor y dando bienestar, aún teniendo mucha culpa.

Caen a sus pies mutuamente el novio y su amada, a esto se le llama saludar. X,

14

3.3.9 Las creencias y supersticiones

En una sociedad profundamente religiosa como la hindú y con las características filosóficas y religiosas que la caracterizan, se encuentran entrelazadas muchas creencias y supersticiones que son ampliamente conocidas por todos los estratos sociales.

Dentro de estas creencias, se encuentran no únicamente aquellas de carácter religioso como la creencia en el *karma* y el ciclo de la transmigración, sino también muchas de carácter mágico y de brujería. Entre estas últimas, se cuentan la adivinación, el mal de ojo, la creencia en seres malignos de otro mundo y encantamientos.

En lo referente al mal de ojo, se cree que es causado por la envidia, en especial la envidia de una joven mujer hacia otra por su belleza o su marido. El

remedio para esto es aplicar colirio a los ojos, las madres hacen estos con sus hijos ya que se cree que esto protege en contra de los efectos de un mal de ojo¹⁷².

La creencia en muchos tipos de seres sobrenaturales es evidente a lo largo del *Rasikapriyā*, no todos tienen un carácter maligno también se hace referencia a seres celestiales de la mitología.

दनुज मनुज नीव जल थल जननि को पर्योई रहत जहाँ काल सो समरु है ।
अजर अनंत अज अमरौ मरत परि, 'केसव' निकसि जानै सोई तौ अमरु है ।
बाजत स्रवन सुनि समुझि सबद करि, बेदनि को बाद नाहिँ सिव को डगरु है ।
भागहु रे भागौ भावनि न्यौँ भाग्यो परै भव के भवन माँझ भय को भगरु
है ॥ 40 ॥

Los demonios, seres humanos y criaturas acuáticas se quedan sobre la madre tierra donde hay una guerra con el tiempo.

Y los siempre jóvenes, infinitos, nunca nacidos e inmortales mueren también, dice 'Kesava' quien es inmortal sabe como hay que salir de aquí, ese es inmortal en realidad.

Escuchando el sonido entiende las palabras, pero no son de los vedas sino del *damarū* de Śiva.

Corre, corre como puedas hay que escapar, entre la casa de la transmigración siempre hay una duda de miedo. XIV, 40

Este verso muestra las variadas creencias que se amalgaman en el pensamiento hindú, desde la transmigración y la rueda de la vida, hasta la existencia de los dioses y demonios, al igual que otros seres terrestres y acuáticos.

3.3.10 Normas apropiadas de conducta

¹⁷² Bahadur. *The Rasikapriyā*... Op. cit. p. 85.

Para terminar este capítulo se hará mención de ciertos versos, donde el autor enumera una serie de reglas sobre la conducta social que deben ser seguidas para el buen funcionamiento de la sociedad en su conjunto, así como del comportamiento sexual que se considera apropiado. Entre las primeras encontramos una lista tradicional de las mujeres con las que no se pueden mantener relaciones, lista que se menciona en repetidas ocasiones a través de toda la literatura erótica india¹⁷³.

तन्नि तरुनी संबंध की जानि मित्र द्विवराज ।

राखि लेह दुख भूख तें ताकी तिय तें भाव ।।43।।

अधिक बरन अरु अंग घटि, अंत्यज जन की नारि ।

¹⁷³ En el *Kāmasātra* se encuentra una lista de 16 tipos de mujeres con las cuales esta prohibido tener relaciones y que ha sido el modelo de los escritores posteriores con respecto a este tema.

Parte I, Capítulo V, *Sutra* 32. Physical union with the following is strictly forbidden:

1. One who suffers from leprosy or a similar contagious disease.
2. One who is mentally deranged.
3. One who is morally depraved.
4. One who divulges secrets.
5. One who flirts with the Nayaka openly.
6. One whose charms of youth have faded altogether.
7. One who is very white.
8. One who is very dark.
9. One who emits a foul smell.
10. One who is a near relative (friend of one's brother, son or sister).
11. One who is a friend (of one's wife)
12. One who is a recluse.
13. One who is related (wife of the teacher, pupil or brother).
14. One who is the wife of a friend.
15. One who is the wife of a Brahmin, well-versed in the Sacred Texts and religious rituals.
16. One who is the wife of a ruler. (Physical union with a queen is totally forbidden because she is considered equal to the wife of the Guru of all the four classes of Hindu society. This is the opinion of all the Masters of the Science Of Love).

Citado de S. C. Upadhyaya, trad. Kama Sutra of Vatsyayana. Taraporevala Sons & Co. Private Ltd. India, 1961. p. 90.

तन्नि विधवा अरु पूजिता रमियहु रसिक बिचारि ।।44।।

यह संजोग सिंगार की 'केसव' बरनी रीति ।

बिपलंभ सिंगार की रीति कहौं करि प्रीति ।।45।।

Abandona a una joven pariente, o conocida de un amigo o de un Brahmin. Guarda tu hambre y guarda tu sufrimiento, con la mujer de ellos no hay que relacionarse. VII, 43

Una de mejor casta y que le falta un miembro del cuerpo, y de la mujer de un hombre de casta baja.

Abandona a una viuda y a una señora respetada O *rasik!* Hay que disfrutar habiendolo pensado bien. VII, 44

'Kesava' describe así el modo del amor en la unión.

Y hay que pensar bien sobre el amor en la separación. VII, 45

Este verso hace mención de las relaciones entre individuos de diferentes castas, las cuales están prohibidas, sin embargo, en este tipo de relaciones, es mucho más ofensivo y castigado cuando se trata de una mujer de casta alta con un hombre de casta inferior a la de ella, aunque la relación de un hombre con una mujer de casta inferior no es tan mal vista, no es socialmente aceptado, y los hijos nacidos de este tipo de uniones se consideran como 'descastados'. Ambos individuos pierden sus respectivas castas y se les considera fuera de la sociedad.

Encontramos también las reglas de conducta sexual que son socialmente aceptadas.

आलिंमन, चुंबन, परस, मर्दन, नख-रद-दान ।

अधर-पान सौं जानियै बहिरति सात सुजान ।।41।।

Abrazar, besar, tocar, acariciar y dejar las uñas y dientes.

Bebiendo el labio inferior estas son las siete formas del amor externo que conoce el sabio. III, 41

En forma similar Bihārī menciona lo siguiente:

camak tamak hānsi sasak, masak jhapāṭa lapaṭāni /
ye jimhi rati so rati mukuti, aur mukuti ati hāni //

Startled delights,
rapturous throbs,
passionate hugs,
moans, laughter,
rubs and squeezes-
such love-making
is liberation for me,
I care for
no other.

(SS Bihārī v. 194)

धिति, तिर्यक, सनमुख, अध, ऊरध, उत्तान ।

सात अंतरति समुच्चयै 'केसवराइ' सुखान ॥४२॥

Asentado, inclinado, de frente, volteado, debajo, encima y sobre la espalda.

Kesavarāi dice, así entiende el sabio las siete formas del amor interno. III, 42

De la misma manera Bihārī hace mención de diversas formas de hacer el amor de las cuales se citan un par:

paryau joru biparīt rati, rupī surati-ran dhīra /
karati kulāhala kiṅkiṅī, gahyau mauna mañjīra //

Friend, she's on top
I reckon,
resolute in love's combat,
for the belles of her girdle
jingle away,
while those of her anklets
are now mute.

(SS Bihārī v. 198)

rādhā hari hari rādhikā, bani āye saṅketa /
dampati rati biparīt sukha, sahaja suratahūm leta / /
Exchanging clothes
Rādhā and Kṛṣṇa
came to the rendezvous
for love-making.
She was on top
but dressed as a man,
so they got the thrill
of novelty
even while seeming
to make love
in the normal way!
(SS Bihārī v. 201)

En los tratados eróticos más conocidos de la India, como el *Kāmasūtra* y el *Ananga Ranga* se sugieren muchas más posiciones sexuales y formas de hacer el amor, dependiendo de los individuos y sus gustos. Además de estos textos, existen muchos más que versan sobre el tema del erotismo y el arte del sexo en muchas y muy variadas culturas y lenguas.

La *rītikāvya* hace una mezcla de la tradición de tratados eróticos con una amplísima descripción de los y las protagonistas, los lugares de encuentro de los amantes, las personas que les ayudan a consumir su amor, y de los estados emocionales que, tanto el amor como el desamor, producen en los individuos.

El *Rasikapriyā* es una pieza de orfebrería lleno de descripciones acerca del amor redactado en un estilo erudito y a veces rebuscado, que sigue la tradición y donde a través de la utilización de los personajes del enamoradizo dios Kṛṣṇa y su

amada Rādhā; el autor no solo describe el amor físico y sexual sino que muestra el amor más sublime y elevado, en el cual se pierden los amantes.

Capítulo 4

4.- La tradición del *Rasikapriyā* en la pintura

Dentro de la rica tradición artística proveniente de la India encontramos que los temas del amor (*śṛṅgār rasa*), fuese éste divino o mundano, y el de *nāyaka-nāyikā bheda* ocupan una posición privilegiada dentro de las artes visuales, y en algunas ocasiones de las musicales. Por lo anterior, se puede observar entre los distintos estilos de pintura, música y danza representaciones de obras que tratan con profundidad y belleza estos temas. Muchos de los estilos pictóricos y dancísticos retoman el tema de los amores del dios Kṛṣṇa con las *gopīs*, y en especial con su favorita, Rādhā. En cuanto a la música, se basa en la literatura erótica que trata el tema de *nāyaka-nāyikā bheda*.

Desde tiempos remotos, tanto la pintura como la danza reflejaban la literatura de la época, episodios de las grandes epopeyas, el *Mahābhārata* y el *Rāmāyaṇa*, las obras dramáticas del gran poeta Kālidāsa, entre otros, eran interpretados y plasmados en las artes a lo largo de todos los períodos, además de irse incluyendo nuevos estilos y temas de los acontecimientos, no solo históricos, sino religiosos que se iban produciendo.

Entre los estilos de pintura que retomaron los temas de *śṛṅgār rasa* y de *nāyaka-nāyikā bheda*, representando principalmente a Kṛṣṇa y Rādhā, y que se basaron en diversos textos escritos en hindi, los más sobresalientes pertenecen a la zona de las planicies del Rajasthan. Estos estilos fueron influenciados, hasta cierto punto, por la corte mogola, a la cual estaban supeditadas. Dentro de la danza, los estilos manipuri, orissi y thumri retoman la tradición del *nāyaka-nāyikā bheda*

haciendo representaciones de diversos episodios, tomando las figuras de Rādhā y Kṛṣṇa como los *nāyakas* y *nāyikās* de la tradición literaria. Dentro de la música, el *nāyaka-nāyikā bhed* ha sido la fuente de inspiración de algunas obras y tratados musicales que se han escrito sobre el tema.

4.1 La pintura rājput

Entre los siglos dieciséis y diecinueve se dio un extraordinario desarrollo de la pintura del norte de la India, tanto en las cortes hindúes como musulmanas. Los temas de estas pinturas varían, desde tópicos basados en textos religiosos y literarios, hasta retratos de los gobernantes, y representaciones de las damas de la corte. Los manuscritos ilustrados se asocian comúnmente con las cortes hindúes del noroeste de la India, gobernadas por Rājput; mientras que la elaboración de retratos y los temas seculares, son considerados como el dominio de la corte Mogola en sus capitales de Agra y Delhi.¹⁷⁴

Dentro de los estilos de pintura que se inspiraron en el tema de *śṛṅgār rasa*, y con éste en el de *nāyaka-nāyikā bhed*, que tomaron como base de su pintura los textos en hindi de los diversos autores, los más importantes se desarrollaron principalmente en el área de Rajasthan, en especial en la región montañosa del Punjab, dentro de las diversas cortes de los principados de esta zona. Los estilos

¹⁷⁴ Vishakha N. Desai. "Painting and Politics in Seventeenth-Century North India: Mewār, Bikaner, and the Mughal Court" en *Art Journal*. Invierno de 1990. p. 370

más representativos de la pintura rājṣūṭ¹⁷⁵ han sido subdivididos en rājasthānī y pahārī. Estas dos escuelas corresponden a las dos áreas geográficas mencionadas con anterioridad, y son consideradas como las más importantes dentro del estilo rājṣūṭ. La escuela rājasthānī es la primera y más antigua, se desarrolló mayormente entre los siglos dieciséis y diecisiete en Rajasthan y en la región de Malwa. La escuela pahārī alcanza su clímax en los siglos dieciocho y diecinueve en los estados montañosos del Punjab. Ambas escuelas, y las que se derivaron de ellas, tenían ejes temáticos comunes, entre ellos la vida juvenil de Kṛṣṇa, *rāgamālā*¹⁷⁶ y *nāyaka-nāyikā bhed*.

Los principales centros de la pintura rājṣūṭ en las planicies eran los diversos estados hindúes de Rajasthan y la región al sur de ésta, conocida como Malwa. Los principales estados de Rajasthan eran Ajmer, Amber (Jaipur), Bikaner, Būndi, Kishangarh, Kotah, Mārṵār, y Mewār. La pintura rājṣūṭ que se desarrolló en esta región fue realizada principalmente entre los siglos dieciséis y diecinueve, en la mayoría de las ocasiones, eran las cortes las que patrocinaban a diversos artistas para la creación de sus obras, aunque esto dependía en gran medida del gobernante y su interés por las artes. Tomando en cuenta que los desarrollos pictóricos y su patrocinio, invariablemente reflejan las tendencias políticas contemporáneas, las

¹⁷⁵ Generalmente se conoce como pintura rājṣūṭ, denotando tanto el estilo como el patrocinio, a las pinturas provenientes de las cortes hindúes en las regiones del Rajasthan, el Punjab y la India Central.

¹⁷⁶ *Rāgamālā* significa literalmente la guirnalda de *raga*. Una *raga* es una nota musical que tiene su propia disposición y sentimiento predominante. Cada *raga* era descrita en versos, los cuales eran comúnmente incluidos en la parte superior de una pintura. Estos versos proveían la iconografía de las pinturas, y una serie de estas *ragas* es conocida como *rāgamālā*.

preferencias culturales, y las tradiciones artísticas, muchas de las ilustraciones de textos religiosos y trabajos poéticos, los cuales dominan la pintura rājṣṭ del siglo diecisiete, pudieron haber sido comisionadas por patrones que no necesariamente eran ni príncipes ni cortesanos.



Mapa 2

Además de la división en dos grupos de la pintura rājṣṭ, se puede también hablar de una posible extensión oriental, que incluiría las ilustraciones de tapas de libros realizadas en Orissa en el siglo diecisiete. Los principales temas que caracterizan a este estilo de pintura son de dos tipos; el primero es el tema del amor divino, simbolizado a través de la vida bucólica y pastoral del dios Kṛṣṇa,

relatado en diversos textos sánscritos, o en las obras de los poetas como Jayadeva, Candidas, Bihārī, Mirabai, y Keśavadās entre otros. Aquí el tema de *bhakti* es ilustrado en forma de un sentimiento erótico, explícito o implícito en diferentes situaciones amorosas, entre el amante y su amada. Este motivo de situaciones amorosas humanas, es sublimado a un amor divino y sagrado cuando es presentado como *Kṛṣṇa-lilā* o los juegos de Kṛṣṇa con las *gopīs*. El otro tema es el del amor profano de las *nāyikās*, que incluye tanto al *nāyaka-nāyikā bhed* como al *rāgamālā*, cuyos sentimientos eróticos bajo diferentes situaciones amorosas las sumergen en una variedad de estados psíquicos, los cuales han sido vívida y gráficamente descritos en muchos poemas en hindi de los siglos dieciséis y diecisiete¹⁷⁷.

Arciprete afirma que, “la corriente literaria devocional fue 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 ambiente principesco de las cortes. Los poetas *rīti* tuvieron que reconstruir las bases de una tradición eclipsada por el fervor espiritual de los 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*) y diversificaron excesivamente las variaciones métricas y las figuras retóricas. Pero al hacerlo, iniciaron dos corrientes importantes: 1.- Provocaron una interacción única entre poesía y artes plásticas (particularmente pintura). Sus versos proveyeron los temas que dieron motivo a las miniaturas de Kangra, Rajasthan, etc.

¹⁷⁷ Manohar Kaul. Trends in Indian Painting. Dhoominal Ramchand. New Delhi, 1961. p. 100.

y 2.- Identificaron aquellos elementos en el comportamiento, aspiraciones y entretenimiento de sus contemporáneos, que eran similares a aquellos de la India pre-musulmana, particularmente, entre los siglos I y X d. C.”¹⁷⁸

Para el siglo dieciséis la mayoría de los estados rājput en las planicies habían sido sometidos a la autoridad del imperio Mogol, y con esto una cierta influencia artística había penetrado en el arte pictórico rājput, aunque en opinión de Pal esta penetración fue lenta en el gusto rājput, ya que los radicales cambios realizados por los artistas mogoles deben haberles parecido extraños a los benefactores rājput, quienes estaban atados a siglos de tradición, los cuales tardaron en descartar. “Mientras que el estilo mogol nació y se nutrió en los talleres imperiales, el arte rājput, aunque alimentado por los aristócratas, nunca perdió realmente sus raíces tradicionales”.¹⁷⁹ Arciprete coincide con lo anterior al afirmar, “en el siglo XVII todo el norte de la 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 en intransigentes ante el dominio musulmán, los estados de Mewār y Malwa”.¹⁸⁰

Aunque O. P. Sharma atribuye una mayor importancia a la influencia mogola en el desarrollo de las diversas escuelas de pintura, ya que en su opinión,

¹⁷⁸ Arciprete. Op. cit. pp. 46-47.

¹⁷⁹ Pratapaditya Pal. Court Paintings of India 16th. to 19th. Centuries. Navin Kumar. New York, 1983. p.76.

¹⁸⁰ Arciprete. Op. cit. p. 66

“a partir de principios del siglo diecisiete el estilo Mogol comenzó a influir en los estilos de pintura prevalecientes en la India Central y el Rajasthan, e inspiró el origen y desarrollo de varias escuelas de pintura en esas regiones. Entre estas, las escuelas de pintura más importantes son Malwa, Mewār, Būndi, Kotah, Amer-Jaipur, Bikaner, Jodhpur, y Kishangarh”¹⁸¹.

El alcance de la influencia mogola varía de una escuela a otra, y se refleja en mayor medida en los retratos de la corte, más que en aquellas pinturas que describen temas religiosos. Generalmente los artistas rājput adoptaron solamente ciertos avances técnicos mogoles, los cuales utilizaban con medida y siempre con una disposición poética. Dentro de los temas que ocuparon la atención de la pintura mogola se encuentra la descripción de hechos históricos, de las hazañas de los emperadores y de las grandes personalidades de la corte. Pero dentro del arte rājput, los patrocinadores, más que preocuparse por la historia, continuaron con el tradicional interés indio por la mitología y los dioses. Entre los textos religiosos más importantes comisionados por los rājputs se encuentran el *Rāmāyaṇa*, el *Mahābhārata*, el *Bhāgavata Purāna*, y la *Gitāgovinda*. Todos estos textos pertenecen a la tradición Vaishnava, y es de hecho el mundo encantado de Kṛṣṇa el tema predominante en las pinturas rājput, tanto en las planicies como en las montañas. Pero aunque predominan los temas Vaishnavas, temas Shaivas también eran representados, aunque raramente con la riqueza imaginativa y el calor emocional

¹⁸¹ O. P. Sharma en A Catalogue of The Special Exhibition of Paintings and Books in Honour of the birth centenary of Ananda K. Coomaraswamy. National Museum. Janpath, New Delhi, 1976. p.6

características de las pinturas representando a Kṛṣṇa.¹⁸² “El hecho de que las miniaturas rājapūts estuvieran inspiradas directamente en el *Bhāgavata Purāṇa*, la *Gītāgovinda*, la poesía *bhakti*, o la poesía *rīti* no ha de sorprender, ya que la interdependencia de la literatura y las artes visuales fue siempre reconocida por los eruditos indios”¹⁸³.

Dentro de la pintura rājapūt se sabe que el tema que ocupa el lugar central se refiere al amor. Es aquí donde los amoríos de Kṛṣṇa y sus juegos con las *gopīs*, tan ricamente descritos tanto en la poesía *bhakti* como *rīti*, permanecen como el arquetipo predominante para los príncipes y sus harems, los cuales incluían un gran número de esposas y concubinas. Dentro de las variadas formas de poesía que explotaban el tema de las infinitas disposiciones y matices del amor, los dos más populares son el *nāyaka-nāyikā bhed* y el *rāgamālā*. En cuanto al primer tipo de literatura, uno de los textos más apreciados era el *Rasikapriyā* de Keśavadās. Este texto fue escrito en la región de Malwa, lo cual puede haber contribuido a popularizarlo y a que fuese favorecido en la región para ser ilustrado. En la mayoría de los textos Kṛṣṇa representa al héroe prototipo, mientras que Rādhā es la dama protagonista. Este tema se convirtió en el favorito de los pintores, y es en los estilos que se desarrollaron en las áreas montañosas en los que alcanza su más alta expresión. La pintura que describe el tema de *rāgamālā* fue especialmente popular en Būndi y Kotah, y los ejemplos más finos de éste se dan en la segunda mitad del siglo dieciocho.

¹⁸² Pal. *Court Paintings...* Op. cit p. 81.

¹⁸³ Arciprete. Op. cit. p. 61

Dentro de la otra subdivisión de la pintura rājput conocida como pahārī, encontramos dos formas de analizarla; la primera la clasifica en dos grupos con características locales claramente definibles e identificables: uno que se desarrolla en el norte y es conocido como Jammu, también llamado ḍogra; y el estilo del sur llamado escuela Kangra y la cual se extiende hasta Garhwal. La escuela de Jammu o ḍogra comprende las pinturas de los estados montañosos al noroeste del Sutlej. La escuela Kangra abarca las miniaturas realizadas en los estados ubicados al sur, el llamado estilo Garhwal y las pinturas sikh hechas en Lahore y Amristar a principios del siglo XIX.

La segunda forma de dividir al estilo pahārī, realizada por Khandalavala, es en tres etapas que se suceden cronológicamente, y que tienen como centros diferentes estados. A la primera fase se le denomina 'estilo Basohli', al periodo medio 'estilo Guler', y a la etapa final 'estilo Kangra'.¹⁸⁴

De estos estilos el más importante, en cuanto al análisis de los temas acerca de *śṛṅgār rasa* y *nāyaka-nāyikā bhed*, es el Kangra. En un gran número de pinturas del estilo de Kangra se encuentra inscrito, dentro de la misma pintura, el texto que está siendo ilustrado, por lo cual se encuentran varios ejemplos de ilustraciones con el tema de *nāyaka-nāyikā bhed* provenientes de obras de diversos autores del hindi, y en ocasiones de poemas sánscritos. "Los artistas de la escuela de Kangra adoptaron temas de la poesía de amor de Jayadeva, Bihārī, y Keśavadās, los cuales escribieron exaltadamente acerca del amor entre Rādhā y Kṛṣṇa. Por lo

¹⁸⁴ Arciprete. Op. cit. p. 71

cual se desarrolló una escuela de pintura con un nuevo espíritu, cuyos trabajos artísticos están llenos de amor romántico y misticismo *bhakti*¹⁸⁵.

Las imágenes que se engloban dentro del estilo pahārī poseían una cierta cualidad esencial, un espíritu que era indiscutiblemente pahārī. Sin embargo, a pesar de estas afinidades básicas, era evidente que existían diferencias en cuanto al estilo. Se creía que el mayor número así como las más exquisitas obras provenían de Kangra, mientras que un segundo tipo claramente identificable se identificó posteriormente como proveniente de Basohli. Asimismo, estos estilos no representaban a la totalidad de los estilos pahārī. Diseminados a lo largo de un área de doscientas millas, existían no menos de treinta y ocho estados con sus respectivas cortes y nobleza, en los cuales sin duda existían tradiciones pictóricas locales.¹⁸⁶

4.1.1 Las escuelas de Malwa y Mewār

Hasta el siglo diecisiete en Rajasthan se realizaba poca pintura. Entre los siglos once y catorce los comerciantes Jainas de Gujarat, la India Central, y Rajasthan habían patrocinado la ilustración de sus textos sagrados.

La escuela de Rajasthan y Malwa derivó directamente de esta escuela de pintura miniatura de Gujarat, que se desarrolló entre los siglos décimo y trece bajo el patronazgo de los reyes Calukya. Aunque es difícil hablar con precisión de ella, toda la primera etapa del estilo pictórico rājput, que comprende desde el siglo quince hasta principios del diecisiete, y en el cual ya se muestra una influencia de

¹⁸⁵ Randhawa. Kangra Paintings ... Op. cit. p. 19.

¹⁸⁶ W. G. Archer. Indian Painting in the Punjab Hills. Victoria & Albert Museum, London. 1952. p. 5.

la pintura mogola, es evidente el arraigo de los conceptos estéticos de la escuela de Gujarat.¹⁸⁷

Durante el siglo dieciséis, en la región occidental de Rajasthan se utilizaba el estilo de Gujarat para ilustrar literatura romántica como la *Gitāgovinda*. Sin embargo, en el estado de Malwa comenzó a gestarse un estilo pictórico con características propias y que se diferenciaba del estilo de Gujarat.

Las características de este tipo de pintura son: la utilización de colores como el rojo, amarillo, verde y ocre intensos; contornos gruesos y duros de color oscuro; el delineado del cuerpo humano se hace en forma geométrica y esquemática. Las figuras son representadas de perfil, sin suavidad en la línea, con grandes ojos dibujados al frente y delineados con negro. Sus rostros no reflejan ninguna emoción. Las faldas de las figuras femeninas muestran al frente un plisado en forma de abanico, lo cual será característico de toda la pintura rājasthānī primitiva. Los elementos arquitectónicos y los árboles son introducidos, no con el objetivo de crear un paisaje o dar un sentido de espacio, sino para indicar un fondo sobre el cual colocar las figuras.

El primer ejemplo conocido de este estilo es un manuscrito ilustrado del *Rasikapriyā* fechado en 1634, al cual pertenecen las ilustraciones 42 y 43. La escuela de Malwa alcanzó su clímax a finales del siglo dieciséis con ilustraciones del *Caurapañcasika*, colección de poemas en sánscrito escrita por el poeta kashmiri Bilhana en el siglo doce.

¹⁸⁷ Arciprete. Op. cit. p. 63

En la escuela de Mewār se pueden observar ciertas características comunes con la de Malwa, debido a que esta escuela continúa con el estilo pictórico del *Caurapañcasika*, desde el siglo dieciséis hasta principios del siglo diecisiete. Ésta es una de las pocas escuelas rājput̄s donde muchas de las obras están fechadas, y se conoce su lugar de procedencia.

Al parecer, en el desarrollo del estilo de Mewār se combinaron dos aspectos: por un lado, la influencia de una serie de pinturas sobre *rāgamālā* provenientes del Deccan fechadas entre 1570 y 1590, que fueron imitadas casi en forma idéntica; y por otro, la llegada de un pintor de Jaunpur a Chawand, la primera capital de Mewār, cuyos trabajos más importantes, fechados en 1605, se conocen.

Este pintor poseía un estilo muy suelto, en especial en la representación del follaje, el cual ejecutaba con pinceladas de color directas, sin dibujo previo ni delineado posterior. Este rasgo estilístico, que caracteriza mucha de la pintura posterior de Mewār realizada en las ciudades de Udaipur y Chittor, puede ser atribuida al ejemplo de este artista.¹⁸⁸

Una de las características más notables de los estilos de Mewār y Malwa es la composición compartimentada. Los pintores dividían el espacio de la imagen en bandas y rectángulos de proporciones sutiles, y utilizaban todos o algunos de ellos para enmarcar figuras o grupos.

La influencia de los estilos de Malwa y Mewār se extendió por Rajasthan, y dio origen a nuevas escuelas en Jaipur, Būndi, Jodhpur y Kishangarh en el sur; y en el norte en Basohli, Jammu, Chamba, Kulu, Guler, Kangra, Garhwal y Nurpur.

¹⁸⁸ Philip S. Rawson. *Indian Painting*. Pierre Tisné, Éditeur. Paris, 1961. p. 134.

4.1.2 Las escuelas de Būndi y Kotah

Las pinturas de Būndi de principios del siglo diecisiete tienen una gran semejanza con las obras realizadas en Mewār, no únicamente debido a que Mewār era la fuente principal de la pintura rājput en la época, sino a las estrechas relaciones que ambos estados mantenían.

Las primeras evidencias de pinturas de Būndi datan del reinado de Chattar Sal entre 1631 y 1659. Hasta el primer cuarto del siglo diecisiete Būndi y Kotah formaban un gran estado, pero en 1625, y debido a las disputas entre la familia reinante, el territorio se dividió y Kotah se convirtió en un estado independiente.

Es durante el reinado de Bhao Singh, de 1659 a 1682, cuando la pintura de Būndi se desarrolla rápidamente, y donde los lazos con Mewār se hacen evidentes en su estilo pictórico y en la creación de un número mayor de miniaturas. Es probable que alrededor de 1665 algunos artistas de Udaipur, en ese momento la capital de Mewār, emigraran hacia Būndi trayendo con ellos el estilo de Mewār, adaptándolo hábilmente a su nuevo ambiente.¹⁸⁹ Diez o quince años más tarde hay un nuevo ímpetu en la creación de miniaturas, y el estilo de Būndi alcanza su cenit. Este estilo de Būndi es una mezcla equilibrada del colorido y vital estilo de Mewār, con el refinamiento del arte mogol de la corte de Delhi.¹⁹⁰ Otra importante influencia del arte mogol fue la perspectiva aérea, la cual daba la

¹⁸⁹ Archer. Indian Painting in Būndi and Kotah. Victoria & Albert Museum. London, 1959. p. 3

¹⁹⁰ Arciprete. Op. cit. p. 68

impresión de profundidad y obligaba a que la arquitectura fuese vista desde diversos ángulos.

En las pinturas donde aparecen elementos arquitectónicos, estos se representan en forma de cubo en perspectiva isométrica y el fondo conserva la planimetría convencional. Este rasgo es característico de la pintura mogola durante el periodo de Akbar, y fue incorporado abruptamente al estilo de Būndi, sin que hasta ahora se haya esclarecido la razón. Las características del estilo de Būndi incluyen, en un primer plano estanques o ríos, los cuales muestran ritmos geométricos en espiral representando el movimiento del agua, patos jugando y lotos dentro ellos. El exuberante follaje de los árboles está esquematizado en un plano de color oscuro, sobre el cual se pintan distintos tipos de hojas con pinceladas más claras, los árboles muchas veces se muestran llenos de flores o botones a manera de estrellas, todo esto le da un aire etéreo a la composición. Es esta riqueza en los detalles lo que la distingue como una escuela independiente. La ilustración 12 muestra los rasgos característicos del estilo de Būndi con respecto a la vegetación y el agua, mientras que las ilustraciones 36 y 38 muestran los elementos arquitectónicos en forma de cubos con perspectivas isométricas.

Las pinturas de este estilo se realizaron cerca del año de 1680, y aunque Bhao Singh muere en 1682, este tipo de composiciones continuaron desarrollándose durante treinta años más. Durante el reinado de Budh Singh, entre 1702 y 1743, la situación política de Būndi cambia radicalmente. La muerte del emperador mogol Aurangzeb precipita la guerra de sucesión, la cual arrastra a toda la región a la guerra, y tiene como consecuencia la expulsión de Budh Singh del trono de Būndi,

y su muerte en el exilio en 1743. En tales condiciones el desarrollo del arte podría haberse interrumpido, sin embargo, hasta mediados del reino de Budh Singh continúan realizándose obras en el estilo anterior, pero se da un cambio muy significativo en cuanto a la temática. Las miniaturas Būndi parecen perder el interés por los temas de la poesía musical y la representación de nobles enamorados, entre 1700 y 1725 la pintura de Būndi se obsesiona con la figura de Kṛṣṇa y se dedica de lleno a ilustrar las hazañas del amante divino, siendo su fuente principal el *Rasikapriyā* de Keśavadās.

No es posible saber si fue el mismo Budh Singh quien proporcionó este nuevo tema, o es necesario buscar la inspiración en algunos de los otros miembros de la corte, en los nobles de Būndi o incluso en las damas de la corte para explicar este nuevo desarrollo. “Ciertamente el culto hacia Kṛṣṇa ayudó a las necesidades rājput y al rendirse a su encanto, Būndi siguió una moda inaugurada más de medio siglo antes en Mewār”¹⁹¹.

Este tipo de pinturas no parecen haber sobrevivido más allá de 1725, sin embargo la pintura en Būndi continuó, ya que para 1760 se realizan una serie de miniaturas con características del estilo de Būndi, aunque en estas obras se encuentra la influencia de dos corrientes del estilo mogol. Una es la satinada palidez de los rostros y el sombrío contorno que es característico de la pintura mogola de la época; la otra es la utilización de líneas duras, en especial para la descripción de densos pastizales.

¹⁹¹ Archer. ... *Būndi and Kotah*. Op. cit. p. 6

Paralelamente al estilo característico de Būndi, refinado y detallista, se desarrolla otro estilo lleno de energía y rudeza, con cielos rojizos y animales que huyen despavoridos. Estas obras se relacionan con el gobierno de Umed Singh, hijo y sucesor de Budh Singh, quien asciende al trono de Būndi entre 1771 y 1773¹⁹², y se pueden atribuir a la situación política por la que atravesaba el estado, y a la posición personal de su *raja*, por lo cual se consideran como un reflejo de la desesperación palpable en Būndi durante este periodo.

Después de la abdicación al trono de Umed Singh, Būndi fue gobernado hasta 1821 por Bishan Singh, quien no se interesaba mucho por el arte, y aunque se siguieron creando obras en los dos estilos anteriores éstos se volvieron cada vez más banales. A partir de entonces en Būndi ya no se producen obras originales, sino que se repiten las creaciones anteriores, pero con la falta de exhuberancia y riqueza en los paisajes que caracterizaron a la escuela de Būndi, la cual es substituida por una cruda escasez y dispersión.

Aunque la pintura en Būndi nunca recuperaría su vigor y belleza anterior se continuaron produciendo obras pictóricas durante el reinado de Ram Singh entre 1821 y 1889, en especial murales en el palacio, copias de pinturas anteriores y series de retratos de *rajas*.

La pintura de Kotah, a primera vista parecería una extensión del estilo de Būndi. Recordemos que hasta 1625 Būndi y Kotah formaban una sola unidad

¹⁹² Umed Singh asciende al trono de Būndi en 1773 y es el gobernante oficial de este estado hasta 1804, cuando abdica y es sucedido por Bishan Singh. El mismo Umed Singh es nombrado *maharaja* del vecino estado de Kotah en 1771 y permanece en como su gobernante hasta 1819.

territorial, y era gobernada por una rama menor de la familia reinante de Bundi, por lo que no es sorprendente encontrar influencia de éste en el arte de Kotah.

A finales del siglo diecisiete se produjeron pinturas ocasionales que evocaban al estilo de Būndi, en ellas se encuentran motivos y características, como la forma de cubo del primer plano, que sugiere que uno o más artistas entrenados en el estilo de Būndi de 1680, pudieron haber llegado a la corte de Kotah.

En el periodo comprendido entre 1708 a 1720 en que reinó Bhim Singh, la pintura fue poco favorecida. En este momento el estado se encontraba en un estado de guerra continua. Sin embargo, existe evidencia que sugiere que el arte pictórico no se interrumpió completamente y que la corte, al parecer, siguió patrocinando pintores. Según Archer, hubo un nuevo estímulo y esto es obvio en un importante detalle -el llamativo tratamiento de las nubes. En la arquitectura y el paisaje, las pinturas evocan a la pintura de Būndi de principios del siglo dieciocho, y de hecho, dejando de lado los rostros de tipo Kotah, pueden perfectamente ser variantes del estilo Būndi. Sin embargo son las nubes las que introducen un sorprendente cambio, no tienen nada en común con las nubes de las pinturas de Būndi, y aunque difieren de los rasgos del arte de Kotah posterior, son un preludio a las mágicas desviaciones de la norma que constituyen el gran logro del estilo de Kotah.¹⁹³

Existe poca evidencia acerca de la pintura en Kotah en el periodo comprendido entre 1724 y 1771, cuando asciende al trono Umed Singh, quien contaba a esa fecha con diez años de edad. Durante su reinado, el verdadero poder

¹⁹³ Archer. ... Būndi and Kotah. Op. cit. pp. 47-48.

permaneció en manos de Zalim Singh, quien ocupaba el puesto de Regente¹⁹⁴. Es durante este reinado que Kotah hace su sorprendente aportación al arte pictórico.

Una de las explicaciones es, que el joven rey al encontrarse libre de las ocupaciones administrativas y de gobierno, de las cuales se ocupaba el Regente, y ante la prosperidad del reino, se ocupaba mayormente de cultivar las artes y las actividades propias de un *raja*. Umed Singh era un gran aficionado a la caza y uno de los mejores jinetes del reino, y es de su impetuoso y juvenil entusiasmo de donde deriva la nueva y más importante fase de la pintura de Kotah. Sin embargo, esta fase está marcada por una inclinación hacia la descripción de eventos relacionados con la cacería. De toda la pintura india, la de Kotah es la menos interesada en el amor y la pasión, y lejos de simbolizar el deseo ardiente es más una simple celebración de la caza.¹⁹⁵ Se sugiere que esta simplicidad en las composiciones y el desinterés por los temas románticos, que contrastan con los estilos de Būndi y mogol, pueden ser atribuidos a la juventud de Umed Singh, pero fue esto lo que le dio a la pintura de Kotah su sello distintivo.

Este estilo caracterizó a la pintura por alrededor de cincuenta años. Pero en 1820 aparece un cambio, y aunque se conservan una serie de rasgos anteriores, la pintura, en general, se vuelve más naturalista. Los paisajes son tratados con una exquisita delicadeza y los animales adquieren una mayor verosimilitud. Esto indica

¹⁹⁴ Zalim Singh comenzó su carrera como general en el ejército de Kotah. A la muerte de Budh Singh y la ascensión al trono del todavía niño Umed Singh, se instala como Regente en nombre del joven gobernante. Se convierte en el gobernante de facto de las regiones de Kotah, Būndi y posteriormente Jhalawar, mientras que Umed Singh permanece solamente como una figura decorativa.

¹⁹⁵ Archer. ... Būndi and Kotah. Op. cit. p. 50

un rompimiento con las convenciones anteriores, y esta nueva actitud se puede atribuir a la observación de los métodos ingleses. “Quizá los pintores de Kotah, al observar a los artistas ingleses, que dibujaban de la vida real, adoptaron ocasionalmente esta práctica y descartaron en ese momento su practica usual de confiar en la memoria”.¹⁹⁶

Las obras de este estilo son características de la pintura que se desarrolló bajo Ram Singh, desde 1828 hasta 1866. Pero ahora la selva no es el único tema, sino que es uno de los muchos tópicos en los cuales se enfrascaban los artistas. Una buena parte plasma con fuertes y llamativos colores las aventuras galantes de su gobernante. “Todos estas pinturas reflejan el afán aventurero del mismo Ram Singh, y aunque su vitalidad rítmica deriva en parte de las pinturas de Būndi de fines del siglo dieciocho, expresan con admirable vigor la tensa excitación de las escenas de Kotah”.¹⁹⁷

Después de la muerte de Ram Singh la influencia inglesa se hizo más fuerte, y al parecer ya no se produjeron obras de gran mérito artístico, aunque la producción de pinturas no cesó y en algún momento retomó el estilo de ensueño del periodo de Umed Singh.

4.1.3 La pintura pahārī

Los estados de las montañas del Punjab que formaron la escuela de pintura pahārī forman dos grupos principales: el occidental, llamado Jammu, que

¹⁹⁶ Ibid., p. 51

¹⁹⁷ Ibid., p. 52

comprende al mismo Jammu, a Basohli y Mankot; y el oriental, que incluye a Kangra, Guler, Nurpur, Chamba, Bilaspur y el Valle de Kulu, y que se conoce como Kangra.

Como ya se ha mencionado, algunos especialistas dividen estos estilos no por escuelas, sino en etapas que tienen sus centros en los diversos estados. Para este trabajo ésta será la metodología que se utilizará para la descripción de dichos estilos.

El desarrollo general de la pintura pahārī comprendería tres estilos principales, que cubrirían aproximadamente tres generaciones de artistas. El primero es el estilo de Basohli, que abarca desde 1690 hasta 1745; el segundo es el estilo de Guler, de 1745 a 1770; y por último el estilo de Kangra, que comprende de 1770 hasta 1820.

Hasta hace no mucho, se creía que la pintura rājput de las montañas del Punjab se había desarrollado en una época posterior a aquella de las planicies del Rajasthan, sin embargo, el descubrimiento de un manuscrito del *Devīmāhātmya*, escrito e ilustrado en la región de Kangra, en un estilo relacionado con el estilo pre-mogol del siglo dieciséis, indica claramente que las pinturas con temas religiosos no eran desconocidas en el área antes del siglo diecisiete.¹⁹⁸ Sin embargo, debido a que es hasta la incorporación de la influencia mogola en la pintura pahārī que encontramos los ejemplos más acabados de estos estilos, este trabajo se centrará en las etapas y centros artísticos que se desarrollaron a partir del siglo diecisiete.

4.1.3.1 El estilo de Basohli

¹⁹⁸ Pal. Court Paintings of India 16th-19th Centuries. Navin Kumar, New York, 1983. p. 97.

Durante el siglo diecisiete y principios del siglo dieciocho prevaleció en los estados del Punjab un estilo de pintura caracterizada por el uso vigoroso de colores primarios y con rasgos faciales específicos. Las primeras pinturas con este estilo se originaron en Basohli, desde donde el estilo se extendió hacia Mankot, Nurpur, Mandi, Suket, Bilaspur, Nalagarh, Chamba, Guler y Kangra.

Las pinturas de Basohli comparten algunas semejanzas con las obras de Mewār, esto se explica, según Randhawa, por el hecho de que los artistas que llegaron tanto a Udaipur como a Basohli provenían de la corte Mogola de Delhi.¹⁹⁹

Las primeras pinturas que se conocen del estilo Basohli han sido designadas por Ajit Ghose como 'Basohli Primitives' y, según él, representan la etapa de arte popular más temprana de esta escuela de pintura.²⁰⁰

Existe controversia acerca de sí la antigua pintura pahārī, que es anterior al estilo Basohli, tenía algún vínculo con la pintura Gujarati de la India occidental. Lo que parece ser posible es la existencia de un estilo popular de arte, con características del tipo Basohli, en las colinas del Punjab y Jammu, aproximadamente a mediados del siglo diecisiete. Prithvi Singh, quien gobernó entre 1641 y 1664, introdujo el uso del papel y probablemente en su reinado se realizaba arte popular. Al parecer, el arte popular en el estilo Basohli primitivo era practicado a lo largo de toda la región montañosa durante este periodo, lo cual podría indicar que se trata de un estilo con cierta antigüedad, de lo contrario no se hubiese encontrado tan extendido.

¹⁹⁹ M. S. Randhawa. Basohli Painting. The Publications Division, Ministry of Information and Broadcasting, Government of India, 1959. p.14.

²⁰⁰ Ibid.

El estilo Basohli surgió como resultado de la unión del arte popular de las montañas con la técnica mogola. El vestuario transparente de las mujeres y el ropaje de los hombres indicaban su influencia mogola, mientras que los rostros utilizan técnicas locales, enraizadas en el arte popular de las montañas. Por lo anterior, se deduce que el estilo Basohli de pintura no es solo una importación del arte mogol de Delhi, sino el desarrollo de un estilo local. Los elementos del arte popular predominan en el estilo Basohli, incluso después de la absorción de los elementos mogoles.²⁰¹

Es muy probable que cuando Aurangzeb asciende al trono del imperio Mogol, ante el rápido declive de las artes y la falta de patrocinio en la capital, los artistas migraran a las pequeñas cortes del Rajasthan y a las montañas del Punjab y Jammu aproximadamente en el año de 1660. Por anterior, es probable que durante los últimos diez años del reinado de Sangram Pal, quien gobernó entre 1635 y 1673, algunos artistas migraran a Basohli desde Delhi, ya que se cree, que las obras catalogadas como Basohli primitivos fueron realizadas durante los últimos doce años del reinado de Sangram Pal. Las pinturas de este estilo no solo fueron realizadas en Basohli, sino también en Chamba, Nurpur, Kulu, Nalagarh y Arki. Aunque, también es posible que algunas de estas obras no representen la etapa más temprana de la escuela Basohli, y que hayan sido pintadas por artistas menores en etapas posteriores.

Fue esta primera migración de pintores de Delhi hacia los estados del área montañosa del Pujab y Jammu, durante el periodo de Sangram Pal, la que dio

²⁰¹ Ibid., p. 15

lugar al nacimiento del estilo Basohli de pintura. Las leyendas Vaishnavas encontraron una expresión visual en las pinturas del estilo de Basohli, en primera instancia en el propio Basohli y más tarde en Nurpur, Chamba, Guler, Mandi, Suket y Kulu. De hecho todos los estados montañosos del Punjab junto a los Himalayas, e incluso los estados de Mankot, Bandralta y Jammu, se inclinaron por este nuevo estilo de pintura, el cual continuó hasta 1745. A medida que el estilo se extendió, y debido a las condiciones locales, se desarrollaron variaciones lo cual trajo como resultado un aumento de los estilos regionales.

Debido a la situación dentro del imperio, y al caos ocasionado por la debilitación del poder mogol, se dio una segunda migración de artistas, tanto hindúes como musulmanes, de la corte de Mohammad Shah entre 1740 y 1750, lo cual originó el desarrollo del estilo de Kangra.²⁰²

El estilo de Basohli es fácilmente distinguible de las pinturas de Kangra y Rājasthānīs. “Aunque carecen de la delicada sutileza y refinamiento del estilo de Kangra, tienen vigor y la cualidad de la simplicidad. El pintor expresa claramente los hechos de la manera más audaz y explícita. Aunque algunas de las obras son muy simples y carecen de misterio, los mejores ejemplos de la pintura de Basohli poseen una cualidad de franqueza, vitalidad y vigor que no se encuentra en ninguna otra parte”.²⁰³

Las características de este estilo de pintura son, sus bordes rojo oscuro y en ocasiones amarillos, además de inscripciones en el alfabeto Takri en la parte

²⁰² Ibid., p. 16.

²⁰³ Ibid., p. 26.

superior, rasgo que comparte con otras escuelas de las montañas del Punjab. Uno de los mayores atractivos del estilo Basohli es la utilización de colores vibrantes, como el rojo y el amarillo, los cuales son empleados ampliamente por los pintores, y el contraste de colores primarios, particularmente del azul y amarillo, así como el rojo y azul. Además, se utilizan extensamente las pinturas de oro y plata. El oro es utilizado para los bordados y adornos, y la plata para los bordados, los vestidos, las ventanas y los pilares de los pabellones. Las perlas y collares en ocasiones son mostrados con relieves de pintura blanca. El horizonte es alto y se da un tratamiento ornamental al paisaje.

Hay un tratamiento peculiar de las nubes, los relámpagos y la lluvia. Las nubes son representadas como delgados mechones y rizos en el horizonte. Los relámpagos son líneas serpentina de oro y la lluvia ligera está formada por hilos en forma de collares de perlas, mientras que la lluvia fuerte es una línea blanca continua.

La arquitectura contiene torrecillas, puertas en el recuadro, ventanas enrejadas, objetos de piedra entrelazados y pilares de madera pintados. Los pabellones están ricamente decorados con alfombras y utensilios.

Otra característica de la pintura de Basohli es la forma de los árboles. Los artistas de este estilo han mostrado gran ingenio en la estilización de los árboles, no únicamente tomaron ejemplos de la vida real sino que dieron rienda suelta a su imaginación, e inventaron árboles con un follaje y un florecimiento fantástico, lo cual le dio un efecto decorativo a sus obras.

Dentro de este estilo, las figuras están cubiertas extensamente de adornos, e incluso los demonios son mostrados con collares. La vestimenta es también característica, las mujeres utilizan pijamas apretadas (*suthan*), una blusa corta (*choli*) y un tipo de sobretodo (*pesvaj*) que se abrocha al frente. En ocasiones usan una falda amplia (*ghagra*) y una bufanda larga (*dupatta*). Los hombres utilizan un tipo de *gherdar jama* y un turbante echado hacia atrás. Algunas de estas características las encontramos en la ilustración 11.

El clímax del estilo de pintura Basohli se da durante el reinado de Kirpal Pal, que comprende de 1678 a 1693. Este gobernante era un erudito y un gran amante de las artes, fue el patrón principal de la escuela de pintura Basohli. Una de las obras más importantes realizada durante su mandato son las series de ilustraciones del *Rasamañjari*²⁰⁴, las cuales muestran un estilo y expresión maduros. Existen tres versiones ilustradas del *Rasamañjari*. A diferencia del *Rasikapriyā*, el *Rasamañjari* fue escrito en sánscrito y el tema principal versa sobre poesía romántica secular, es un tratado de poética que ilustra cómo deben de tratarse las situaciones románticas dentro de la poesía sánscrita, y aunque en el texto Kṛṣṇa no es mencionado, las ilustraciones que se realizaron de este texto lo hacen el protagonista de las imágenes, por lo cual, en ocasiones es comparado con el *Rasikapriyā* de Keśavadās.

Durante los periodos de Dhiraj Pal, hijo de Kirpal Pal, de 1693 a 1725 y de Medini Pal, nieto del segundo, entre 1725 y 1736, se siguió impulsando la pintura

²⁰⁴ El *Rasamañjari* fue escrito en el siglo XIV por Bhanu Datta y es un tratado sobre *rasa* y *nāyaka-nāyikā bheda*. A diferencia del *Rasikapriyā* en el *Rasamañjari* Kṛṣṇa no es mencionado explícitamente como el *nāyaka* del texto.

y existen numerosos ejemplos de obras en estilo de Basohli tardío. Para el reinado de Amrit Pal, de 1757 hasta 1776, Basohli permaneció como un centro importante de pintura, aunque al parecer el estilo de Kangra había reemplazado al estilo Basohli, incluso en Basohli, durante su reinado.

La poesía devocional vaishnava del siglo dieciséis, así como los recuentos tradicionales de las aventuras de Kṛṣṇa como el *Bhāgavata Purāṇa* y la *Gitāgovinda*, encontraron una expresión visual en las pinturas de los siglos diecisiete y dieciocho, y fueron la principal inspiración de la pintura de Basohli. La pintura de Basohli incorpora una vasta gama de temas mitológicos y religiosos del hinduismo. Existen varias pinturas de Viṣṇu y sus avatares, además de dos series de pinturas del *Rāmāyaṇa*, una realizada en Basohli y la otra en Kulu. También existen dos series completas del *Bhāgavata Purāṇa*, las cuales fueron pintadas una en Mankot y la otra en Tira-Sujanpur, y hay evidencia de la existencia de otras series que se encuentran dispersas en diversos museos y colecciones privadas. Una de las obras principales de la pintura de Basohli es una serie completa de la *Gitāgovinda* que data de 1730. Otros temas favorecidos por los pintores de Basohli son el *bārāmāsā*²⁰⁵ y *rāgamālā*, y también se encuentran algunos ejemplos de retratos de *rajas* de la región dentro de este estilo.

4.1.3.2 El estilo de Guler

El estado de Guler jugó un importante papel en el desarrollo de la pintura pahārī del siglo dieciocho. No solo desarrolló un arte local de gran exquisitez y

²⁰⁵*Bārāmāsā* hace referencia a la descripción de las estaciones del año, con sus diferentes paisajes y climas, y a los doce meses que cubren las seis estaciones del espectro climático de la India.

gracia, sino que la versión más acabada de este estilo fue llevada a Kangra alrededor de 1780, y pasó a ser lo que ahora se conoce como el estilo de Kangra. Por lo anterior, es Guler la fuente original y de donde se nutrió el más importante estilo pictórico del área de las montañas del Punjab.²⁰⁶

De acuerdo con la división en tres etapas del desarrollo de la pintura pahārī, el estilo de Guler tuvo una duración de tan solo 25 años, y es la fase intermedia entre el estilo de Basohli y el de Kangra. Las fechas que se le asignan van de 1745 a 1770.

Al igual que lo ocurrido en otros estados de las montañas del Punjab, la creciente debilidad del emperador mogol Muhammad Shah, y el saqueo de Delhi en 1739 por Nadir Shah de Persia, originó una migración de artistas de la corte de Delhi hacia los estados montañosos. Estos artistas trajeron consigo el refinado estilo pictórico mogol, el cual a su llegada al nuevo ambiente fue imbuido con nuevos significados y un más rico contenido poético.

De hecho la posición geográfica de Guler, a los pies del valle de Kangra, permitió que se dieran dos factores que contribuirían al desarrollo del arte en la región. El primero fue la imposibilidad de sus gobernantes de participar en la política y en la guerra, lo cual los acercó e incentivó a cultivar las artes. El segundo fue la estimulación de parte de los artistas extranjeros.

Dentro del estilo de Guler, Archer distingue tres etapas: la primera comienza alrededor del año 1720, cuando se hace aparente un estilo local que aparentemente desciende del estilo de Basohli. La segunda es mucho más naturalista

²⁰⁶ Archer. ... Punjab Hills. Op. cit. p. 17.

y ha sido evidentemente influenciada por algunos elementos mogoles. La tercera muestra un aún más suave refinamiento y una incorporación mayor de la técnica mogola. Sin embargo, todavía no se distingue de lleno el estilo de Kangra, hacia el cual evolucionaría, aunque existen vínculos evidentes.²⁰⁷

En el desarrollo del estilo de Guler, durante el periodo comprendido entre 1720 a 1755, se puede notar que incluso antes de 1743 el estilo local había desarrollado ya características particulares, y se movía en dirección de una forma más suave, cuando se incorporó la influencia mogola. La llegada, en 1740, de un artista con grandes conocimientos y habilidad en la técnica mogola, logró el desarrollo de un estilo 'Guler-Mogol', el cual causó un aceleramiento en el proceso general de refinamiento, lo que provocó que para 1755 el estilo de Guler lograra una nueva madurez en su expresión. Ahora el estilo estaba marcado por una elegante desenvoltura y una suelta línea rítmica. También se dio un cambio en la actitud básica hacia las formas físicas, que empezaron a ser apreciadas por sí mismas. Se da un nuevo tipo de naturalismo romántico, en el cual el ritmo de la línea aumenta la belleza del físico, mientras que la naturalidad de la postura le da una frescura, certeza y espontaneidad al ritmo. Tales cualidades son casi idénticas a las del estilo de Kangra, y es debido a importantes diferencias en los detalles que se puede distinguir a las dos escuelas.²⁰⁸

Las diferencias entre ellas son, en primer lugar, una clara y marcada distinción en las facciones de Guler y las de Kangra. En segundo lugar, a

²⁰⁷ Archer. *Ibid.*, p. 37.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 40.

diferencia de la pintura de Kangra, donde tanto al fondo como al primer plano se les da un tratamiento naturalista, las pinturas de Guler retienen todavía, en especial en el fondo, ciertas tradiciones primitivas, entre las cuales está la utilización del fondo como un marco para el primer plano, y aunque ya no es muy común la utilización del fondo plano, las depresiones aún son escasas. También persiste la utilización de combinaciones de color tales como el rojo, blanco y azul oscuro, además de que los árboles y colinas son descritas en la forma concisa que era utilizada en el estilo de Guler.²⁰⁹

La importancia del estilo de Guler para la pintura pahārī radica en que éste jugó el papel de centro de experimentación, de distribuidor de características, y finalmente de realizador de grandes obras, de las cuales se desarrolló el más importante estilo del área de las montañas del Punjab.

4.1.3.3 El estilo de Kangra

Las pinturas que se realizaron en la región de Kangra y el estilo que adoptó su nombre, son una evolución del estilo de Guler, y representan la cúspide del arte pictórico en la región montañosa del Punjab. Se ha fechado a este estilo entre 1770 y 1820.

Dentro de los acontecimientos que impulsaron el gran desarrollo del arte en la región, se encuentra el patrocinio de sus gobernantes, en especial de Sansar Chand II, quien, a pesar de contar con tan solo diez años de edad al ascender al trono, pronto se convirtió en el más famoso *raja* en el valle de Kangra, y un muy generoso mecenas de la pintura. Sansar Chand II llevaría al estilo de Kangra al

²⁰⁹ Ibid.

clímax de su desarrollo. Aunque fue bajo su reinado que el estilo alcanzó su máximo desarrollo, él no pudo haber ejercido mucha influencia antes de 1785 o 1790 debido a su corta edad. Sin embargo, ya para este momento el estilo de Kangra se encontraba en un estado de desarrollo tal, que se había extendido hacia Chamba, donde se realizaron algunas pinturas a la manera del estilo de Kangra, empero no existen indicios de un alto grado de desarrollo en la pintura que se hubiera dado con anterioridad a Sansar Chand II.²¹⁰ Durante su reinado, que abarcó de 1775 a 1805, atrajo a un buen número de artistas.

Fue bajo su patrocinio que los poemas de Jayadeva, la *Gitāgovinda*, el *Satasāi* de Bihārī, el *Bhāgavata Purāna*, el cuento romántico de Nala y Damayanti, y las obras *Rasikapriyā* y *Kavipriyā* de Keśavadās fueron traducidos en pinturas de exquisita belleza.

“La pintura de Kangra glorificó el refinamiento, moderación, y la divinidad de la belleza. Cada arte es un lenguaje. Aquello que no puede ser expresado por las palabras es en ocasiones transmitido en la pintura a través del espacio incluido en la línea y retocado en colores. La pintura del estilo de Kangra es un arte, tanto de línea como de color. Una vigorosa línea rítmica es la base de este arte. Es también un arte de color, y los artistas se deleitaban con el uso de simples azules, amarillos, rojos y verdes. Estas joyas en miniatura eran hechas con tanto cuidado y destreza que el paso del tiempo no ha disminuido sus brillantes colores. Es un arte inundado de luz solar y color, cargado de sentimiento espiritual, y aún es sentido, y enciende una profunda emoción en el observante. Mientras que las pinturas

²¹⁰ Ibid., p. 6.

chinas expresan la belleza de la niebla y las montañas, el lago y los ríos, el sauce y el cerezo, y el vuelo de los pájaros, el arte de Kangra es el lenguaje del amor humano. En un rico vocabulario de línea y color, las pinturas de Kangra expresan las emociones y la belleza de la gente”.²¹¹ Las pinturas del estilo de Kangra son un espejo de su época y de su gente, de las ideas que las inspiraron. El vaishnavismo que se impregnó en este tipo de pinturas pregonaba la religión del amor. Pero un tipo de amor entre el esposo y su mujer, un tipo de amor íntimo, exaltado y pasional, y no un amor filial entre un padre y sus hijos. Esto inspiró en la pintura de Kangra un arte que alcanzó un alto grado de armonía estética. Los artistas del estilo de Kangra trataron el eterno tema del amor humano, expresado en la legendaria historia de Rādhā y Kṛṣṇa. Cuando se muestra a los amantes, ya sea en pinturas sobre *nāyaka-nāyikā bhed* o *bārāmāsā*, es normalmente en la forma de Rādhā y Kṛṣṇa que se presenta a los amantes ideales. Dentro de las obras ilustradas de *bārāmāsā*, el capítulo décimo del *Kavipriyā* de Keśavadās es de los más importantes, y fue uno de los temas predilectos dentro de la pintura pahārī.

La poesía en hindi ocupa un lugar privilegiado dentro de las fuentes de inspiración de la pintura de Kangra, sus cortos versos, llamados *dohas*, los cuales se componen de dos líneas, son ideales para proveer de temas adecuados a la pintura miniatura, ya que en esas dos líneas existen descripciones tan detalladas, que al plasmarlas en la pintura dan como resultado la riqueza visual que caracteriza al estilo de Kangra.

²¹¹ Randhawa. Kangra Paintings... Op. cit. p. 22.

Archer menciona que hasta 1929 algunos pintores se encontraban activos en el valle de Kangra, por lo que asume que durante el siglo diecinueve se continuaron realizando obras en el estilo de Kangra en la región.²¹² Sin embargo, la devastación causada en Kangra entre 1805 y 1809 por los Gurkhas, y la ruina del sucesor de Sansar Chand, Anirodh Chand, explicaría el declive del estilo, aunque su existencia fue prolongada durante el siglo diecinueve gracias al patrocinio de algunos Sikhs, y a su expansión hacia otros estados de las montañas.

4.2.- El *Rasikapriyā* en la pintura rājput

El *Rasikapriyā*, junto con el *Rāgamālā* y el *Bhāgavata Purāna*, es uno de los textos ilustrados que se encuentra con mayor frecuencia en la tradición pictórica Rājasthānī. Dos o más colecciones ilustradas del *Rasikapriyā* se conocen de cada una de las principales escuelas, tanto del Rajasthan como del Punjab, y se cree que existieron algunas otras que se perdieron con el tiempo. En el apéndice II se da una lista de los textos ilustrados del *Rasikapriyā* que se conocen.

La ilustración del texto del *Rasikapriyā* presenta una particularidad que la distingue de buena parte de la pintura rājput. Generalmente, en la pintura rājput existe un largo intervalo entre la creación literaria del texto y las primeras ilustraciones de éste. Esto es especialmente cierto en los textos religiosos como el *Rāmāyana*, el *Mahābhārata* y el *Bhāgavata Purāna*. El *Rasikapriyā* es uno de los pocos manuscritos ilustrados que no comparte el mismo problema. Dentro de la tradición Rājasthānī es el único manuscrito que ha sido ilustrado poco después de

²¹² Archer. *...Punjab Hills*. Op. cit. p. 6.

haberse terminado, aproximadamente en el año 1591, y quizá incluso durante la vida del poeta Keśavadās, esto es, antes del año 1620, y al menos dos colecciones más fueron hechas poco tiempo después, entre 1630 y 1635.²¹³

El *Rasikapriyā* se convirtió en uno de los textos favoritos de los pintores rājasthānis, y después de los pintores del estilo de Kangra. “De hecho, es la poesía hindi de *śṛṅgār*, la poesía de la pasión la que provee la clave de la pintura de Kangra, y la mayoría de las miniaturas de Kangra son en realidad poemas de amor presentados en forma de línea y color”²¹⁴.

Los artistas de Kangra han encontrado en el poema de amor del *Rasikapriyā* una infinidad de temas románticos, de doncellas enfermas de amor, y sus estados emocionales, bajo las diversas situaciones, con respecto a sus amantes. “El éxtasis de la unión con su amante, el dolor de la separación de él, la desesperación y arrepentimiento en los cuales se sumerge cuando el amante se ha ido lejos después de una pelea, el deleite del coqueteo con él, la dolorosa espera de su largamente ausente amo, la febril prisa y laboriosa preparación para recibirlo, su desdeñado amor, y su abandono por parte del esposo, el cual es seducido por alguna otra mujer, estos y muchos otros estados psíquicos de la mujer, han sido expresados líricamente en la poesía romántica y delineados dramáticamente a través de la línea y el color por los artistas de Kangra”²¹⁵. Las pinturas de Kangra que muestran estas situaciones, han sido generalmente acompañadas con los textos apropiados del

²¹³ Desai. *Connoisseur's Delights ...* Op. cit. p. 5.

²¹⁴ Randhawa. *Kangra Paintings ...* Op. cit. p. 28.

²¹⁵ Kaul. Op. cit. p. 100.

Rasikapriyā u otros poemas románticos. Bajo el manto de estos sentimientos eróticos, el amor divino es expresado apasionadamente en forma pictórica.

Dentro del tema de *nāyaka-nāyikā bhed*, los diferentes autores en hindi han dado sus propias clasificaciones de las heroínas, pero la más importante es aquella que divide a las heroínas en ocho tipos, el *Aṣṭanāyikā*. Esta clasificación y sus respectivas descripciones han sido uno de los temas favoritos de los pintores pahārī²¹⁶. En la mayoría de los casos los pintores siguen las definiciones de Keśavadās, y como se ha mencionado, en muchas ocasiones el verso del *Rasikapriyā* apropiado a la pintura es inscrito en ella. Dentro de la pintura rājput anterior a la ilustración del *Rasikapriyā*, no existen representaciones pictóricas del tema de *nāyaka-nāyikā bhed*, por lo cual los pintores de cada centro, al carecer de modelos y convenciones, se vieron forzados a desarrollar nuevos acercamientos para la visualización del *Rasikapriyā*, lo que enriqueció estas representaciones y les otorgó un carácter original y único.

Dentro del tema de *śṛṅgār rasa* existen varias subdivisiones, entre ellas la de *viraha* o amor en la separación, y dentro de ésta tenemos tres variedades: *purva raga* o el comienzo del amor; *mana* o el orgullo y capricho; y *pravasa* la separación de los amantes en diferentes países. Estas descripciones han sido un tema popular entre los pintores. También las fases del amor en la unión, las cuales han sido tratadas extensamente por los poetas, forman uno de los temas favoritos de los pintores del estilo pahārī.

²¹⁶ Coomaraswamy. *Rājput Painting ...* Op. cit. p. 43.

Como ya se mencionó, otra obra de Keśavadās que sirvió como fuente de inspiración para la pintura de Kangra es el poema del *Kavipriyā*; en él, Keśavadās indica las particularidades físicas que toma el paisaje en cada estación, y las actividades humanas y animales características que son evocadas por éstas; estas representaciones se encuentran en la serie del *bārāmāsā*. Las actividades y festividades celebradas en las diversas estaciones han dotado de una gran variedad de temas a los artistas de Kangra. Existe una colección de doce pinturas ilustrando el *bārāmāsā*, la cual fue realizada durante el reino de Sansar Chand II. Estas ilustraciones del *bārāmāsā* muestran en imágenes lo que los poetas han descrito en sus versos. De hecho, todas las obras de la serie de *bārāmāsā* tienen inscripciones del *Kavipriyā*, mientras que la mayor parte de las pinturas de *nāyaka-nāyikā bhed* ilustran textos del *Rasikapriyā*. La mayoría de las pinturas de *nāyaka-nāyikā bhed* en el estilo de Kangra tienen inscripciones en la parte posterior, aunque existen algunas que carecen de ellas, pero ilustran diversas situaciones descritas en los diferentes capítulos del *Rasikapriyā*. Estas últimas son a las que algunos autores les han atribuido títulos imaginarios. La mayoría de las pinturas acerca de Kṛṣṇa que no pertenecen a las series del *Bhāgavata Purāṇa*, a la *Gitāgovinda* o al *Satasāi* son ilustraciones del *Rasikapriyā*.²¹⁷

En opinión de Randhawa, “los poetas de Kangra que tan encantadoramente han visualizado la poesía de Keśavadās en línea y color, fueron ellos mismos grandes observadores de los seres humanos, y debieron haber tenido un rico antecedente de experiencia; de otra manera no les hubiese sido posible producir

²¹⁷ Randhawa. *Kangra Paintings...* Op. cit. p. 27.

obras de una naturaleza tan vital. Ellos han mostrado en las pinturas todas las etapas en la vida de la mujer, de la niñez a la vida matrimonial temprana, y la madurez de la mediana edad hasta la edad avanzada. El dolor de la separación, la infelicidad creada por los celos, y la dicha de la reunión, todo esto es descrito de una vívida manera. Estas pinturas de amor del valle de Kangra, las cuales muestran los sentimientos humanos de una manera tan extraordinaria, fueron pintadas por algunas de las mejores mentes de la India, y representan un gran logro del espíritu humano”.²¹⁸

Pero además de temas míticos, leyendas acerca de Kṛṣṇa, y temas religiosos, místicos y musicales, las pinturas de Kangra también incluyen una variedad de temas de la vida en la corte de la aristocracia rājput. En la descripción de estos temas, el arte de Kangra es realista en cuanto al tratamiento, aunque lírico y apasionado en su planteamiento. La calidad lírica y apasionada de este arte se enfatiza e intensifica, tanto por la naturaleza romántica de los temas eróticos y míticos, como por la realista descripción de la vida secular, ya fuese de la elite gobernante o del populacho.

4.3 Ilustraciones del *Rasikapriyā*

El *Rasikapriyā* es un texto diferente al *Bhāgavata Purāṇa* y a otras obras que tratan sobre la historia de Kṛṣṇa, ya que, como se ha analizado a lo largo de este trabajo, proviene de la literatura de la *rītikavya*, y su tema principal versa más sobre la retórica de la poesía y menos sobre la tradición *bhakti*.

²¹⁸ Ibid., p. 28.

La corriente *rīti* se hizo popular a partir del siglo dieciséis y hasta el siglo diecinueve, cuando un número creciente de estudiosos comenzó a prestar atención a los aspectos literarios.

El *Rasikapriyā* no solo era utilizado como un texto para el entretenimiento, sino con el propósito específico de estudiar los principios de la poesía erótica por parte de los gobernantes *rājapūts*, y de las clases altas en general. Otro de los usos que se daba al texto era para tratar de entender los sentimientos amorosos, existe evidencia de que el texto se daba como un regalo de boda o se incluía dentro de la dote y era utilizado para instruir a las novias acerca del amor.

La popularidad del texto también se dio como resultado de los desarrollos literarios de la época. En el siglo diecisiete la creciente tendencia hacia la secularización de los temas religiosos y un mayor énfasis en el estilo, más que en el sabor expresivo de una obra, convirtió al *Rasikapriyā* en uno de los más importantes textos de su tipo. Su ilustración, tanto por placer como para el conocimiento, fue una consecuencia lógica de su atractivo literario para las clases altas.²¹⁹

Se conocen veintitrés manuscritos ilustrados del *Rasikapriyā*, de los cuales los tres más tempranos fueron realizados en las cortes donde Keśavadās había recibido patrocinio. Estos manuscritos ilustrados son los de Agra, Malwa y Mewār, donde la figura de Keśavadās era ampliamente conocida.

Otra característica que diferencía al *Rasikapriyā* de otros textos cuya ilustración fue muy popular, tales como el *Rāmāyaṇa* y el *Bhāgavata Purāṇa*, que

²¹⁹ Desai. *Connoisseur's Delights ...* Op. cit. p. 199.

son epopeyas narrativas, y los textos de *ragamala*, que son de una naturaleza descriptiva e iconográfica, es que el *Rasikapriyā* contiene los elementos de ambos tipos de textos, pero se distingue claramente de ambos. Siendo el primer texto de su tipo en ser ilustrado, requirió de una combinación especial de habilidades pictóricas por parte de los artistas que eran responsables de crear las primeras ilustraciones del texto.²²⁰

Dentro de los diversos estilos de pintura que ilustraron el *Rasikapriyā*, y en especial aquellos que se enfocaron en el *nāyaka-nāyikā bheda*, la descripción de las *nāyikās* y sus diferentes estados emocionales ocupan un lugar central. Las primeras diez ilustraciones presentadas en este trabajo, hacen referencia a diversas *nāyikās* descritas en el *Rasikapriyā*.

²²⁰ Ibid., p. 200.



Ilustración 1

Dentro de los temas más favorecidos por los pintores de las escuelas pahāris, está la descripción de los diferentes tipos de *nāyikās*. Esta imagen muestra al tipo de heroína más bello, la cual, según los poetas, es la *Padminī nāyikā*.

Esta pintura ha sido publicada por M. S. Randhawa como un ejemplo de la pintura de Kangra, aunque fue realizada en Guler y está fechada alrededor de 1800. Pertenece a la colección del Museo del Punjab en Patiala, India.²²¹

La figura de la *nāyikā* muestra su delicadeza y belleza a través de su rostro sereno y de su delgado cuerpo. Su vestido, *dupatta* y joyas realzan su elegancia y tranquilidad. La *nāyikā* se encuentra en la terraza de un hermoso jardín, donde los arboles están floreciendo y de los cuales ella se dispone a tomar sus flores con un delicado gesto. La terraza se encuentra rodeada por lotos y al fondo se observa un vasto prado y un cielo claro. La forma de presentar la vegetación y el cielo hace evidente que es una mañana de primavera. Los colores utilizados son pálidos, con el objetivo de proporcionar un aire de calma y delicadeza apropiados para la descripción de este tipo de *nāyikā*.

No se menciona que la pintura haga referencia explícita al verso del *Rasikapriyā* que describe a este tipo de heroína, y aunque carece de algunos de los elementos mencionados por Keśavadās, es muy probable que pertenezca a un manuscrito ilustrado de éste. Su descripción dentro del *Rasikapriyā* es la siguiente:

Cuando habla está sonriente y parece que están cayendo flores de su boca, tiene escondidas muchas emociones y gestos y parece un pájaro que canta.

Las doncellas serpientes, las mujeres demonio y las mujeres de los dioses la miran sorprendidas, las mujeres *kinnarī* se ven vulgares.

‘Kesodāsa’ dice por ella yo puedo sacrificarme, el creador ha creado una estrella de Kṛṣṇa.

Muestra con las cejas negras como abejorros miles de deseos celestiales, Como un botón de flor es la hija de Bṛṣbhān. III, 4

²²¹ Esta imagen fue tomada de ‘Kangra Paintings on Love’.



Ilustración 2

Según Joachim K. Bautze, esta imagen es una de las descripciones más utilizada por los pintores de Kangra para describir a la *navalabhadu mugdhā nāyikā*, la *nāyikā* recién casada²²². Bautze menciona que esta pintura pertenece a un manuscrito del *Rasikapriyā*, aunque no especifica si el verso al cual se supone hace referencia se encuentra inscrito en la parte posterior de la obra. Está fechada cerca de 1800 y no se menciona su ubicación actual.²²³

A diferencia de otros ejemplos dentro de este estilo, esta imagen no se enmarca dentro de un ovalo, sino en un ancho marco color dorado. La pose de perfil, el vestido y adornos de la *nāyikā* corresponden claramente al estilo de Kangra, aunque el rostro está un poco menos delineado.

La composición es sencilla, en tonos amarillos y dorados. No se muestra ningún tipo de árboles o flores, el cielo es color gris claro con algunas nubes y con líneas que dan la idea de viento.

²²² Esto puede corroborarse observando otra imagen similar en cuanto a la figura de la *nāyikā*, que se encuentra en Kangra Paintings on Love (Plate II), y que hace referencia al mismo tipo de heroína.

²²³ Esta imagen ha sido tomada del catálogo de la exhibición 'Indian Miniature Paintings c. 1590-c. 1850', presentada en la Galerie Saundarya Lahari en Amsterdam entre octubre 1 y noviembre 30 de 1987.

En la descripción de las *nāyikās*, uno de los temas favoritos, tanto de los pintores como de los poetas, es representado por la *Abhisārikā nāyikā*, aquella heroína que se dirige a encontrarse con su amante. Esta *nāyikā* se divide en *premābhisārikā*, *kāmābhisārikā* y *garvābhisārikā* (ver Apéndice I), dependiendo de la motivación que la impulsa a encontrarse con su amado. De este tipo de *nāyikā* se encuentran numerosas representaciones en diversos estilos de pintura.

La *Abhisārikā nāyikā* se subdivide también en *kṛṣṇābhisārikā*, la cual acude a la cita con su amante en una noche oscura y sin luna; y en *śuklābhisārikā*, quien sale en una noche iluminada por la luz de la luna.

La ilustración 3 contiene en la parte superior el verso del *Rasikapriyā* al que hace referencia, este verso describe a una *kāmābhisārikā*, y es de él que se han tomado las directrices básicas para su representación en varios estilos pictóricos en siglos posteriores. Esta imagen se encuentra en el Museo del Gobierno en Udaipur, India.²²⁴

La ilustración 4 se aproxima en mayor medida al texto del *Rasikapriyā*, y comparte con la ilustración 5 varios rasgos visuales, ya que pertenecen a la misma serie.²²⁵

La imagen 6 es el modelo que con mayor frecuencia se encuentra ilustrando a la *kāmābhisārikā*, tanto en diferentes manuscritos como en pinturas aisladas.

El verso del *Rasikapriyā* que la describe es el siguiente:

²²⁴ Esta imagen fue exhibida en el año de 1986 en las Galeries Nationales du Grand Palais en Paris, y posteriormente publicado en el catálogo de la exhibición llamado 'Rasa les neuf visages de l'art indien', realizado por B. N. Goswamy.

²²⁵ Ambas imágenes provienen de 'Kangra Paintings on Love'.

Pegando en los pies se atoran las capuchas de las serpientes, todo tipo de gente que vaga de noche en todas direcciones, a ella la ven.

No se da cuenta de la fuerte lluvia, no escucha el sonido de los grillos ni el sonido de las nubes.

No se da cuenta que sus adornos están cayendo, ni cuando una espina se atora, rasga su ropa y sus senos se ven.

Los fantasmas preguntan, mujer *abhisārike* ¿con quién aprendiste este excelente tipo de yoga? VII, 32

अरुणत उरग चपत चरननिफन देशत विदिधिनि सिचर पि सिचारिष्ठे । जा
 गनतिनलागत भुसलधार सुनतिवा । फिली गनघाष निर घोष जलधार के । जा
 नतिन न्हेषन गिरतपटफाटतन अ कट किअर क उर उरुत जाकि । प्रेतनकी प्रेठे
 नारिकानपे ते श्रीध्याय । जोग के वी सार अजिसार अजिसार के ॥ की ५ ॥



Ilustración 3

La ilustración 3 contiene todos los aspectos enunciados por el verso del *Rasikapriyā* inscrito en la parte superior. Este tipo de heroína era la favorita de los pintores, ya que permite un despliegue visual y una adaptación de motivos muy amplia.

En esta pintura se observa a la *nāyikā* que va en busca de su amante en una noche lluviosa, la manera en que tiene una serpiente enredada en uno de sus pies, y como su velo se atora en un arbusto. Los elementos de la noche como demonios, fantasmas y fieras son mostrados, observandola, así como el momento en que una de estas criaturas le cuestiona asombrada “¿con quién ha aprendido este excelente tipo de yoga?”

En la parte superior izquierda se muestra a Kṛṣṇa como el amante que la espera en un escondite en el bosque. La riqueza de colores y de motivos produce un efecto visual de armónica exhuberancia, ya que todo está diseñado y colocado de tal manera que no llega a producir una sensación de amontonamiento y confusión

Según Goswamy, esta imagen pertenece a una serie atribuida al pintor musulmán Sahibdin, quien trabajó en Mewār para el Maharana Jagat Singh I entre 1628 y 1652. Se cree que esta serie del *Rasikapriyā* data aproximadamente del año 1640 y muestra el estilo característico de este pintor. Consistía originalmente de más de 110 imágenes, y muestra una fase intermedia dentro del desarrollo estilístico de Sahibdin.



Ilustración 4

Esta imagen también se refiere al verso del *Rasikapriyā* contenido en la ilustración 3. Es un ejemplo clásico de la pintura de Kangra, y en especial de las series ilustradas con el tema de las *nāyikās*, alrededor del cual se centran muchas de las obras de los pintores de este estilo.

La mayoría de esta clase de retratos no llevan inscrito el verso al que hacen alusión en la parte superior, sino en el reverso. En esta imagen encontramos todos los elementos descritos en el verso del *Rasikapriyā*; las serpientes en los pies de la *nāyikā*, los rayos y las nubes de tormenta, la obscuridad de la noche y una mujer fantasma junto al tronco de un árbol que se dirige a ella.

La figura de la *nāyikā* está hermosamente decorada, tanto en su forma de vestir como en sus joyas y peinado, esto es natural, ya que va al encuentro de su amante. La forma del *sari* da la impresión de estar siendo mecido por el viento y por el movimiento de la *nāyikā* al caminar.

Los rostros de ambas figuras son muy expresivos, así como la posición de sus brazos y sus cuerpos en general. La figura de la mujer fantasma está desnuda y es de color oscuro, se aproxima en gran medida a las representaciones de la diosa Kali. De acuerdo con Randhawa, la *nāyikā* sigue el modelo que emplea la escuela de Kangra para sus diferentes representaciones de las heroínas, en especial un rostro expresivo, pero con un aire ausente, con la mirada profunda y pensativa.

Esta imagen data del segundo cuarto del siglo XIX y pertenece a la Colección de Shrimati Sumati Morarjee en Bombay, India.

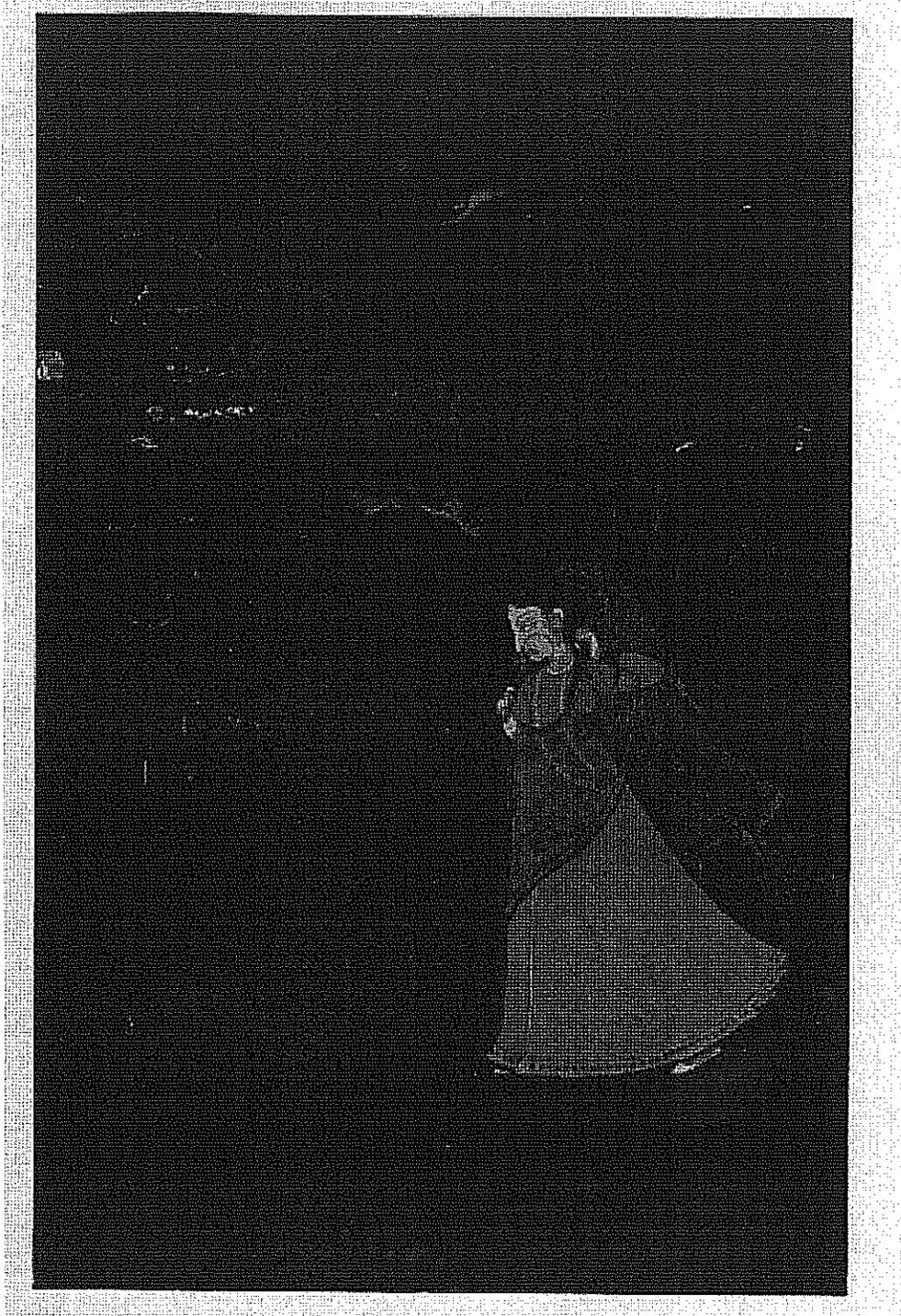


Ilustración 5

Esta descripción es muy parecida a la anterior, aunque carece del motivo de la mujer fantasma, la expresión gráfica de la figura de la *nāyikā* tiene los mismos trazos, ambas pertenecen a la misma serie, y probablemente fueron realizadas por el mismo pintor o en el mismo taller.

Los colores utilizados en la figura de la *nāyikā* contrastan vivamente con la oscuridad del paisaje. El *sari* naranja y el velo azul se mecen con el movimiento de la heroína. En esta imagen aparece, casi de forma imperceptible, la figura del *nāyaka*, quien espera la llegada de su amante en una habitación o terraza iluminada de lo que parece ser un palacio. La dimensión del palacio y de la figura del *nāyaka* da una perspectiva de qué tan lejos se encuentra la *nāyikā*, y de la larga travesía que tiene que emprender para reunirse con su amante.

Este tipo de *Abhisārikā nāyikā*, aquella que sale de noche y en circunstancias adversas, fue uno de los temas predilectos de la escuela de Kangra. Este estilo favoreció la ilustración de los diversos tipos de heroínas, y realizó una de las más importantes aportaciones pictóricas al tema de *nāyaka-nāyikā bhed*.

Al igual que la imagen anterior, esta imagen data del segundo cuarto del siglo XIX y pertenece a la Colección de Shrimati Sumati Morarjee en Bombay, India.



Ilustración 6

Esta imagen también hace referencia a la descripción de una *Abhisārikā nāyikā* que, al igual que el ejemplo anterior, prescinde del motivo de los fantasmas que la observan en su agitada carrera en busca de su amante

Según Pal, esta obra es atribuida a Mola Ram, famoso poeta y pintor de Garwal, y data de principios del siglo XIX. En ella se encuentra una mezcla de estilos. La figura sigue el estilo de Garwal y se basa en las representaciones de *nāyikās*, las cuales eran muy populares en la última mitad del siglo XVIII en esta región. Pero al mismo tiempo, el paisaje y el cielo se acercan más a las tradiciones pictóricas de Kulu, tanto en la forma de describirlos como en los colores. El *sari* rojo, las palmas de las manos y pies teñidas con henna roja, contrastan delicadamente con las joyas y el velo negro que la *nāyikā* lleva sobre su cabello, así como con su color de piel. Sin embargo, en opinión de Pal, los colores de los árboles y del cielo carecen de fuerza y se vuelven monótonos.

Por lo anterior, se considera que el talento literario de Mola Ram era mayor que sus aptitudes pictóricas. Los detalles de la pintura, tales como los aretes de la *nāyikā*, lo ornamentado de los brazaletes, las nubes y la tormenta, además de la falta de brillantez en la ejecución gráfica de la figura, indican que se trata sin duda de un trabajo de Mola Ram, ya que comparte esas características con otras obras conocidas del autor.²²⁶

Esta imagen pertenece a la colección permanente de Los Angeles County Museum of Art, y ha sido publicada con anterioridad en K. Khandalavala, *Pahari Miniature Paintings*.²²⁷

²²⁶ P. Pal y S. Markel. *Pleasure Gardens of the Mind*. Los Angeles County Museum of Art. Mapin Publishing Pvt. Ltd., Ahmedabad. p. 86.

²²⁷ Esta pintura fue exhibida en Los Angeles County Museum of Art entre marzo y junio de 1993 en la exhibición 'Indian Paintings from the Jane Greenough Green Collection'. Fue publicada en el catálogo de la exhibición llamado 'Pleasure Gardens of the Mind', de donde fue tomada para este trabajo.



Ilustración 7

Esta pintura representa una variación de la *Abhisārikā nāyikā*, se trata de una heroína que va en busca de su amante, pero no se oculta en la obscuridad de

la noche, sino que sale en una noche de luna llena por tanto se trata de una *suklabhisārikā*.

En esta imagen la *nāyikā* esta acompañada por una *sakhī*, quien no se sabe si la acompaña, o intenta disuadirla de ir en busca de su amante. Los colores utilizados son en tonos pálidos para crear la atmósfera de una noche de luna llena. La *nāyikā* va vestida de blanco y está adornada, de forma simple y elegante, para el amor. La *sakhī* viste con colores claros, y marcando claramente la diferencia con la *nāyikā*.

El paisaje es bello y da una sensación de ternura y calidez. Las figuras de la *nāyikā* y su acompañante se sitúan a la orilla de un río o estanque donde florecen lotos y lirios, al fondo también se observa un espacio con agua donde se refleja la luna. La vegetación consiste de algunos arboles de copa alta, cuyas flores caen suavemente hacia ellas, y un par de pequeños arbustos. Al fondo se observan unas colinas y el palacio de donde vienen la *nāyikā* y su *sakhī*. Junto a la *nāyikā* hay una pareja de aves que representan al amor.

Los rostros y expresiones corporales de las figuras femeninas son elocuentes en la descripción de la escena. La pintura está enmarcada en un ovalo, lo cual se convertirá en una de las características posteriores de la pintura del estilo de Kangra. Esta imagen data del primer cuarto del siglo XIX, fue realizada en Guler y pertenece a la Colección Jagmohandas K. Modi en Bombay.²²⁸

²²⁸ Esta pintura ha sido publicada en 'Kangra Paintings on Love', de donde fue tomada y donde se encuentra otra imagen similar (Fig. 47), aunque con la diferencia de que se trata de una *Kṛṣṇabhisārikā nāyikā*.



Ilustración 8

Esta imagen representa a una *nāyikā* que acude a la cita con su amante en una noche iluminada, pero está decepcionada y molesta, debido a que su amante no ha llegado al lugar pactado a encontrarse con ella. Ante esta situación ella arroja sus joyas al suelo. Esta imagen puede ser relacionada con la descripción de una *Utkā nāyikā*. El verso del *Rasikapriyā* la describe así:

Por el dolor de la separación, el rayo de la luna en el último día de la luna nueva fue igual para Rādhā, que el rayo de luna de cualquier día.

Ella ha estado pensando que a Kṛṣṇa le surgió algún trabajo en casa, y no pudo abandonarlo para venir.

Hoy empiezan los días de ayuno y sí en algún lugar pelea con alguien entonces no vendrá, o sí para limpiar su mente se libera de los placeres mundanos entonces no vendrá.

Sí por regresar de algún lugar a casa a media noche enfermó entonces no vendrá, o será que me quiere hacer sufrir, o estará probando mi amor.

¡Oh corazón, no se porque razón Kṛṣṇa no ha venido todavía! VII, 9

También en esta imagen se utilizan colores claros para crear la atmósfera de una noche de luna llena. La *nāyikā* no está acompañada, y al parecer se encuentra lejos de su morada. Los detalles son más simples y naturales. La flora combina una pequeña zona boscosa con la amplitud de un paisaje de colinas al fondo.

En esta imagen, junto a la *nāyikā*, se muestra el lecho de hojas que había sido preparado para el amor a la orilla del río. El agua del río da la sensación de estar en movimiento, no así la del estanque cubierto de flores y plantas. La tristeza y enojo de la *nāyikā* se hace evidente en su rostro, así como en el hecho de arrojar sus joyas y adornos sobre el lecho de amor vacío. De acuerdo con Pal, la

expresión gráfica de la *nāyikā* y la forma de presentar la situación se apegan al estilo de Guler²²⁹.

Esta pintura data del primer cuarto del siglo XIX, y fue realizada en Guler.²³⁰

²²⁹ Otros ejemplos de este tipo de *nāyikā*, y algunas de sus variantes, se encuentran en Kangra Paintings on Love (Figs. 44, 45).

²³⁰ Esta imagen pertenece al catálogo de la Colección Jane Greenough Green, mencionada en la ilustración 6.

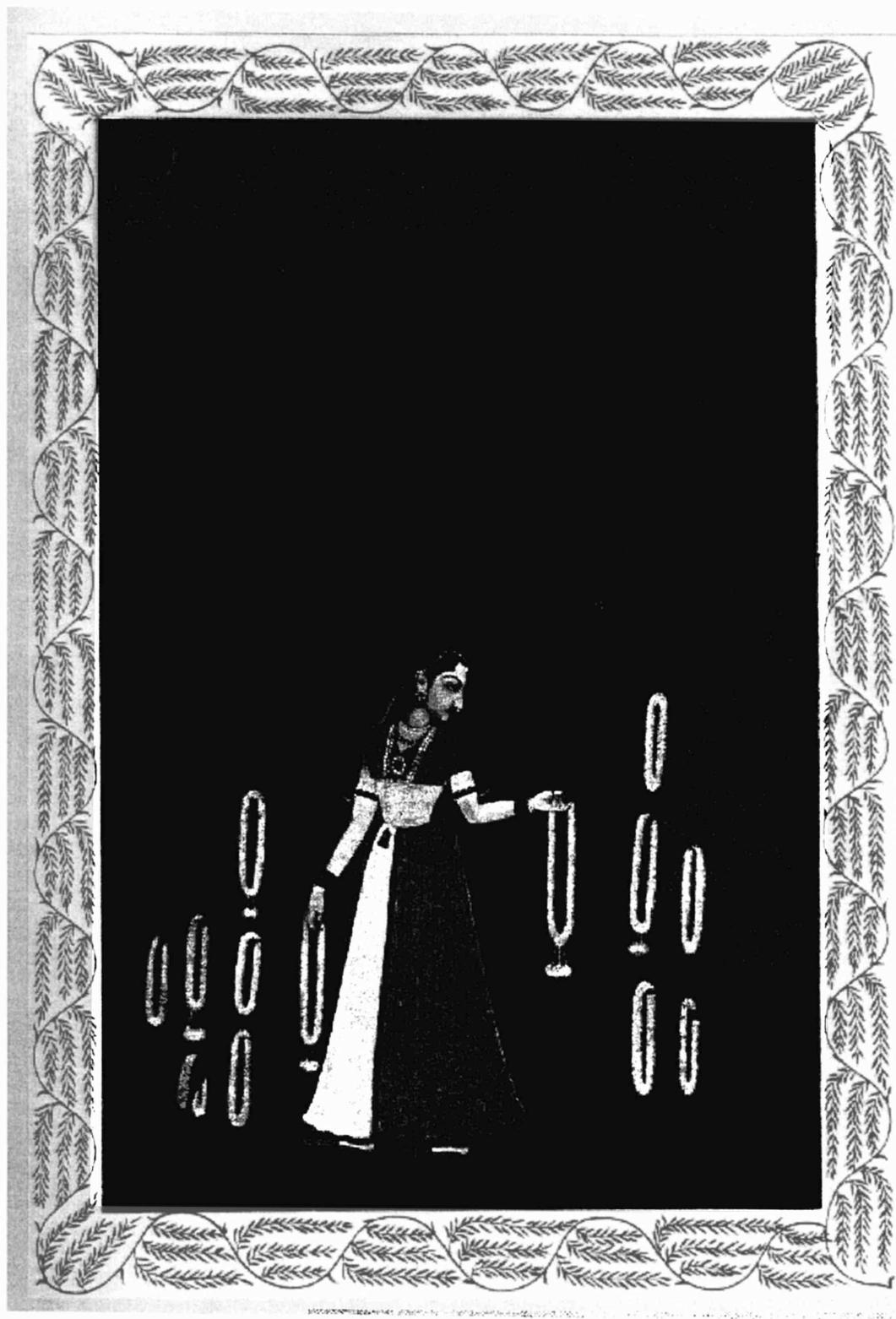


Ilustración 9

Esta pintura también hace referencia a una *Utkā nāyikā*, la cual acude a una cita de amor en una noche sin luna, y cuyo amante aún no se presenta en el lugar indicado, por lo que pasa el tiempo de espera adornando el lugar con guirnaldas, las cuales coloca en los arboles cercanos.

Esta imagen está realizada en el estilo característico de Guler, con un gesto tranquilo en el rostro de la *nāyikā*, con simplicidad y elegancia en sus adornos, y con una discreta acentuación de su cuerpo a través de su ropa.

La vegetación es variada, constituida principalmente por arboles y una pradera verde que da la sensación de soledad. El cielo es de un azul profundo, lleno de estrellas, y con la luna nueva en un extremo. Los tonos de verde y azul contrastan con los colores utilizados, para la descripción de la *nāyikā* y de las guirnaldas blancas.

Cada detalle en la descripción de la *nāyikā* ha sido cuidado, sus joyas, su vestido y zapatillas, y en especial sus manos con uñas color carmesí, su rostro y cabeza son representados con gran delicadeza y expresividad por parte del pintor.

Esta imagen se encuentra enmarcada por una orilla blanca con adornos color oro que asemejan hojas, y que dan una sensación de movimiento. Se conocen varias series de *nāyikās* dentro de este estilo²³¹. Esta pintura pertenece a la Colección Kasturbhai Lalbhai en Ahmedabad, está fechada en el tercer cuarto del siglo XVIII.

²³¹ Algunos otros ejemplos se encuentran en Kangra Paintings on Love (Figs. 32, 33, 34), que es también la fuente de donde se obtuvo la presente imagen.

La imagen 10 describe a la *vāsakasajjā nāyikā* y ejemplifica fielmente el verso al que hace referencia.

¿Dónde está el árbol de sándalo, de hojas puras y delicadas, hermosamente cubierto por una enredadera de clavo?

Dice Kesodās, desaparece y se muestra como una lámpara una y otra vez, y esconde el esplendor de su cuerpo y sus miembros en su ropaje azul.

Allá donde moran los pájaros y las bestias brilla su encanto estando allá mismo y a pesar de su miedo desea el encuentro.

Viendo llegar a Nandalāl al laberinto de cuevas, la jóven estando inmersa en esta situación pasa el tiempo como un animal volador en una jaula. VII, 11

La riqueza visual del arte de Būndi se pone de manifiesto en esta obra. No únicamente se muestra la exuberancia de la flora, característico de esta escuela, sino también una abundancia en cuanto a la fauna, ya que se observan una gran variedad de aves, algunos monos, conejos y ciervos. Casi todos los animales son mostrados con su pareja, lo cual realza la sensación de espera de la *nāyikā* de la llegada de su amante.

El escondite para el amor ha sido decorado con guirnaldas, y en él hay un tapete con cojines, algunos utensilios para el agua y el 'pān'. La *nāyikā* está sentada sobre el cojín y observa con atención, esperando a su amante en cualquier momento.

De acuerdo con Archer, la figura de la *nāyikā* corresponde al estilo tradicional de Būndi, así como la descripción de los arboles y el estanque con lotos en primer plano. Los colores son fuertes y variados dentro del mismo tono. El cielo es de un azul profundo, y la vegetación tiene diversos tonos de verde, así

como flores blancas y rojas²³². La pintura data del siglo XVII y pertenece a la colección del National Museum of India en Nueva Delhi.²³³

Otro tipo de heroína que es comúnmente representada en la pintura es la *mānini nāyikā*. Esta heroína representa a una mujer que se comporta en forma arrogante ya que ha sido ofendida por su amante. El estado de arrogancia, conocido como *Māna*, puede ser de tres tipos: *gurūmāna* (gran arrogancia), *ladhumāna* (ligera arrogancia), y *madhyamāna* (arrogancia media).

En las pinturas que representan a este tipo de *nāyikā* encontramos dos maneras distintas de hacerlo; algunas muestran al *nāyaka* tirado a los pies de la *nāyikā*, quien lo desprecia abiertamente; en otras encontramos que son las *sakhīs* las que están a los pies de la heroína, abogando a favor del *nāyaka* para obtener su perdón, y así volver a reunir a los amantes. En las ilustraciones 11 y 12 encontramos el primer tipo de situación. Mientras que la ilustración 13 muestra el segundo tipo de descripción.

²³² Otra imagen similar se encuentra en Kangra Paintings on Love (Fig. 35).

²³³ Esta imagen fue tomada de 'Album of Indian Paintings', cuyo autor es M. R. Anand y ha sido también publicada por W. G. Archer en 'Indian Painting in Būndi and Kotah'.



Ilustración 11

Esta pintura representa a una *nāyikā* ofendida y arrogante por alguna falta cometida por su amante. Aunque esta obra no contiene texto, se puede relacionar con el siguiente verso del *Rasikapriyā*:

Dice 'Kesava', de qué manera y porqué antiguo mérito llegó a tu destino y encontraste lo que deseabas.

Quién sabe cómo fue y porqué fue que desapareció medio día y te hizo enfadar.

Y al ver él que aún ahora no ríes ni hablas mi Mohan a tus pies cayó.

En comparación con la madera tu terquedad es más dura y ni aún ahora el fuego de la separación la quema. VII, 20.

Los elementos arquitectónicos de la decoración, el pabellón con sus pilares y muros, los cuadros, alfombra y cojines, evocan la riqueza de la habitación interior de un palacio de la época.

Según Goswamy, la verdadera fuerza de la obra se encuentra en la pose de la *nāyikā* al rechazar a Kṛṣṇa, la postura torcida del cuerpo, la posición de la cabeza y el rostro que se niega a mirar de frente a su amante. La posición de sus pies, así como su vestido dan la sensación de movimiento. También el turbante desanudado sobre la cabeza del *nāyaka*, la bufanda enredada en su cuerpo, los mechones de cabello que caen por un lado de su cara, el collar de perlas mal puesto en su espalda, todo es descrito extraordinariamente y pone de manifiesto la infidelidad del *nāyaka*. En esta imagen el *nāyaka* no parece representar claramente a Kṛṣṇa, ya que carece de los elementos que lo identifican, como son su piel color azul, su corona, o su túnica amarilla.

Esta ilustración formaba parte de una serie ilustrada del *Rasikapriyā*, y aunque presenta ciertas semejanzas con otras obras del mismo estilo de Basohli y Nurpur, se conocen pocos ejemplos de esta serie en particular. Pertenece al estilo de Basohli y fue realizada en el último cuarto del siglo XVII.²³⁴

²³⁴ Esta obra se encuentra en el Bharat Kala Bhavan en Benares, fue mostrada durante una exhibición del Asian Art Museum of San Francisco, realizada entre agosto y noviembre de 1986, y cuyo contenido fue casi el mismo que la exhibición de las Galeries Nationales du Grand Palais. El catálogo de esta exhibición fue publicado por B. N. Goswamy bajo el título de 'Essence of Indian Art'.

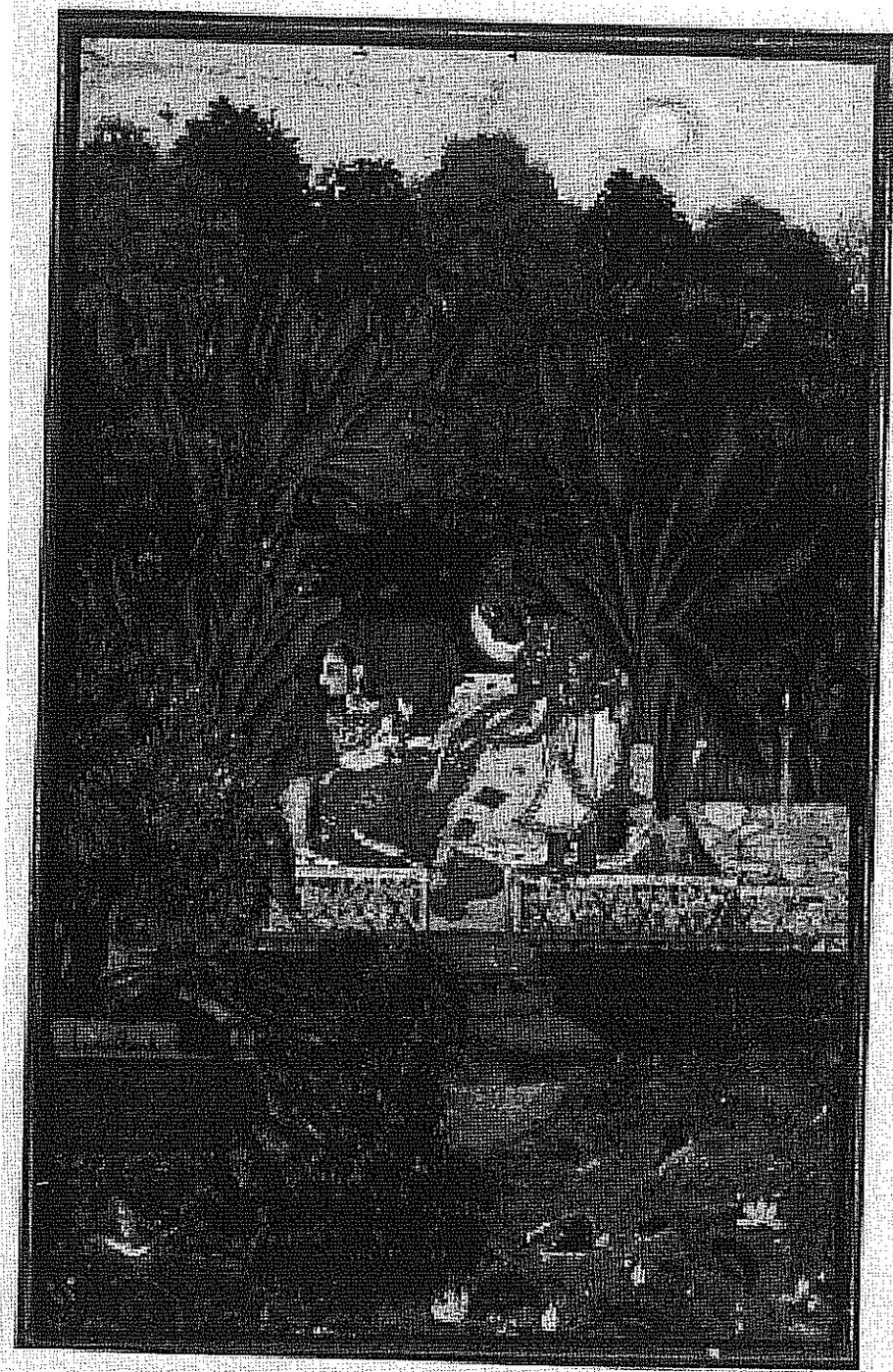


Ilustración 12

Esta imagen, al igual que la anterior, muestra la escena de una pelea entre el *nāyaka* y la *nāyikā*. En ella, la *nāyikā* tiene una actitud de rechazo hacia su amante, aunque a diferencia de la imagen anterior, los elementos que denotan la

infidelidad del *nāyaka* no se hacen explícitos, es evidente que el *nāyaka* se encuentra pidiendo perdón e intentando una reconciliación con la *nāyikā*, quien lo rechaza y se niega a mirarlo.

La atmósfera romántica es exaltada por la riqueza en la vegetación, los lotos y patos en el río, junto a cuya orilla se encuentra el escondite amoroso de los protagonistas. Las figuras humanas están ricamente decoradas, al igual que el lugar donde se encuentran. Hay un candelabro para iluminar el lugar, así como un tapete y una cama lista para el amor. La presencia del candelabro indica que la escena se desarrolla en una noche de luna llena y no durante el día. Entre la vegetación encontramos varios tipos de arboles, flores y algunos insectos diminutos.

A diferencia de la imagen anterior, el encuentro de los amantes no se da dentro de una habitación sino al aire libre. Esta obra contiene muchos más detalles, en especial en cuanto a la flora, sin embargo, la ilustración 11 muestra mayor riqueza en cuanto a los colores y el contraste entre ellos. En esta obra sí es claro que sus protagonistas son Rādhā y Kṛṣṇa.

También existe una clara diferencia de estilo, que se refleja, tanto en la forma de plasmar el medio ambiente donde se desarrollan las escenas, como en las figuras humanas y en la utilización de los colores. Esta imagen se identifica claramente con el estilo de la escuela de Būndi-Kotah, y data del tercer cuarto del siglo XVIII. Esta pintura perteneció a una serie ilustrada del *Rasikapriyā*, y se encuentra en el Jagdish and Kamla Mittal Museum of Indian Art en Hyderabad²³⁵.

²³⁵ Al igual que la ilustración anterior ésta fue tomada del catálogo 'Essence of Indian Art'.

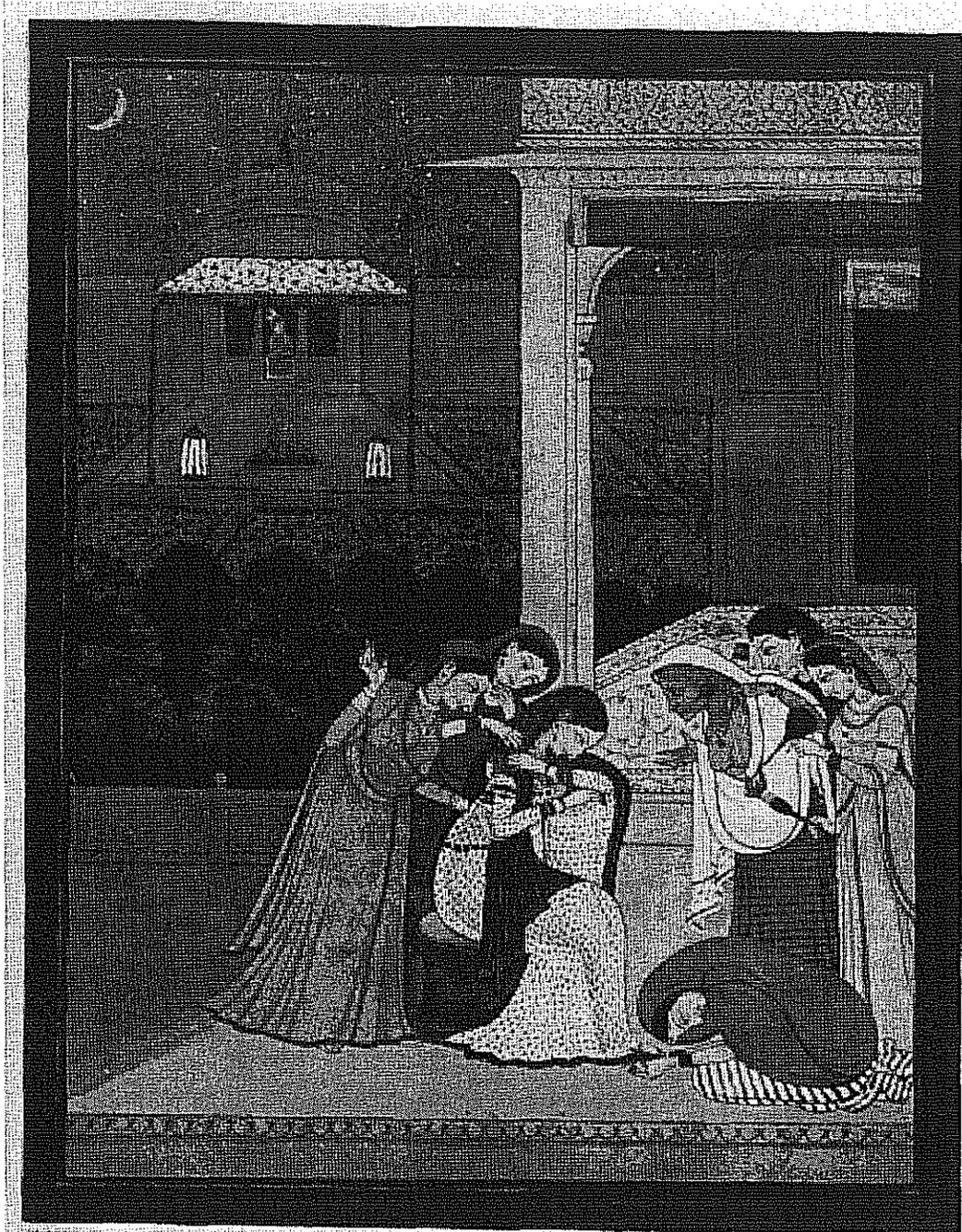


Ilustración 13

Siguiendo con la descripción de las amantes arrogantes u ofendidas (*Mānini nāyikā*), en esta imagen se muestra una *nāyikā* cuyo rostro refleja tristeza por estar enojada con su amante, al cual se le observa en un balcón del palacio bastante alejado de la terraza donde se desarrolla la escena entre la *nāyikā* y sus *sakhīs*.

A diferencia de las dos ilustraciones anteriores, en ésta son las compañeras de la *nāyikā* las que le piden que deje a un lado su arrogancia para ir a reunirse con su amante.

Es interesante la actitud de las compañeras, de las seis *sakhīs* una es una mujer mayor, quien al parecer intenta convencer a la *nāyikā* de dejar a un lado su arrogancia y enojo. Las demás jóvenes compañeras apoyan las palabras de la *sakhī* mayor, e incluso una de ellas se postra a los pies de la *nāyikā* y toma su *sari* en actitud suplicante. La edad de la mujer que aconseja a la heroína le da un valor especial a sus palabras, ya que se considera que ella tiene experiencia y cierta autoridad en los asuntos del amor.

Las figuras femeninas son muy expresivas en sus ademanes, gestos y actitudes. Sus ropajes y adornos corresponden a la tradición pictórica de Kangra y Guler en cuanto a la representación de *nāyikās*. Los colores utilizados para los *saris* son brillantes y variados, además de resaltar su belleza, las distingue individualmente. La *nāyikā* se encuentra en el centro, sentada en una elegante silla, y el contorno de su cuerpo se distingue discretamente debajo de su *sari*, contrario a lo que sucede con sus compañeras.

La escena se desarrolla en una terraza al aire libre junto a un pabellón techado. La arquitectura es refinada, muestra un palacio con amplios jardines, y un bosque interior que separa algunas áreas del palacio. Probablemente ellas se encuentren en el harem del palacio, y el *nāyaka* se encuentra esperando la visita de la *nāyikā* en su habitación. La arquitectura del edificio donde se encuentra el *nāyaka* incorpora una terraza con toldo, una fuente, y dos lámparas con

candelabros. La cúpula tiene una forma semi-circular, a diferencia del techo del pabellón del harem que es recto. Los jardines tienen forma rectangular y parecerían estar llenos de flores.

Como lo menciona Randhawa, hay una gran utilización de colores brillantes a lo largo de toda la imagen, los cuales se combinan armónicamente y de forma suave. El cielo muestra un firmamento estrellado y una luna en cuarto creciente, que resalta el romanticismo de la espera del *nāyaka*, y la necia arrogancia de la *nāyikā*.

Esta pintura fue realizada en Kangra durante el primer cuarto del siglo XIX y se encuentra en el National Museum en Nueva Delhi.²³⁶

²³⁶ Esta imagen pertenece a las ilustraciones de 'Kangra Paintings on Love'.



Ilustración 14

Continuando con la descripción de las *nāyikās*, las ilustraciones 14 y 15 muestran una *praudhā dhirā nāyikā*. La ilustración 14 viene acompañada del verso del *Rasikapriyā*, y muestra algunas de las situaciones descritas en él, mientras que la imagen 15 hace referencia específicamente al último párrafo del verso, el cual se encuentra inscrito en la parte posterior de la pintura.

La ilustración 14 está dividida en cuatro escenas y describe exactamente el verso que tiene inscrito en la parte superior. Representa a una *nāyikā* que sospecha de la infidelidad de su amante, pero que no cae en reproches, sino que toma la actitud contraria al recibirlo y complacerlo. Esto llega al grado de incomodar y hacer sentir culpable al *nāyaka*, quien la toma del brazo y le dice que no se tome tantas molestias por él, ya que en su opinión, no es tan culpable.

Cuando ella ve a Kṛṣṇa llegando, se levanta inmediatamente y se adelanta para recibirlo, y ella misma le da un pequeño tapete para que se siente.

Ella misma le lava con agua sus pies y trae una olla nueva con agua.

Ella prepara un 'pān' y se lo ofrece a él y toma un abanico en su mano

Entonces Hari la toma del brazo y sonriendo le dice, 'Yo no soy tan culpable, ¿porqué me ofreces tanto?' III, 60

Los personajes son claramente identificables como Rādhā y Kṛṣṇa. De acuerdo con los datos proporcionados por Goswamy, esta obra pertenece a la serie del *Rasikapriyā* de Mewār, realizado por Sahibdin en el segundo cuarto del siglo XVII, y se localiza en el Government Museum en Udaipur²³⁷.

²³⁷ Esta obra pertenece a la exhibición de 'Rasa les neuf visages de l'art indien' y su catálogo.



Ilustración 15

La ilustración 15 tiene el verso del *Rasikapriyā* al que hace referencia inscrito en la parte posterior, y corresponde al mismo verso que la ilustración 14, aunque su representación es totalmente distinta.

La imagen muestra a Rādhā y Kṛṣṇa en una lujosa habitación. La actitud de Rādhā es de timidez, y las poses de las figuras humanas son las tradicionales del estilo de Guler, en especial la de la *nāyikā*.

La alcoba donde se desarrolla la escena está ricamente decorada con tapetes, tapices, y cortinas. En los nichos de la pared y sobre los tapetes se encuentran diversos utensilios, y algunas charolas con frutas. Kṛṣṇa se encuentra recargado sobre un gran cojín, mientras que Rādhā sostiene un abanico con el cual ha estado refrescando a Kṛṣṇa. Ambas figuras están hermosamente adornadas y vestidas.

Al frente hay un pequeño pasillo rodeado por agua, que conduce a la alcoba, la entrada forma un arco sostenido por dos pilares, de los cuales solo se ven las orillas. Los colores son brillantes y armónicos, contrastan con el blanco del piso, paredes y arco de la habitación. Kṛṣṇa es de un color azul claro, mientras que Rādhā es pálida. Los detalles han sido cuidadosamente realizados, desde los diseños de los tapetes, hasta las figuras de las frutas y utensilios en la habitación. Como es característico del estilo de Guler, la pintura cuenta con un elaborado marco que realza la belleza de la imagen.

Esta imagen data del último cuarto del siglo XVIII y se localiza en el National Museum en Nueva Delhi²³⁸.

²³⁸ Esta pintura se encuentra publicada en 'Kangra Paintings on Love'.



Ilustración 16

El verso del *Rasikapriyā* que se encuentra en la parte superior de la imagen es el siguiente:

¡O Gupāl! He visto una *gopī* como diosa, es más atractiva que el oro y su aroma es mejor que aquel de purificar el oro.

¡O Gansyāma! El esplendor tomó una agradable encarnación, de dónde viene esta muchacha como un rayo.

Ninguna mujer humana, ninguna mujer demonio puede ser de esta manera, ni Bhānavi tiene tanta coquetería como la que Bhārati le ha enseñado.

Kesodās dice, ella es una *siddhi* con todos los medios para dar felicidad y en mi opinión me parece que ella ha nacido de Menkā. III, 52

En esta pintura encontramos a una *sakhī* describiendo a Kṛṣṇa la belleza de la *nāyikā*. En opinión de Goswamy, el pintor muestra una variedad de detalles que concuerdan con el verso, y añade una serie de elementos que resaltan la belleza de la ilustración.

En la parte superior, debajo del verso, se observa el contraste entre dos cielos, uno obscurecido y lluvioso, donde hay un par de relámpagos que hacen alusión a la belleza y esplendor de la *nāyikā*; y otro cielo más claro, en el cual vuelan algunas aves como cisnes y un loro. En la parte inferior se encuentra una pareja de pavoreales, relacionados tanto con el amor como con la tormenta. La vegetación es variada, con arbustos y árboles entremezclados.

A un lado de los árboles se encuentra la *nāyikā*, con un gesto de timidez y luciendo su belleza, mientras que del otro lado se encuentran Kṛṣṇa, sentado en una cama y tomando una hoja de 'pān', y delante de él la *sakhī* relatándole la belleza y cualidades de la *nāyikā*. En la copa del árbol más alto y frondoso se encuentra la personificación del amor, el dios Kāma, con su arco y flechas, y junto a él, la ninfa celestial Menkā, a la cual hace referencia el verso.

Esta obra pertenece a la serie del *Rasikapriyā* de Sahibdīn y muestra los rasgos característicos de la escuela de Mewār, y el estilo que distingue a toda esta serie. Se localiza en el Government Museum en Udaipur²³⁹.

²³⁹ Esta imagen también pertenece al catálogo de 'Rasa les neuf visages de l'art indien'.

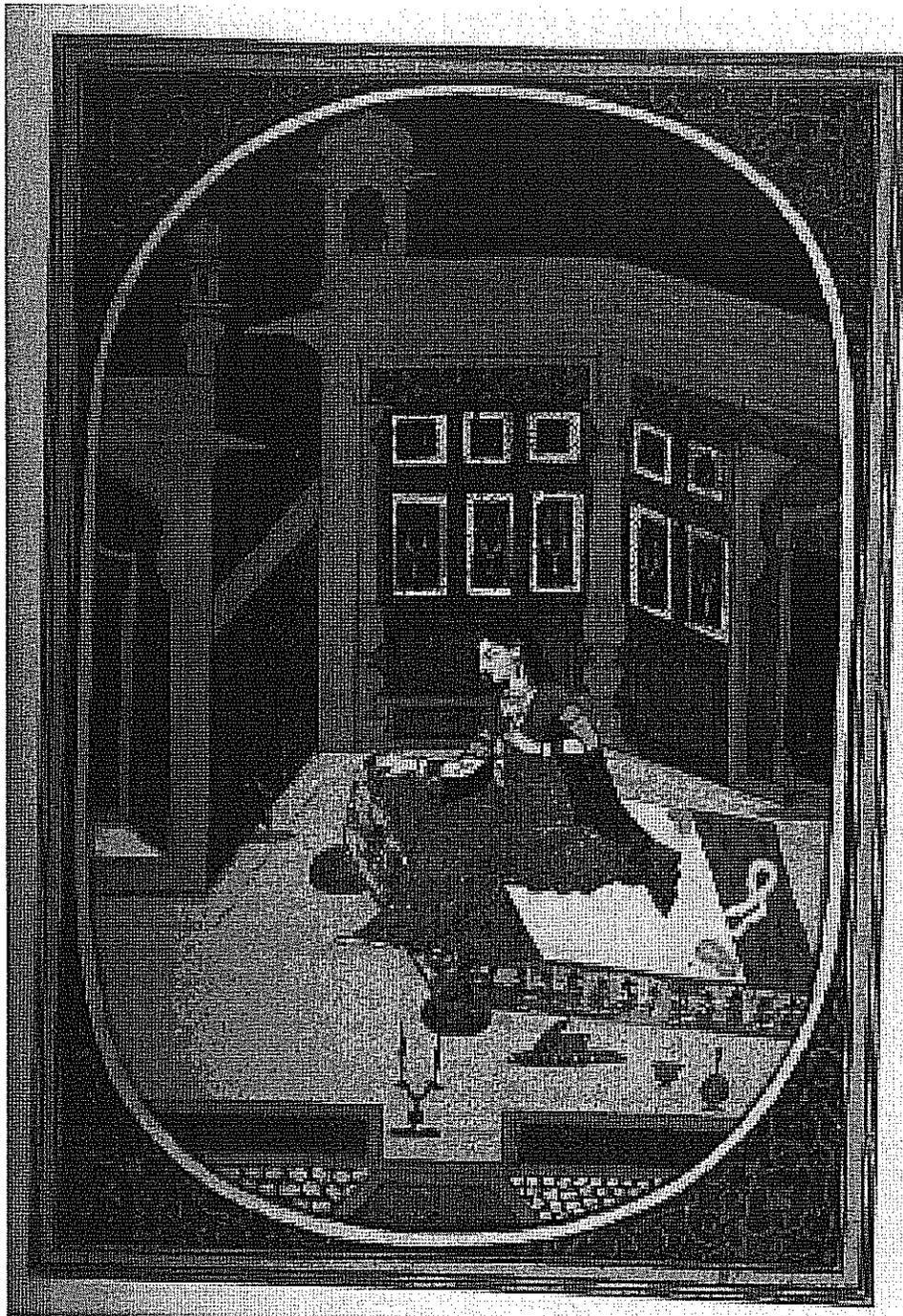


Ilustración 17

Esta obra lleva por título 'la alcoba del amor iluminada' y se encuentra en el Indian Museum en Calcuta. Según Goswamy, entre los rasgos distintivos de

esta obra se encuentran la arquitectura, y los reflejos de los candelabros sobre espejos en los muros de la alcoba, los cuales dan cuenta de que se trata de un *shish-mahal*, habitación que se encontraba en muchos palacios indios.

La pintura describe a una *nāyikā* que espera la llegada de su amante en cualquier momento. Ella ya tiene todo preparado para el amor, una caja con el '*pān*', un recipiente para el agua, tres candelabros, además se encuentra vestida y enjoyada, lista para recibirlo.

Al parecer esta imagen forma parte de un manuscrito ilustrado del *Rasikapriyā* que ahora se encuentra disperso, y que fue tomado como modelo para ilustrar manuscritos posteriores del *Rasikapriyā*. Esta obra en particular, data del primer cuarto del siglo XIX y está realizada en estilo Pahari, aunque Goswamy no especifica a que escuela pertenece, pero por sus rasgos estilísticos, probablemente pertenece a un taller de Kangra y conserva algunos aspectos del estilo de Guler.

Los tonos azules de la alcoba y el cielo dan a la imagen un aire de nostalgia, en el cual resalta la *nāyikā* vestida de color oro y rojo sobre una elegante cama, en un piso claro. La tez de la *nāyikā* es pálida y contrasta con la atmósfera azulada de la obra²⁴⁰.

²⁴⁰ Esta obra pertenece al catálogo 'Essence of Indian Art'.

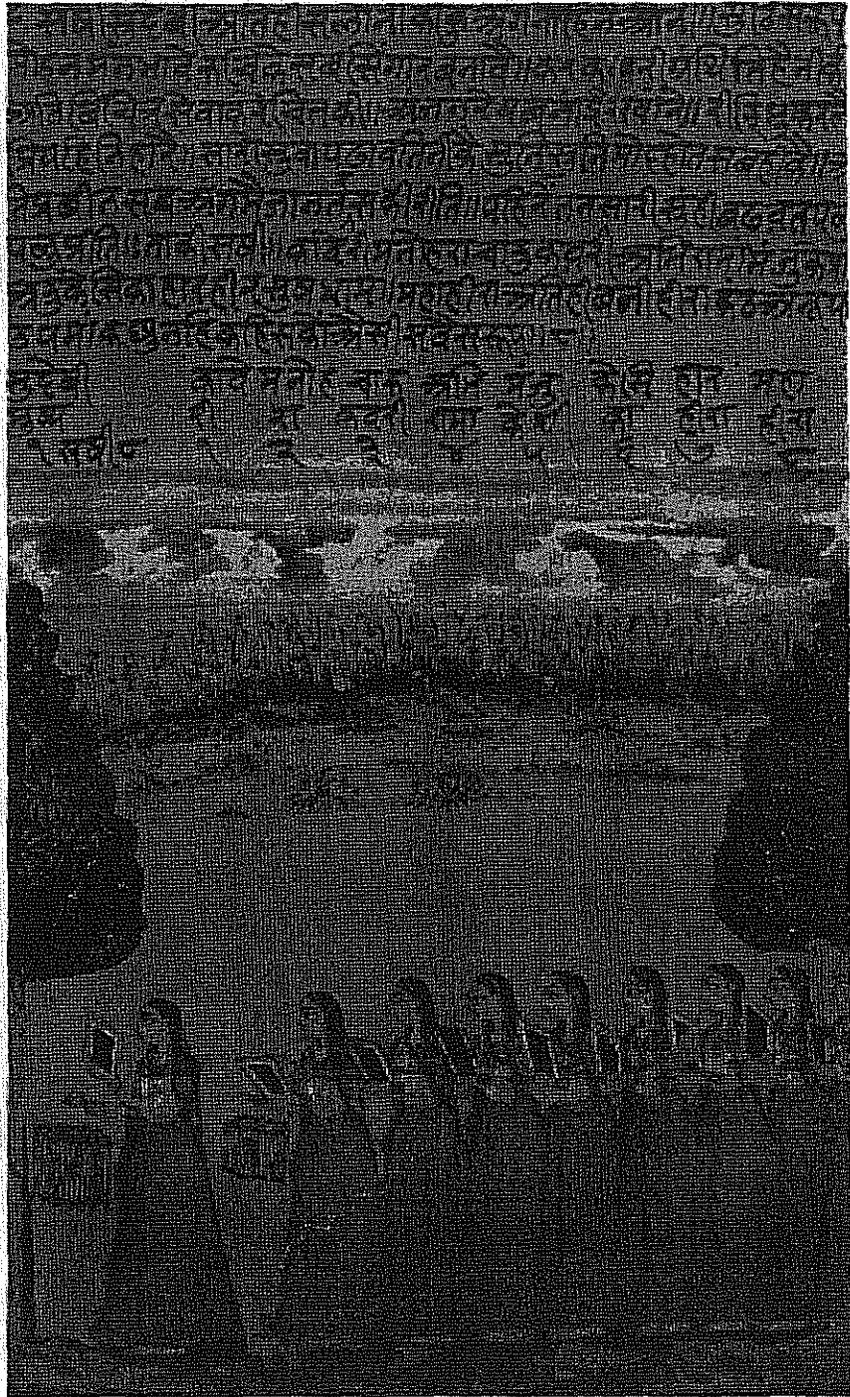


Ilustración 18

Las imágenes 18 y 19 pertenecen a un mismo manuscrito del *Rasikapriyā*, realizado en Amber a principios del siglo XVIII²⁴¹. Ambas imágenes son casi idénticas, y las diferencias entre ellas se encuentran en las figuras de las *nāyikās*. Representan a las ocho heroínas tradicionales de la poética sánscrita y hindi. El verso inscrito en la obra se encuentra incompleto, por lo cual no es posible identificarlo exactamente con algún verso del *Rasikapriyā*.

En ambas ilustraciones se encuentra la representación de los ocho tipos de *nāyikās*, descritas individualmente por Keśavadās en el capítulo séptimo del *Rasikapriyā*, y quienes se encuentran en la tradición poética del *nāyaka-nāyikā bhed*. Estas ocho heroínas son: *svādhinapatikā*, *utkālālā*, *vāsakasajjā*, *abhisandhitā*, *khaṇḍitā*, *proṣitapreyasī*, *vipralabdhā*, *abhisārikā*.

La imagen 18 muestra a las ocho *nāyikās* lideradas por Sudevī, sosteniendo todas en la mano derecha u retrato o espejo, y en la izquierda una especie de vaina u hoja. Todas están vestidas con saris rojos, y tanto Sudevī como la primera *nāyikā* detrás de ella, llevan también unas jaulas, en las cuales se encuentran un loro y un estornino, motivos que aparecen en un verso del *Rasikapriyā* del cual se mostrará un ejemplo más adelante.

El paisaje es simple y da un sentido de amplitud. Los colores contrastan armónicamente y realzan las figuras de las *nāyikās*, con el fondo de un campo en primavera y un cielo semi-nublado.

La obra pertenece a una colección privada y está fechada cerca de 1700.

²⁴¹ Ambas han sido publicadas por P. Pal en 'Court Paintings of India 16th-19th Centuries'.

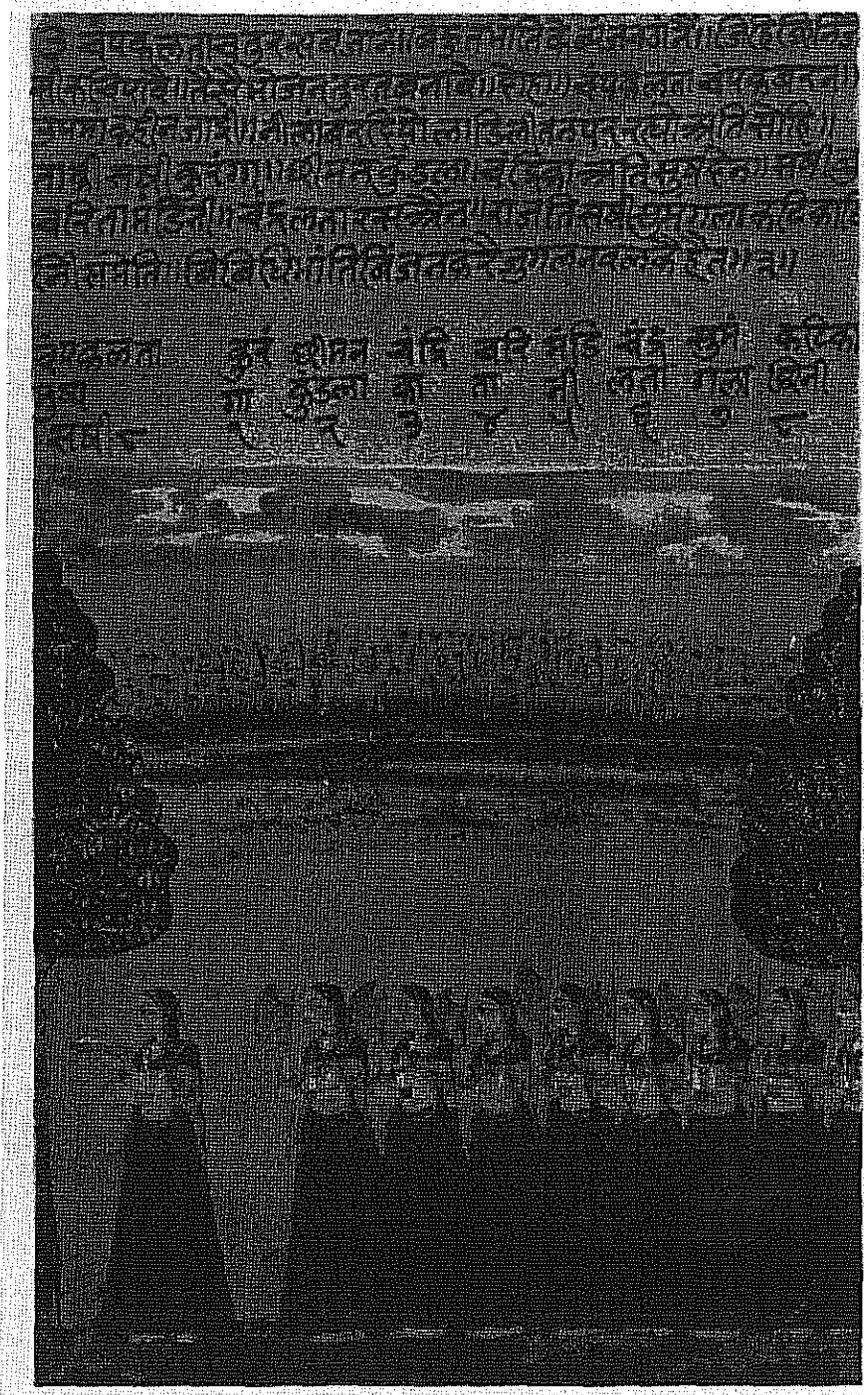


Ilustración 19

Esta pintura muestra a las ocho *nāyikās*, lideradas esta vez por Campakalata, vestidas de color azul oscuro y sosteniendo con la mano derecha un abanico. Campakalata, sin embargo, no sostiene un abanico sino que lleva una charola conteniendo un tipo de masa color clara.

Las figuras de las *nāyikās* son casi idénticas a las de la imagen anterior, así como el paisaje, aunque el color puede parecer un poco más brillante. En ambas pinturas los rostros de las heroínas son poco expresivos y sus figuras no están excesivamente ornamentadas.

El verso inscrito en la parte superior se encuentra incompleto, y no hay indicaciones acerca de a que verso del *Rasikapriyā* hace referencia. Al igual que la imagen anterior, además de formar parte del mismo manuscrito del *Rasikapriyā*, pertenece a la misma colección privada.

॥ सुषुप्तस्य जीवि च देके सोह द्वाडके षवाडके इन्द्रावरकी निवसुक्सुहे ॥
कोमलीमनालि कासिमात्रिकाकी मालिकासीवालिका नु डारी मीडी मानसिक प्र
सुहे ॥ जानै नवि नाड नयीके सबसुने को नातुं दे प्रो चानु गनु जातु नयो किधु च सुहे
चीवी सिगुराषिवह । चीत्रिनीवि चित्रगतिके ह धुनारसिक यामेका नुर सुहे ॥ श्री ॥

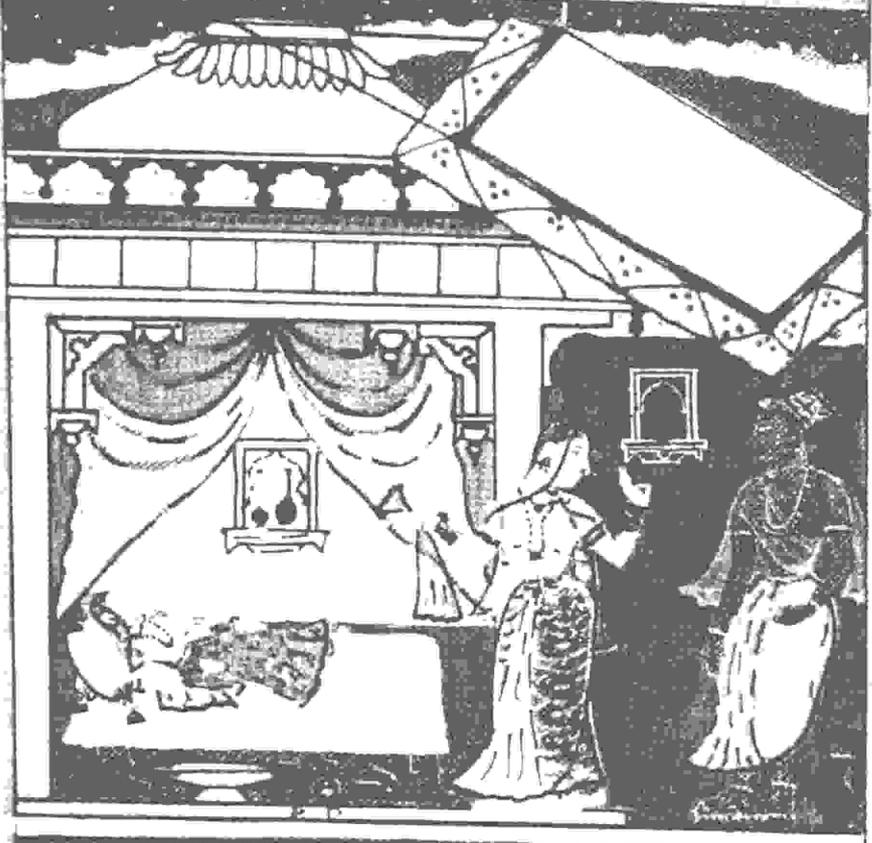


Ilustración 20

La imagen 20, llamada 'Juegos de amor de la *mugdā*', muestra a una *mugdā nāyikā*, que es un tipo de heroína muy joven y tímida, la cual se encuentra en un estado de semi-inconciencia debido al abuso físico que sufrió por parte del *nāyaka*, situación a la que hace referencia el verso del *Rasikapriyā* inscrito en la parte superior.

Esta pintura pertenece a la serie de Sahibdin, y tiene las marcas distintivas de su estilo en la utilización de los colores y en los detalles. El verso inscrito en la parte superior es el siguiente:

Entre las agradables compañeras se ve espléndida y dándole a comer cualquier uva forzadamente la trajo a su amor.

Como una delicada raíz de loto, como la fragancia de una guirnalda de jasmín abrazó salvajemente a esa niña ¿es usted un hombre o un animal?

Sin saber cuando era de mañana, escuchando sin saber quien viene y quien va, ni en que dirección van.

Como un retrato a esta maravillosa citrani él la guardó en sus brazos, hay que ver que placer obtuvo de este nuevo afecto. III, 29

En la imagen se muestra a la *sakhī* reprochando al *nāyaka* por el lamentable estado en el que se encuentra la *nāyikā*. Las palabras de la *sakhī* hacia el *nāyaka* son duras y dan evidencia de un abuso sexual contra la *nāyikā*. El estado físico y emocional de la *nāyikā* descrito en el verso, así como su representación gráfica, inmóvil y acostada sobre una cama dentro de una habitación, no muestra que haya existido un verdadero goce y entrega por parte de la heroína, sino que se encuentra enferma y desolada al haber sido forzada por el *nāyaka*.

De acuerdo con Goswamy, la pintura muestra un escenario con características teatrales, tales como las cortinas en forma de telón, abiertas para

mostrar a la *nāyikā* acostada, el toldo por encima de la *sakbī* y el *nāyaka*, las pequeñas escaleras que conducen hacia la habitación. Este escenario acentúa el aire dramático de la escena. La arquitectura muestra la habitación de un palacio *rājasthānī*, con la imagen del campo y el cielo obscureciendo al fondo. Junto a la cama donde reposa la *nāyikā* se encuentran varios utensilios. Junto al *nāyaka* hay un recipiente en forma de jarra, y en la parte inferior, fuera de la habitación hay dos garraones y un candelabro, así como la figura de un cervatillo, que probablemente se utiliza como un motivo para reflejar la juventud de la *nāyikā*.

En esta obra el pintor utiliza colores vivos, en especial el rojo, que caracteriza a la pintura de Mewār, así como el azul oscuro para el cielo y el cuerpo del *nāyaka*, quien puede ser, por su color, identificado con Kṛṣṇa, aunque a diferencia de otras imágenes de esta serie, no es mostrado con su corona.

Esta obra pertenece al manuscrito del *Rasikapriyā* de Mewār y se encuentra en el Government Museum en Udaipur²⁴².

A partir de la ilustración 21 ya no se hace referencia a imágenes de *nāyikās*, sino a situaciones descritas en diversos versos del *Rasikapriyā*, y a los encuentros amorosos de Rādhā y Kṛṣṇa. Las ilustraciones 21, 22 y 23 se refieren a uno de los tipos de encuentro de los amantes, el cual se da a través de mirar el retrato del ser amado. El capítulo cuarto del *Rasikapriyā* está dedicado a la explicación de los diferentes tipos de encuentros y a ejemplificarlos.

²⁴² Esta imagen se encuentra en el catálogo de 'Rasa les neuf visages de l'art indien'.

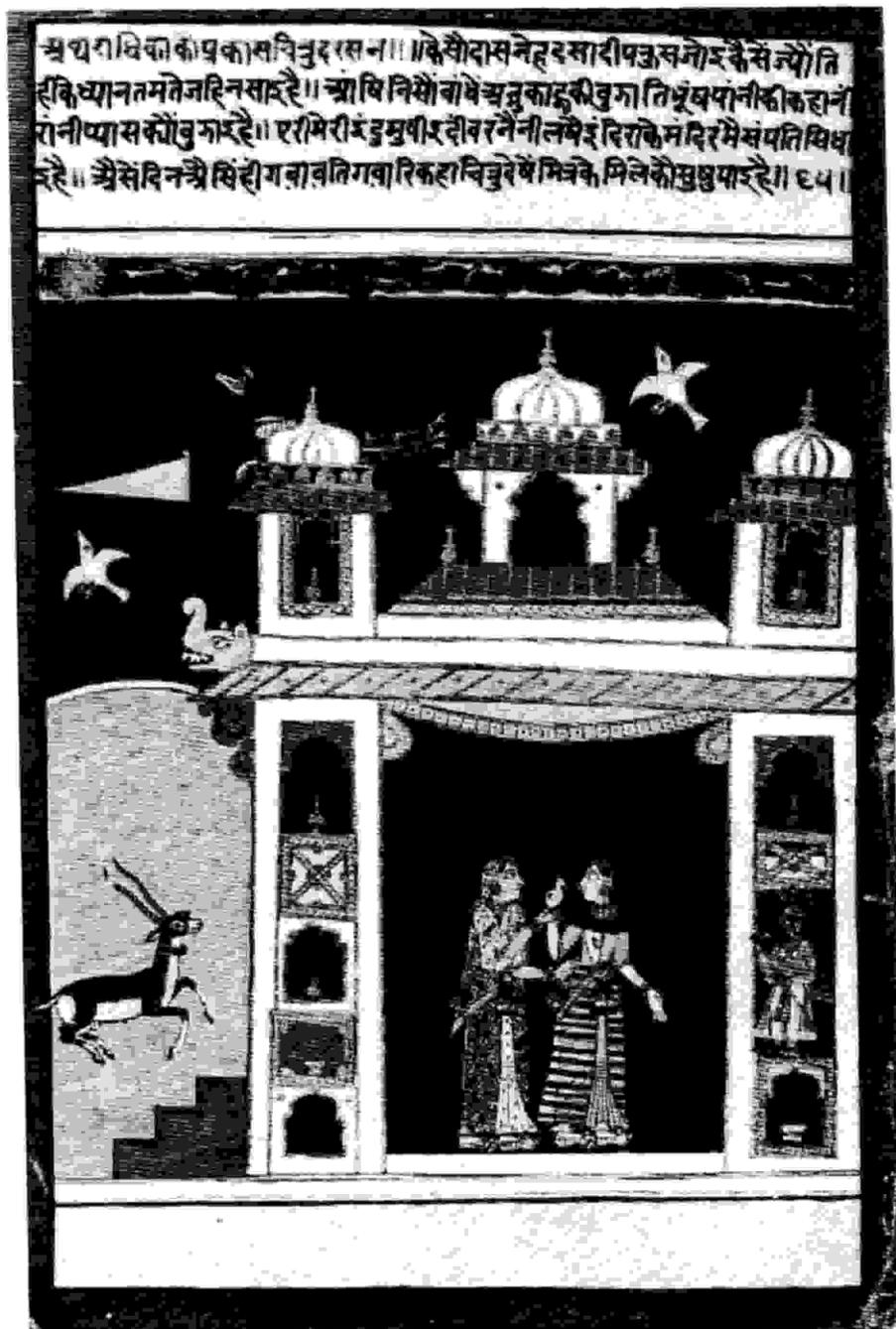


Ilustración 21

Esta imagen describe el siguiente verso inscrito en la parte superior:

Kesodas dice, ¿sin aceite cómo puede arder la lámpara? ¿Viendo la flama cómo destruir la obscuridad?

Poniendo la comida sobre tus ojos ¿cómo te puedes quitar el hambre? Con un relato sobre el agua no puedes quitar tu sed.

¡O mi cara de luna, la de los ojos como de loto azul! Viendo la casa de Laksmi ¿viene la prosperidad?

Tu estás perdiendo esos días, ¡O tontuela! Solo viendo la pintura has encontrado ahí a tu amigo ¿y con eso que felicidad puedes obtener? IV, 9

En esta pintura la *sakhī* cuestiona la actitud de la *nāyikā* al conformarse con solo mirar la figura de Kṛṣṇa. Las metáforas utilizadas por Keśavadās para describir la ineffectividad de dedicarse a contemplar al ser amado únicamente a través de imágenes, son muy elocuentes.

En la obra se encuentran varios animales, pero no así vegetación. A un costado del palacio se encuentra la figura de un antílope, que parece aproximarse al edificio. En la parte superior se muestra a dos aves en pleno vuelo, así como a un pavoreal, que representa el amor, posado en una de las cúpulas del edificio.

La arquitectura corresponde a un palacio, y el pintor ha cuidado todos los detalles que muestran su riqueza. Además de las hermosas cúpulas y frisos que lo adornan, se encuentran varios recipientes y tapices en cada nicho, en un tipo de terraza en el piso superior. Un detalle interesante es la figura de un *makara*²⁴³ sosteniendo un banderín como remate del friso principal. Estas figuras mitológicas se encuentran en las obras de Malwa como sello distintivo de su procedencia.

²⁴³ El *makara* es un tipo de monstruo marino mitológico, muchas veces se toma como una representación del cocodrilo, aunque se representa con cola de pez y trompa de elefante. Representa el signo de capricornio del zodiaco hindú. Es un emblema del agua y es el vehículo de Varuna, dios del océano. Además, su figura se encuentra en el estandarte del dios Kāma, el dios del amor, y es un símbolo de Suvidhi (en una forma más de pez) y Puṣpadanta. También se le conoce como Kantaka, Asita-danshra, 'dientes negros' y Jala-rūpa, 'con forma de agua'.

Según Czuma, las figuras de Rādhā y su compañera, aunque de rostros inexpresivos, están minuciosamente decoradas, y es la posición de sus manos y ademanes lo que da una riqueza expresiva y visual a la obra. La figura que representa a Kṛṣṇa se encuentra detalladamente elaborada para mostrar su belleza a los ojos de la *nāyikā*.

Esta imagen comparte los mismos rasgos que las ilustraciones 30, 42 y 43, pero al parecer, pertenece a una serie ilustrada del *Rasikapriyā* que se realizó en Malwa, posterior a la serie a la cual pertenecen las ilustraciones 42 y 43.

Esta imagen pertenece a la Colección George P. Bickford y fue realizada en Malwa cerca de 1660²⁴⁴.

²⁴⁴ Esta imagen se encuentra publicada en el catálogo de la exhibición 'Indian Art from the George P. Bickford Collection', presentada en el Cleveland Museum of Art entre el 14 de enero y el 16 de febrero de 1975, y compilado por S. Czuma.

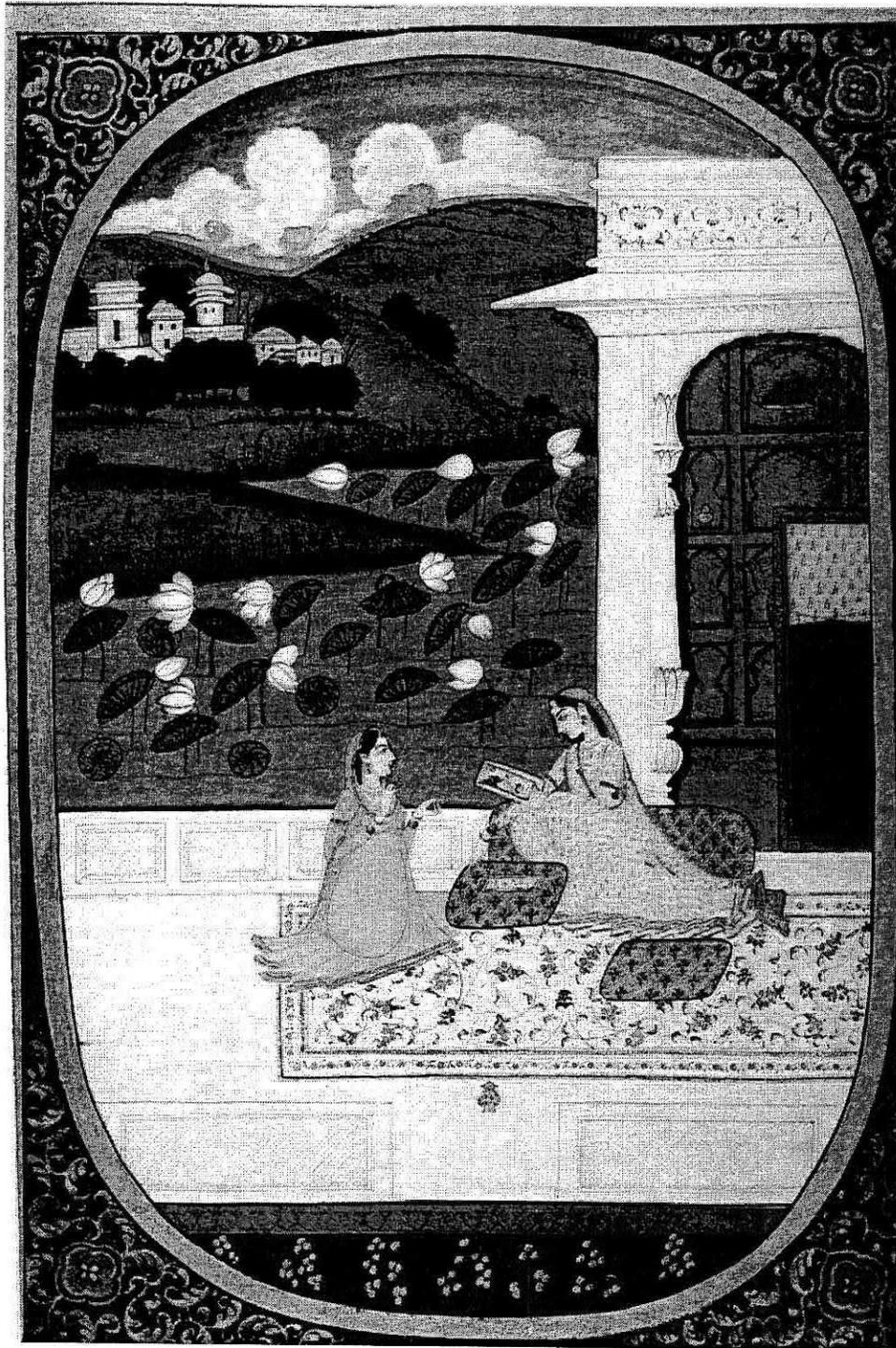


Ilustración 22

En esta obra se muestra a la *nāyikā* contemplando un retrato de Kṛṣṇa, mientras la *sakhī* le relata las cualidades de éste. Aunque De la Lama hace

referencia a que pertenece a un manuscrito del *Rasikapriyā*, no dice cual es el verso que ejemplifica, y que probablemente se encuentra inscrito en la parte posterior de la pintura. El estilo de la obra corresponde claramente a la escuela de Kangra y está fechada entre 1820 y 1825. Se enmarca en un ovalo y las figuras corresponden, por sus poses y finos trazos en los rostros, a esta escuela. La escena se desarrolla en una terraza al aire libre, donde las protagonistas descansan sobre un tapete, y en el caso de la *nāyikā*, sobre cojines bordados.

Al fondo se observa un estanque con lotos rosas y juncos en la orilla, un poco más atrás se sitúa una pequeña ciudad o palacio rodeado por el bosque. El paisaje se complementa con amplias colinas, y en el horizonte aparecen nubes rojizas que anuncian el atardecer, y junto a ellas nubes blancas en un cielo azul brillante. En la parte posterior de la terraza se encuentra una habitación, cuyo acceso al área donde se encuentran la *nāyikā* y la *sakhī* es a través de una *pardah*. Tanto el edificio y la terraza, como el palacio al fondo, tienen la típica arquitectura de la región, con cúpulas, frisos, y pilares decorados. La habitación cuenta con varios nichos donde hay algunos utensilios y un frutero con uvas.

Las figuras femeninas están adornadas con sencillez, y sus *saris* muestran el estilo de los pintores de Kangra. Los colores utilizados son de tonalidades claras y pálidas, sin grandes contrastes entre ellos, y sí con una armonía estética, aunque la utilización del blanco y el azul le da un toque de frialdad a la obra. Esta imagen pertenece a la Colección Edwin Binney III²⁴⁵.

²⁴⁵ Esta imagen se obtuvo del texto 'Panorama de la Miniatura de la India', editado por G. De la Lama, el cual no da más detalles.



Ilustración 23

Extrañamente, en esta imagen se encuentran mezclados diferentes párrafos de versos distintos del *Rasikapriyā*, y las imágenes presentadas no tienen relación entre ellas. Esto contrasta con el resto de la serie realizada por Sahibdin, a la cual pertenece esta obra. Los versos inscritos en la parte superior se refieren a los versos 8 y 10 del cuarto capítulo, aunque el último se encuentra incompleto, y al parecer estas últimas líneas se encuentran en la parte inferior de la obra.

De acuerdo con Goswamy, se desconoce cual era la intención de Sahibdin al incluir en la misma pintura estas dos escenas. En ambas aparece la figura de la *sakhī* como elemento central. En la escena superior se muestra a la *nāyikā* batiendo leche, con los utensilios tradicionales, para obtener mantequilla, y siendo advertida de la presencia de Kṛṣṇa por la *sakhī*.

En los dos recuadros que componen la escena inferior se encuentran imágenes similares, la decoración y mobiliario de las habitaciones son idénticos. En las dos imágenes la *sakhī* se encuentra ofreciendo algún servicio, en la primera está abanicando a la *nāyikā*, mientras que ésta contempla un retrato de Kṛṣṇa, sentada sobre un *charpai*. En la imagen siguiente es la *sakhī* quien muestra el retrato de la *nāyikā* a Kṛṣṇa, quien está sentado sobre otro *charpai*.

Esta pintura difiere del formato utilizado en el resto de la serie del *Rasikapriyā* de Mewār, pero su pertenencia a esta serie no es cuestionada por Goswamy, así como tampoco su realización por Sahibdin. Al igual que la mayor parte de esta serie, se encuentra en el Government Museum en Udaipur²⁴⁶.

²⁴⁶ Esta imagen se encuentra dentro del catálogo 'Rasa les neuf visages de l'art indien'.

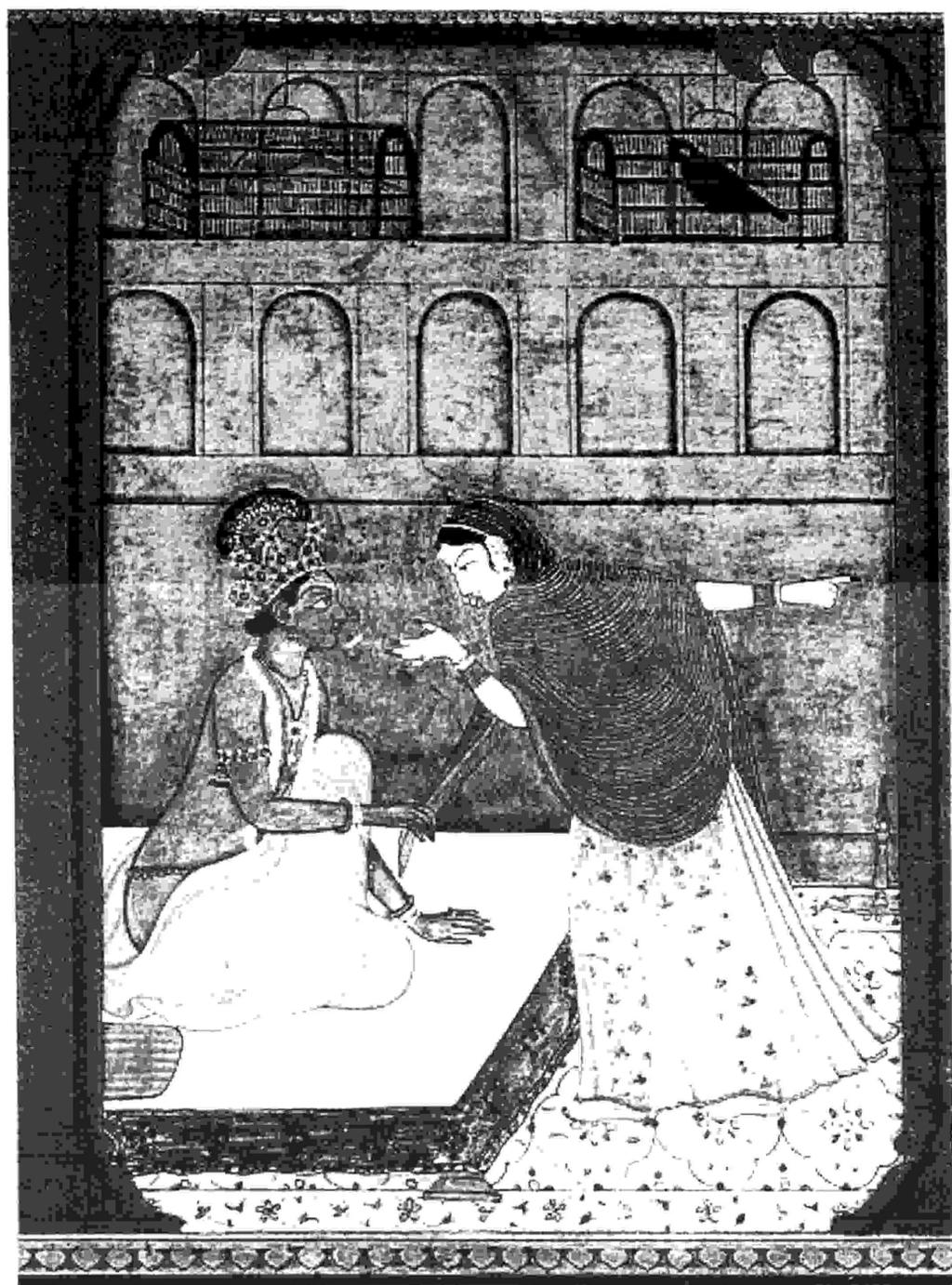


Ilustración 24

Las ilustraciones 24, 25 y 26 muestran diferentes episodios donde la pareja formada por Rādhā y Kṛṣṇa, aparecen como objeto central de la composición. Las tres tienen rasgos estilísticos que las identifican como obras del estilo de Kangra.

La imagen 24, llamada por Goswamy 'La jaula del amor', no tiene ningún verso inscrito, y el autor no hace referencia a alguna descripción en particular. Aún así, se le puede relacionar con diferentes versos del *Rasikapriyā*, ya que contiene algunos motivos, como el loro y el estornino, que se presentan en algunas descripciones dentro de la obra. En esta pintura se destaca la sensual desnudez de Kṛṣṇa, quien se impacienta por el deseo de tener a Rādhā a su lado, y le suplica que se quede con él, e intenta retenerla. Sin embargo, Rādhā pide un poco de tiempo para poder asegurarse de que los demás duermen, y así entregarse a su amor con Kṛṣṇa.

La timidez de la *nāyikā* es un factor que agrada a Kṛṣṇa y le proporciona mayor placer. La túnica amarilla que cubre la desnudez de Kṛṣṇa contrasta con el azul de su piel, y la sensualidad de su figura es resaltada por las joyas y guirnalda que utiliza. Rādhā viste falda y chal transparentes, los cuales muestran sus piernas y cabello.

En la parte superior se muestran dos jaulas conteniendo las aves mencionadas con anterioridad. La escena se desarrolla en una habitación donde hay una cama y un candelabro sobre el piso, el cual está decorado con un diseño floral. La pared del fondo es de color azul, y contrasta con los pilares rojos que enmarcan la pintura. Las figuras de los protagonistas corresponden a las descripciones de las escuelas de Kangra y Guler. Según los datos proporcionados por Goswamy, esta obra fue realizada en Kangra, y está fechada en el tercer cuarto del siglo XVIII. Se encuentra en el Bharat Kala Bhavan en Benares²⁴⁷.

²⁴⁷ Esta pintura pertenece al catálogo 'Essence of Indian Art'.



Ilustración 25

Esta pintura comparte ciertos rasgos con la anterior, entre ellos la evidente desnudez de Kṛṣṇa bajo su túnica amarilla, las figuras de Rādhā y Kṛṣṇa, y los diseños florales utilizados para la decoración.

Aunque esta imagen pertenece a la etapa tardía del estilo de Kangra, ya que data del primer cuarto del siglo XIX, conserva los elementos distintivos de esta escuela. Comparte rasgos arquitectónicos con la imagen 22, y también tiene el elemento de la ciudad en el fondo, a lo lejos. La descripción de un estanque con lotos también es similar en las dos obras.

Esta obra muestra a Rādhā y Kṛṣṇa al amanecer, después de una noche de amor, y en el momento en que Rādhā se dispone a partir. Kṛṣṇa le pide que permanezca a su lado, y aunque ella ya está vestida y se dirige hacia la entrada, titubea ante la insistencia de Kṛṣṇa, quien le tiende la mano con la intención de retenerla.

La escena se desarrolla en una habitación al aire libre, la cual forma parte de un palacio. Sobre el techo de la habitación se encuentra el motivo del amor en forma de un pavoreal. Los colores utilizados se combinan armónicamente y resaltan las figuras de los protagonistas, así como de la habitación y terraza. Kṛṣṇa y Rādhā están hermosamente adornados y sus rostros reflejan amor, felicidad y deseo. A diferencia de otras obras, en ésta no hay una marcada diferencia entre el tono azul pálido de Kṛṣṇa y el color blanco azulado de la piel de Rādhā.

El estilo de Kangra se caracteriza por la descripción minuciosa de los detalles, y ésta obra resalta los rasgos distintivos de dicha escuela. Forma parte de una serie del *Rasikapriyā*, y al igual que la imagen anterior, se encuentra en Bharat Kala Bhavan en Benares²⁴⁸.

²⁴⁸ Esta obra pertenece al catálogo 'Essence of Indian Art'.



Ilustración 26

Esta imagen muestra a Rādhā y Kṛṣṇa iniciando sus juegos amorosos. Al igual que en las imágenes anteriores, se muestra a un Kṛṣṇa impaciente y a una Rādhā que intenta evadir tímidamente sus acercamientos.

La obra se encuentra enmarcada por un ovalo, y en ella se presenta a la pareja bajo el pabellón de una terraza; al fondo se observa una habitación donde se encuentra la entrada. A diferencia de la imagen anterior, esta composición es más simple. Las figuras de Rādhā y Kṛṣṇa se encuentran sentadas sobre un tapete, y Rādhā está recargada sobre un cojín. El toldo, tapete y cojines muestran diseños florales, característicos de las obras de Kangra. El cielo azul muestra un par de nubarrones grises.

Kṛṣṇa es mostrado con su túnica amarilla y su corona, sus adornos son simples, y su actitud es la de aproximarse físicamente a Rādhā. La figura de Rādhā viste un *sari* rosado, y tampoco está demasiado adornada, su actitud es de renuencia hacia las aproximaciones de Kṛṣṇa, su color es pálido, mientras que Kṛṣṇa es mostrado con su característico color azul. La simplicidad de la composición centra la atención en la escena que se desarrolla entre la pareja.

Esta imagen, al igual que las ilustraciones 22 y 25, pertenecieron a manuscritos del *Rasikapriyā* realizados en Kangra, y data aproximadamente de las mismas fechas, entre 1820 y 1825. Entre ellas se observan similitudes, tanto en la composición como en la utilización de los colores y las figuras, aunque no es probable que pertenecieran al mismo manuscrito, sí comparten rasgos característicos. Según los datos proporcionados por Pal, ésta imagen pertenece a una colección privada²⁴⁹.

²⁴⁹ Esta imagen ha sido tomada de 'Court Paintings of India 16th-19th Centuries'.

॥ अथ श्रीकृष्णकवचपद्यः ॥ मन्त्रः ॥ किंमोदामदिशुरातिकेतुकीकीतावनाति
 नीयमद्वमतिजातिनननिमनलिनी ॥ माघवीकार्यात्रमधुसूतनश्रधकजसवतीभव
 नकहिसवंगधकलिनी ॥ आरदाकदातिवातकांक्रकादकालजातश्रमताषि मादि
 नानुहोडिमनमलिनी ॥ देषानदीषानपतिनिलजश्रलिकीगतिमालनीमामिन्यावाहै नीश्र
 माथश्रलिनी ॥ २०३ ॥ ॥



Ilustración 27

Esta obra pertenece a un manuscrito del *Rasikapriyā* realizado en Būndi y tiene el verso inscrito en la parte superior. En ella se observa a Kṛṣṇa escuchando

las palabras de la *nāyikā*, la pareja esta acompañada por tres *sakhīs*. El verso describe lo siguiente:

Kesodās dice, de día y de noche así medita en el *ketakī* y mantiene fijos sus ojos en los lotos.

Habiendo bebido el nectar de *Mādhavī*, este ciego no ve cuando sirve a la rosa blanca y a las fragantes flores.

Porqué cuando se dicen esas cosas *Kānh* se avergüenza, estando de esta manera desconcertado tiene la mente sucia.

No viendo a su pareja y sin vergüenza se mueve el abejorro, y el abejorro desea encontrarse con el jasmín. X, 22

La escena se desarrolla en una terraza descubierta y rodeada por exuberantes jardines. De acuerdo con Archer, la descripción de la vegetación marca el estilo característico de *Būndi*, así como la arquitectura de la terraza y habitación contigua a ésta.

En la habitación se observa una cama y un tapete largo en forma de tapiz. La *nāyikā* está reclinada sobre cojines, y una de las *sakhīs* la abanica. Sobre el piso de la terraza hay algunos objetos, como una caja de '*pān*', una charola con un par de vasos, y una botella para el agua.

Las figuras femeninas y la de *Kṛṣṇa* están adornadas con collares de perlas, lo cual es otro rasgo particular a este estilo de pintura. Los rostros y los ademanes son muy expresivos, y reflejan el sentido del verso al que hace referencia la pintura. Otra característica de esta escuela son las figuras de aves que vuelan en el horizonte, o se posan entre los arboles. Esta ilustración pertenece al *Bharat Kala Bhavan* en Benares y está fechada aproximadamente en 1715 en *Būndi*²⁵⁰.

²⁵⁰ Ha sido tomada del libro *Indian Painting in Būndi and Kotah* realizado por W. G. Archer.

॥ अथ महे नवरत्ना ॥ मवदोया ॥ आसिनिमो सुजतनकाजितो मुनीयुवकमोराइजेमेवम
 लोकमहिगाएहे ॥ विसकी विमारी सुछिकाकयावुगतफिराजसेमीनेमीथसतडीठडीरवा
 हा ॥ इरिइरि कनतकसरि दोरिपरायाइजा नोनकयोडुगेडना निनीअपाएहा ॥ काकोबड
 घालिवेकोकहावेसडतघा मघघजुहमनप्रातमेरेयुहआएहा ॥ २६ ॥ ॥



Ilustración 28

Esta imagen refleja fielmente el verso que se encuentra inscrito en la parte superior, y que hace referencia a una *khandita* oculta. En ella se observa a Kṛṣṇa pidiendo perdón a la *nāyikā* después de no haber llegado a dormir a su lado.

Aquellos ojos aparecen y los oídos no escuchan, dice Kesodās mucho de ti dicen en el mundo.

Olvida la memoria a la familia y como un cuervo escoges, e isolentemente deseas las sobras y el agua de arroz sobrante.

Separandose de mí regresa y cae a los pies, al ir a esos lugares impropios ¿qué obtiene? VII, 17

La arquitectura del palacio donde se desarrolla la escena, así como el motivo de la pareja de patos volando por encima del palacio, los pavoreales representando el amor junto a una fuente, y las diversas aves entre el follaje de los árboles, son parte de los rasgos distintivos de la escuela de pintura de Būndi.

En el horizonte el sol está saliendo, mientras que en la habitación, la *nāyikā*, quien es acompañada por una *sakhī*, recrimina duramente a Kṛṣṇa por su comportamiento. Tanto la arquitectura del palacio como las figuras humanas y la decoración de ambos, corresponden al estilo pictórico de Būndi, el cual es minucioso y altamente ornamentado.

Al igual que la imagen anterior, ésta también pertenece a un manuscrito del *Rasikapriyā* y data de la misma fecha, aproximadamente 1715, y aunque comparten los rasgos característicos de la pintura de Būndi, no parecen pertenecer a la misma serie. Esta obra se encuentra en el Archeological Museum en Gwalior y fue tomada del libro 'Indian Painting in Būndi and Kotah'.



Ilustración 29

Esta obra forma parte de la serie conocida como el primer *Rasikapriyā* de Bikaner. Se le denomina el primero porque existen dos manuscritos ilustrados del *Rasikapriyā* adicionales, los cuales también fueron realizados en Bikaner durante el siglo XVIII.

De acuerdo con Pal, ésta pintura fue realizada por Natthu Umrani, uno de los principales artistas del taller de la corte de Bikaner, quien trabajaba para Karan Singh, quien gobernó entre 1631 y 1669, y posteriormente para Anup Singh, quien reinó entre 1674 y 1698. Natthu era primo del famoso pintor de Bikaner, Ruknuddin, quien en 1674 inició la serie del *Rasikapriyā* a la que originalmente pertenecía esta imagen.

Después de haber sido iniciada por Ruknuddin y Natthu, el primer *Rasikapriyā* de Bikaner fue continuado por el hijo de Ruknuddin, Ibrahim, y finalmente concluido en 1714 por un sobrino del mismo Ruknuddin, conocido como Nure. Esta imagen en particular está fechada entre 1675 y 1694²⁵¹.

La imagen muestra a Rādhā en una terraza, relatando a una de sus compañeras el intento de Kṛṣṇa por seducirla. En la parte superior aparecen los episodios donde se relata como Kṛṣṇa la acaricia y cae a sus pies, en un gesto de amor suplicante. En la parte inferior izquierda aparecen dos doncellas, que amenizan con música y cantos la conversación entre la *nāyikā* y la *sakhī*.

Esta serie no contiene los versos a los que se refiere la pintura, y según Pal, aproxima al estilo naturalista de la pintura de la corte Mogola, tanto por la profundidad de la perspectiva en las diferentes escenas, como por la utilización de los colores, aunque la arquitectura y vegetación resaltan el estilo rājasthānī de la obra.

²⁵¹ Esta pintura Pertenece a la Colección Jane Greenough Green y fue tomada del catálogo de dicha colección.

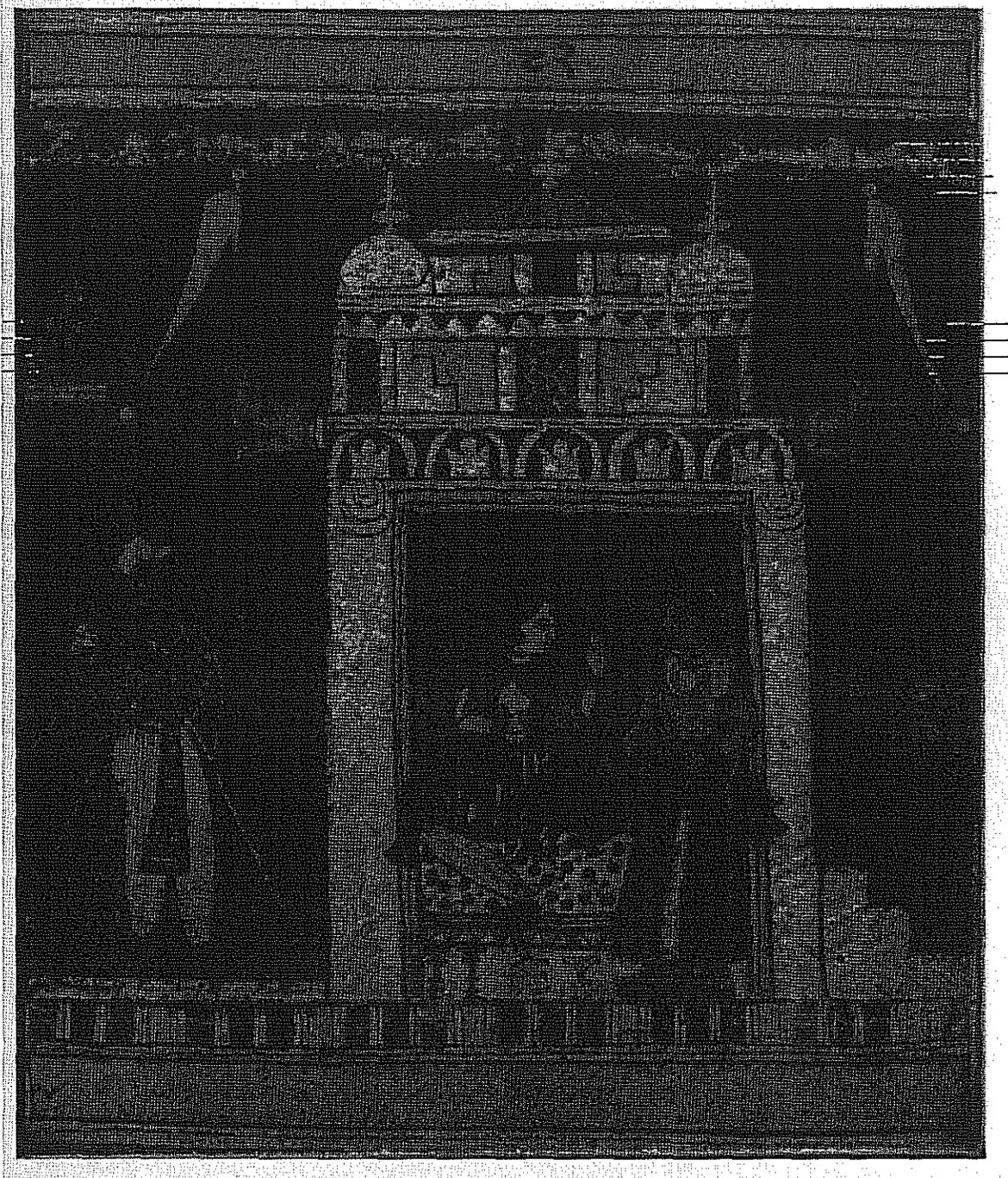


Ilustración 30

Esta pintura pertenece a una serie del *Rasikapriyā* realizada en Malwa, y está fechada entre 1625 y 1650. Su estilo es simple y plano, el color es el elemento principal y es utilizado para describir el poema. Según Pal, los artistas de Malwa se

caracterizan por sus composiciones simples, y por la inexpresividad de los rostros de las figuras humanas.

En esta obra se observa a la *nāyikā* y una acompañante en un pabellón, y al *nāyaka* aproximándose hacia ellas. Ellas, al parecer sostienen una conversación y no se han percatado de la presencia del *nāyaka*.

Además del color, hay una gran utilización de figuras geométricas, tanto en la arquitectura como en la vestimenta de los personajes. El pabellón está ricamente decorado en la parte superior con elaborados mosaicos y con un friso que remata a cada lado con un *makara*, los cuales sostienen en sus trompas estilizadas banderas. La utilización de *makaras* como elementos decorativos es uno de los sellos distintivos del estilo de Malwa (ver ilustración 21). También se observan las figuras de dos pequeños monos a ambos lados del pabellón, uno está en movimiento y el otro contempla inmóvil la escena. Dentro de la pequeña habitación, cuyo fondo es de color rojo, representando el amor, la pasión y el erotismo del encuentro, hay una cama donde se encuentra sentada la *nāyikā*, debajo de ella se observan algunos utensilios para el agua, y probablemente el '*pān*'.

Fuera del espacio arquitectónico, el cielo y la atmósfera son oscuros, contrastando con los vivos colores utilizados por el autor. En los bordes superior e inferior hay unas bandas de color dorado que enmarcan la pintura, pero que no contienen el verso del *Rasikapriyā* que se está ilustrando. Pertenece a una colección privada²⁵².

²⁵² Esta obra fue publicada en 'Court Paintings of India 16th-19th Centuries'.



Ilustración 31

Esta pintura forma parte de la serie del *Rasikapriyā* de Mewār, y se encuentra más deteriorada que el resto de las obras que se conocen de ésta serie. La parte superior, que tenía inscrito el verso, se ha perdido, pero los elementos que distinguen la obra de Sahibdin están presentes, tales como los acompañantes de la pareja, el tipo de vegetación y los colores utilizados.

En ésta imagen se muestra un encuentro nocturno de los amantes. También aparece una pareja de pastores y una vaca, el *gopā* está ordeñando a la vaca, mientras la *gopī* parada a un lado lo observa. Existen motivos que realzan la atmósfera romántica del encuentro, como las parejas de aves posadas sobre el árbol, así como la pareja de ‘muchachos serpientes’²⁵³ en una cueva bajo los pies del *nāyaka*. Un rasgo particular dentro de ésta pintura, es la aparición del dios Brahma en la parte superior izquierda, probablemente el verso al cual describe esta obra lo mencionaba, por lo cual este motivo fue incluido por el pintor.

La pintura tiene una gran riqueza visual y logra incluir armónicamente todos los elementos a los que describe, sin dar la sensación de amontonamiento. De acuerdo con Pal, los variados y brillantes colores utilizados, y la falta de profundidad en la perspectiva, la asocia con la tradición de manuscritos pre-Mogola, pero el estilo de la composición y las figuras denotan una cierta influencia de los talleres de la corte Imperial.

Esta obra pertenece a la Colección Jane Greenough Green y fue realizada entre 1630 y 1640. Ha sido publicada en *Pleasure Gardens of the Mind*.

²⁵³ Los jóvenes *nagas* son seres mitológicos que aparecen frecuentemente dentro de los relatos y poesía de la India. En esta pintura se sabe que se trata de ellos por las pequeñas serpientes en sus cabezas.

Esta obra pertenece al mismo manuscrito del *Rasikapriyā* que la imagen anterior. Aunque ésta imagen no se ha reproducido en color, comparte los rasgos característicos de toda la serie. El verso que se encuentra inscrito en la pintura es el siguiente:

¿Sin agua el pez nada? Pero el pez solo puede vivir con agua.
En ausencia de ésta persona no le gusta nada, hace todo lo que le gustaría.
Cuando llega cae a tus pies, y cuando se queda allí hay que levantarla y abrazarla.
Hay que enseñar sus sueños, cuando viene la fortuna no hay que cerrar tus puertas. X, 19

La obra describe fielmente el verso, muestra los peces en el agua y uno muriendo fuera de ella, a la heroína a los pies del *nāyaka*, y a la fortuna personificada como Lakśmi, frente a una puerta cerrada.

En el techo de la habitación hay un pavoreal y en el estanque una pareja de patos. Según Goswamy, la manera de plasmar la arquitectura y la vegetación es la forma tradicional en el estilo de Mewār, y en especial de la serie de Sahibdin, a la cual pertenece. Las figuras humanas también contienen los elementos característicos de este estilo, inexpresividad, ojos grandes, y pocos ornamentos.

Esta obra forma parte de la colección del Government Museum en Udaipur²⁵⁴.

²⁵⁴ Esta obra forma parte de la exhibición de las Galeries Nationales du Grand Palais 'Rasa les neuf visages de l'art indien', y fue publicada en el catálogo de dicha muestra.



Ilustración 33

En ésta pintura se describe el estado de agitación y malestar del *nāyaka* debido a su separación de la *nāyikā*. Son las compañeras de la *nāyikā* quienes le cuentan y le muestran el lamentable estado en el que han visto a Kṛṣṇa. La tristeza se refleja en el rostro de Kṛṣṇa, quien tiene la mirada perdida y una actitud de enojo, con un puño cerrado y abrazando el tronco de una palmera. El verso inscrito en la pintura dice lo siguiente:

Pensando sus ojos se llenan de lágrimas y cuando ve las flores de tamāla él tiembla.

Vagando perdido y ausente, sin hablar ¿a qué parte del jardín se fue? Fue a la orilla del estanque.

Él quiere ver, pero no llega a su vista, en este estado Lāl no puede ver.

Que fuerte deseo llegó hoy a su corazón, cuando ve a Gupāl no le gusta nada.

VIII, 34

La escena se desarrolla en un bosque con una densa y variada vegetación, se observan algunas aves y un estanque con peces y flores, a la orilla del cual ha llegado Kṛṣṇa. Según Goswamy, la figura de Kṛṣṇa tiene una fuerza expresiva que muestra el estado emocional descrito por el verso.

Ésta imagen, al igual que las dos anteriores, pertenece a la serie del *Rasikapriyā* de Mewār de mediados del siglo XVII, y se encuentra en el Government Museum en Udaipur²⁵⁵.

²⁵⁵ Al igual que la imagen anterior pertenece a las obras de Sahibdin publicadas por Goswamy para el catálogo de 'Rasa les neuf visages de l'art indien'.

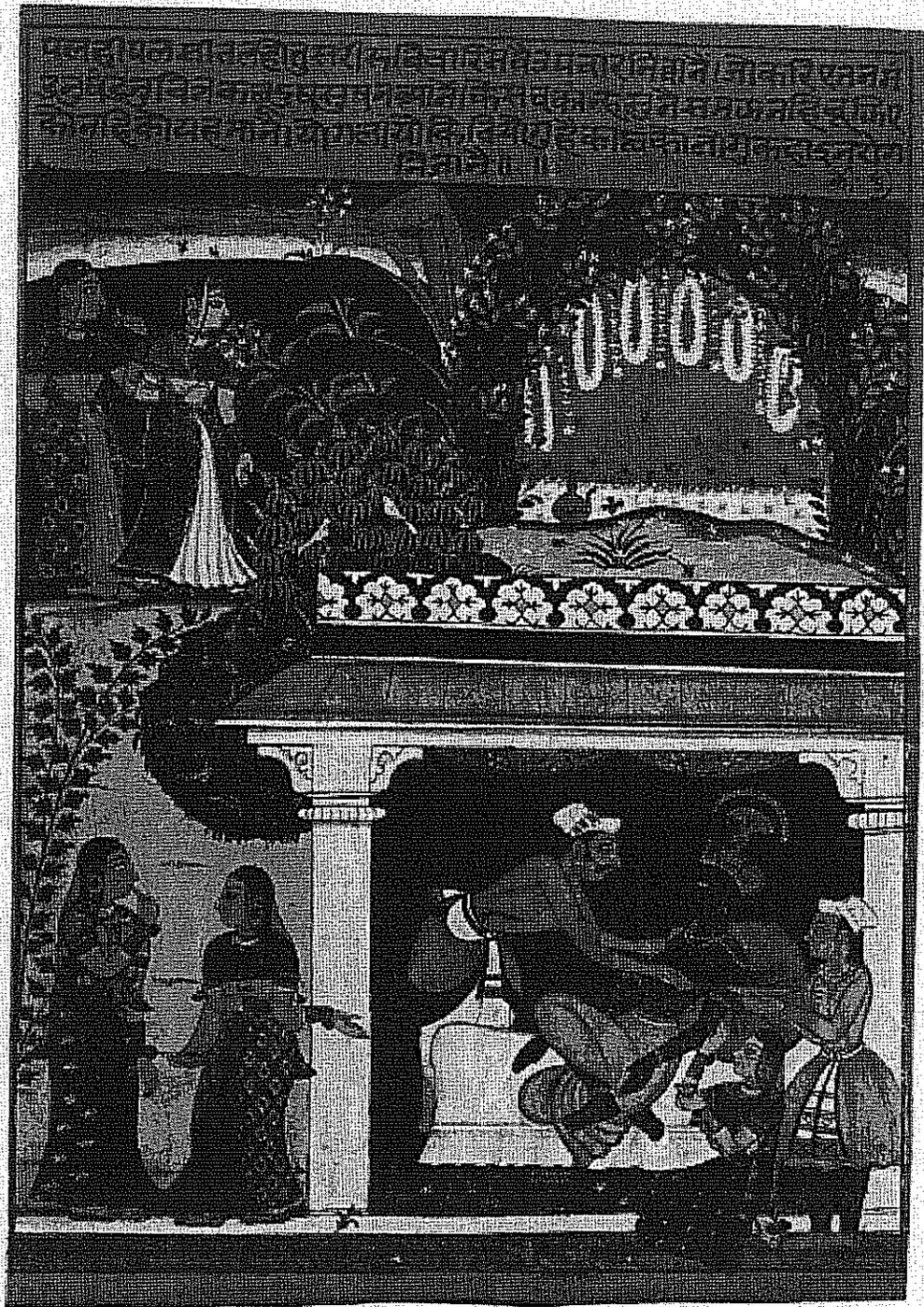


Ilustración 34

Al igual que la ilustración anterior, ésta también muestra a Kṛṣṇa en un estado emocional perturbado, debido a la separación de Rādhā. El verso describe la siguiente situación:

Cada instante su cuerpo está más frío y él piensa en todos los remedios.

El cuerpo siente que se está cortando, en su mente no sabe nada, ni de felicidad ni de sufrimiento.

Kānh ni escucha, ni entiende, ni sabe quién es.

Él tiene un voto de separación en el amor y la gente pregunta ¿porqué él no sabe de su enfermedad? VIII, 51

La imagen muestra a un Kṛṣṇa enfermo, cuyos sirvientes y acompañantes intentan reanimarlo. Al mismo tiempo, afuera de la habitación donde se atiende a Kṛṣṇa, un par de mujeres comentan el hecho y se preguntan sí es posible que ni el mismo *nāyaka* sepa cual es su mal. Las figuras que se encuentran junto a Kṛṣṇa le ofrecen alimentos y bebidas, y un compañero intenta hacerlo reaccionar.

La pintura está dividida en dos bandas con escenas diferentes, en la banda superior se muestra la causa de la enfermedad de Kṛṣṇa, el lugar donde se encuentra con su amante está listo para el amor, sin embargo, se encuentra vacío, por lo cual se puede inferir que la *nāyikā* no acudió a su cita; ante tal situación Kṛṣṇa cayó en un estado de inconsciencia. Hay dos jóvenes muchachas que observan el escondite amoroso, que está decorado con guirnaldas, y donde hay una jarra para el agua.

En la habitación donde se encuentran Kṛṣṇa y sus acompañantes hay una cama y un cojín, sobre los cuales se encuentra recostado, también hay una serie de

utensilios, unas copas y las sandalias de Kṛṣṇa se encuentran fuera de la habitación, a la orilla del jardín.

La descripción de la vegetación sigue el estilo de Sahibdin, así como el motivo de los pájaros posados sobre un árbol, también se observan pequeños insectos, en especial en el escondite del amor, lo cual es un motivo no muy común en esta serie.

Al igual que la mayoría de las obras de esta serie, pertenece a la colección del Government Museum en Udaipur y fue publicada por Goswamy.



Ilustración 35

Al igual que las últimas cinco imágenes, ésta también pertenece a la serie de Mewār del *Rasikapriyā*. El verso al que hace referencia la obra es el siguiente:

Kesodas dice, 'su cuerpo es la morada de todas las fragancias, ¿dígame cómo puede levantar las cejas inspirando miedo?

Que buen día tengo, que día tan afortunado, mi ojo afetuoso baila junto con ella. Y haciendo esto una y otra vez, de mi corazón salen perfumes de almizcle y alcanfor.

Ella está cerca de la lámpara y además brilla, parece como un maniquí en una pintura, pero entonces ¿cómo habla riéndose? VIII, 18

Esta imagen, al igual que otras dentro de la serie, está dividida en bandas, que muestran escenas diferentes de una misma descripción. En la parte superior se encuentra al *nāyaka* contemplando la belleza de la *nāyikā* en un retrato a la luz de una vela, él se encuentra sentado sobre un *charpai* y recargado sobre un cojín, en una pequeña habitación del piso superior. En la parte inferior hay un jardín donde se encuentran las figuras de dos mujeres, una de las cuales lleva una flor y la otra una jarra, y quienes sostienen una conversación.

Al igual que la ilustración 16, se muestra a Kāma personificando el amor y listo para flechar al *nāyaka* desde su escondite entre la vegetación. La arquitectura y la vegetación son los típicos de las obras de Sahibdin. Al igual que en las otras obras de esta serie, Kṛṣṇa no aparece con su característica corona, sino con un turbante.

Esta obra se encuentra en el Government Museum en Udaipur, y también formó parte de la exhibición de 'Rasa les neuf visages de l'art indien'.



Ilustración 36

Esta obra llamada 'Las palabras de la mujer del artesano a Kṛṣṇa', contiene, según las explicaciones de Archer, las características principales de la escuela de Būndi. Está dividida en bandas donde se desarrollan diferentes escenas, y tiene el siguiente verso del *Rasikapriyā* en la parte superior.

Se rompió como el poste para amarrar caballos y va sin saber hacia donde, ya sea bueno o malo.

No tiene vergüenza de la gente.

'Kesava' dice: 'solo hay que pensar y entender bien, y no solo hacer aquello que le agrada.

Debe depender del afecto, no solo de los ojos, hay que sentir un profundo afecto. XII, 18

La arquitectura corresponde al patio interior, terrazas y pabellones de un palacio. Los techos y frisos, en ángulos obtusos, dan la perspectiva de profundidad, característica de este estilo. Los árboles del fondo, así como los que se encuentran dentro del patio, son típicos de las escuelas Būndi y Kotah.

En la primera banda encontramos dos figuras femeninas sentadas en una terraza superior, quienes sostienen una animada conversación. Este pabellón se encuentra decorado con diversos utensilios y las mujeres se encuentran sobre tapetes y cojines.

Justo debajo de la terraza se encuentran Kṛṣṇa, Rādhā, y la *sakṣī*, quien es la mujer del artesano, quien dirige sus palabras a Kṛṣṇa. Rādhā dirige su mirada hacia Kṛṣṇa y tapa su rostro con un gesto de timidez.

Al mismo tiempo, la figura de Kṛṣṇa reaparece en la parte inferior derecha, sentado en una asamblea junto a otras cinco figuras masculinas. La asamblea se

desarrolla en una terraza del patio interior del palacio. Del lado izquierdo un jinete se aproxima hacia el lugar donde se encuentran reunidos los demás hombres.

Hay una gran utilización de colores primarios, en especial diversos tonos de rojo, azul y amarillo, que hace a la obra llamativa y vibrante. Los colores son contrastados para resaltar, tanto a las diferentes figuras como al cielo, y la sección donde se encuentra inscrito el verso.

Los techos y frisos de los edificios cuentan con varios colores y diseños. La ropa de las figuras femeninas es de colores llamativos y se encuentran muy adornadas. A Kṛṣṇa se le describe utilizando ropa de color naranja, en el estilo característico de esta escuela, además de estar adornado con una larga guirnalda y un tipo de turbante en lugar de su corona. Las otras figuras masculinas visten trajes diferentes, algunos son de colores rojo-anaranjado, también utilizan un turbante tradicional del traje masculino en esta región. La obra cuenta con un marco de color ocre, donde se inscriben ciertos datos sobre el manuscrito.

Se trata de una ilustración de un manuscrito del *Rasikapriyā*, fechado cerca de 1700 en Būndi, y no se tiene información acerca de su procedencia ni ubicación actual²⁵⁶.

²⁵⁶ Esta imagen ha sido publicada por Archer en 'Indian Painting in Būndi and Kotah', y por Vyāsa en 'Rasikapriyā: Mahākavi Keśava racita Rasikapriyā ki Bhāratīya laghucitrom ko dena', de donde se tomó para este trabajo.

॥ जिनननिहारितनिहारतनिहारवको कास्तननिहारजिनकेमस्तनिहारहै। सु
 रानवकन्यानके प्राणपतिदेवतानरुकेदियनविहारहै। इहिविधिरे
 रागद्वरेअसेषअत्रपमानउपजीविस्वपविहारेहै। रूपमदमोवतमदनमद
 नकेवियवतमावनकिलोचनतिसुरेहै॥५॥



Ilustración 37

Esta imagen describe el juego amoroso de Kṛṣṇa con las *gopīs*, donde baila con ellas y toca su flauta. Ésta es una de las escenas favoritas dentro de la vida de

Kṛṣṇa que ha sido representada en la pintura. Ya que este pasaje es uno de los episodios más populares en la mitología de Kṛṣṇa, no se circunscribe a ninguna escuela, ni a ningún texto en particular²⁵⁷.

En la parte superior se encuentra inscrito el siguiente verso del *Rasikapriyā*:

No puede ver, aunque quiere ver algo.

No busca a nadie pero lo ve de cualquier forma.

Es el esposo de doncellas divinas, humanas y serpientes.

Incluso él se queda en el corazón de los esposos.

‘Kesodās’ de esta manera y después de muchos esfuerzos se ha cansado de buscar pero a la mente de Brahma no ha llegado ningún símil.

Y Kṛṣṇa con su bello cuerpo quitaba el orgullo de cualquier hombre o mujer e incluso de Kāmadeva.

Y Śankara lo observa con mucha sorpresa. VI, 38

Debajo del verso aparecen las figuras de Brahma, Śankara, Kāmādeva, y dos figuras mitológicas más, flotando en pequeñas barcas en medio de un cielo azul, estrellado, y con luna llena.

En la escena principal aparece el *Rasamandala*, representado por el baile circular de ocho *gopīs* alrededor de la figura de Kṛṣṇa, quien toca su flauta. Las figuras de las *gopīs* y Kṛṣṇa visten la ropa típica que se utiliza en las pinturas de Mewār. El fondo sobre el cual bailan las figuras de las *gopīs* es de color ocre y contiene estrellas, lo cual representa el amor y la pasión. Al centro se observa a Kṛṣṇa sobre un círculo de color azul claro, y rodeado de estrellas de diversos colores.

²⁵⁷ Otra obra casi idéntica, pero que no hace referencia a ningún verso del *Rasikapriyā*, se encuentra en Blurton (imagen 82).

La escena del baile circular está rodeada de arboles característicos del estilo de pintura de Mewār, sobre un fondo color arena. En la banda inferior se observan dos escenas diferentes. En la primera se ve a un par de mujeres tocando un címbalo y una tabla; y hacia la derecha se observa a otra pareja de mujeres sosteniendo una conversación, dentro de un tipo de escondite ente los arboles y enmarcado por un arco de flores.

Como es particular a la pintura de Mewār, se utilizan colores vibrantes, que simbolizan la pasión, y los cuales resaltan la escena principal sobre los demás detalles que componen la obra.

Esta imagen pertenece a un manuscrito del *Rasikapriyā* posterior a la serie de Sahibdin, está fechado en 1690, pero comparte los rasgos característicos de la escuela de Mewār, y sigue el modelo dejado por el famoso pintor²⁵⁸.

²⁵⁸ Esta imagen ha sido publicada dentro del libro 'Rasikapriyā: Mahākavi Keśava racita Rasikapriyā ki Bhāratīya laghucitrom ko dena', cuyo autor Cintāmani Vyāsa no da mayores detalles acerca de esta obra.

॥ अथ श्री कृष्णको मम रसु ॥ ॥ इव वीथी ॥ ॥ पारिकषातनया डि मटापन मोषन ह सह मे वि हि
 को ही के मव उष म ह प ह ह स ते अशी हो नो प ह ह्या डि जि गा श्री ॥ नार द ने छ द कार मुर र च कु चा
 वि ग ए कार क्यो ह् दि ग श्री ॥ ता दि न ते उ नि ग यो उ म हि स मे ति सु धा व सु चा की मि ग श्री ॥ ॥
 ॥ अथ ॥ ॥

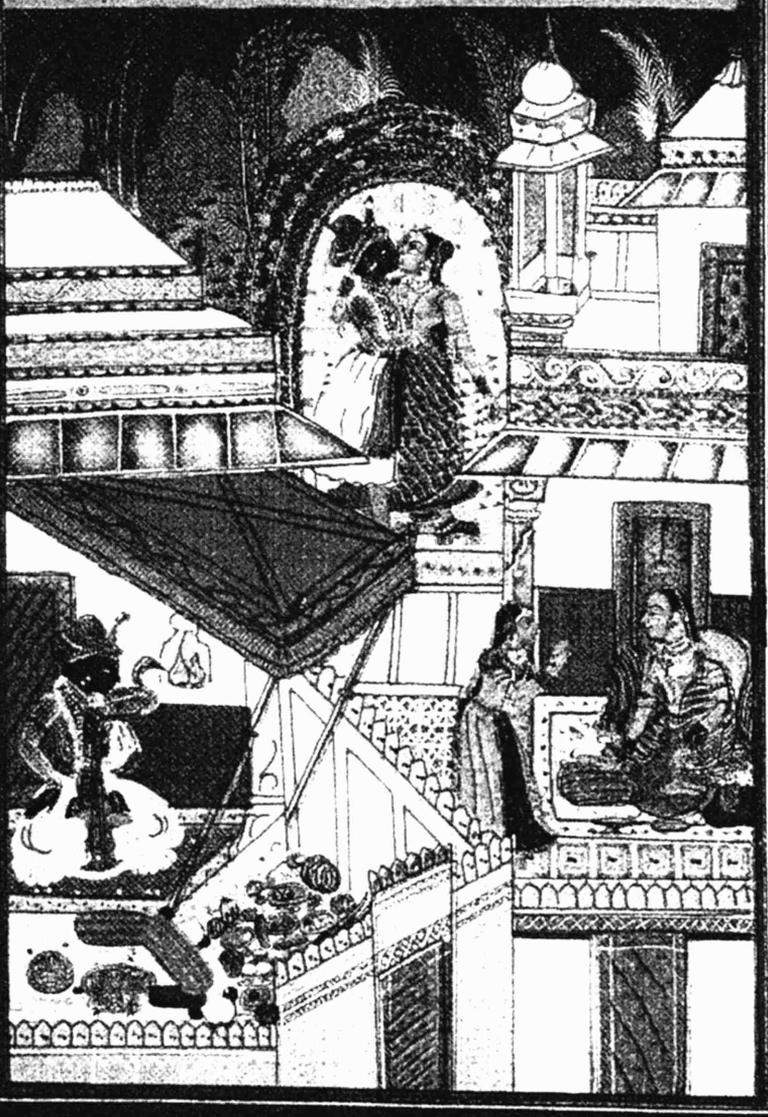


Ilustración 38

La ilustración 38 combina hábilmente tres escenas que concuerdan exactamente con el verso inscrito en la parte superior.

No come dátiles, no mastica pasas y dejó su amistad con la mantequilla fresca. 'Kesava' dice que le duele cuando mastica caña de azúcar, y que aún viéndolas no las quiere.

Todos bromean de que una vez que probó el sabor de los labios.

Desde ese día tiene un voto e incluso la ambrosía y todos los dulces del mundo él dejó de comer. XIV, 39

En la escena de la derecha se observa a dos *sakhīs*, o a la *sakhī* con la *nāyikā*, quienes sostienen una conversación acerca del estado en el que se encuentra Kṛṣṇa. Junto a esta escena, a la izquierda, aparece la figura del *nāyaka*, sentado bajo un toldo, en una terraza, rodeado de golosinas y apetitosos platillos, los cuales no han sido tocados, y como muestra la actitud de Kṛṣṇa, no le interesan en lo más mínimo. En la escena situada en la parte superior, el *nāyaka* besa apasionadamente a su amante y cae bajo el embrujo del sabor de sus labios, tal como lo menciona el verso.

La arquitectura corresponde a un palacio, donde además de balcones hay varias terrazas, tanto cubiertas como al aire libre. El palacio se encuentra rodeado por un bosque con diversos tipos de arboles y está suntuosamente decorado. Los colores utilizados son algunos en tonos claros, mientras que se utiliza también el rojo y el azul. Las figuras están minuciosamente decoradas, y a diferencia de otros estilos de pintura, en ellas los rostros son muy expresivos y reflejan las emociones de los personajes en cada situación.

En la escena donde Kṛṣṇa se encuentra solo, aparece sosteniendo con un brazo un ave. La posición de sus piernas muestra que se encuentra descansando.

El azul del cielo parece indicar que la escena se desarrolla al anochecer, y enmarca la escena donde Rādhā y Kṛṣṇa se besan y abrazan en su escondite para el amor entre la vegetación.

Esta obra pertenece a la misma serie del *Rasikapriyā* que la ilustración 36, realizada en Būndi cerca de 1700, y se encuentra publicada dentro de la obra de Vyāsa. Al igual que las dos imágenes anteriores no se tienen detalles acerca de su procedencia, ni dónde se encuentra en la actualidad.

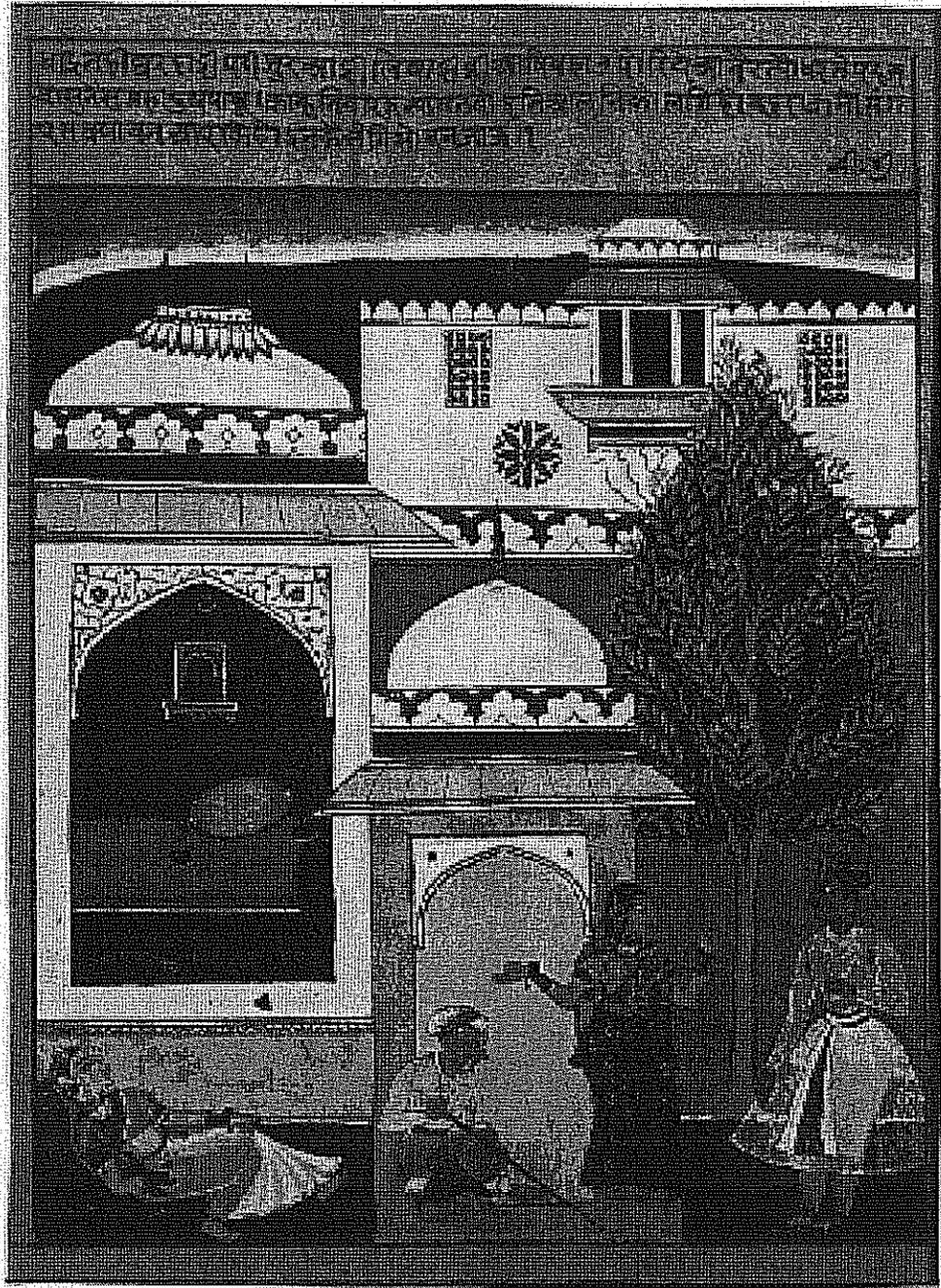


Ilustración 39

Perteneciente a la serie de Sahibdin publicada por Goswamy, esta obra se titula 'Intento por encontrarse de Rādhā y Kṛṣṇa', y comparte los rasgos comunes a toda la serie, con la misma arquitectura, flora, y figuras, aunque a diferencia de las otras imágenes, en ésta se muestra a la figura de Kṛṣṇa utilizando su corona.

La escena se desarrolla frente a un palacete, donde la *nāyikā* le explica a Kṛṣṇa las razones por las cuales no le es posible recibirlo esa noche. La posibilidad de un encuentro amoroso se hace evidente por el motivo de la cama vacía dentro de la habitación.

El verso del *Rasikapriyā* es el siguiente:

La nana no está en casa, la partera está en otra parte y la abuela dio de comer y se durmió.

Él viene para dormir pero tiene los ojos enfermos y no escucha bien, es por eso que yo sufro mucho.

Yo rechazo a Kanha, engañándolo con que hay otras amigas.

Y que todas vienen a dormir conmigo y que yo voy a dormir con ellas. V, 15

Los colores utilizados corresponden al estilo de Mewār, y la pintura describe con bastante fidelidad al verso al que se refiere. Se encuentra en el Government Museum en Udaipur.



Ilustración 40

Perteneciente a la misma serie que la imagen anterior, la pintura muestra de forma clara, y con una gran riqueza visual, la cópula entre los amantes. El verso

es descrito con todos sus detalles, el cielo oscurecido por las nubes y atravesado por un par de rayos, la pareja de pavoreales sobre el tejado, y los abejorros.

Habiendo escuchado el ruido de las nubes, habiendo escuchado el ruido de los pavoreales y escuchando el ruido del abejorro.

Viendo los rayos en las nubes y viendo el esplendor de su cuerpo y habiendo visto una buena cama en un apartamento en el bosque.

Hay olor de azafrán y también aroma de alcanfor, también hay la fragancia de las flores que abre la mente.

Los dos hablan con grandes sonrisas y sin rogar, el orgullo de Rādhā y Kṛṣṇa desapareció inmediatamente. X, 27

Dentro de la habitación, ricamente decorada, hay un incensario ardiendo, así como utensilios para comer. En el jardín hay un árbol sobre el que se posan, además de un pavoreal, un par de pajarillos y algunas flores. Bajo el árbol se observan también un par de jarras.

El contraste de los colores resalta los detalles y crea la atmósfera erótica donde se presenta a los protagonistas en el acto sexual, sin llegar a ser una escena realmente explícita. La escena se complementa con la presencia de cinco figuras femeninas en la parte inferior, las cuales cantan y tocan música, alentando y celebrando el amor de los amantes.

Como la mayor parte de las obras pertenecientes al manuscrito del *Rasikapriyā* de Mewār realizado por Sahibdin, ésta pertenece a la colección permanente del Government Museum en Udaipur y fue exhibida en las Galeries Nationales du Grand Palais.

॥ मवश्त्रा ॥ वनमेवषांनकुप्रारमुरारिः स्मेरविश्वरममपीत्रैः
लकु जितपूजितकोमकलाविपरीतरचीरतिकेनकीत्रैः मनुमोहति
स्पामजराइजरीः अनिकेचिचलैचलचौरुहीत्रैः प्रषतुलकेषु
लपुलावतकेयवः नीदुंमनुंशानिर्कलीत्रैः ॥



Ilustración 41

Esta pintura muestra a Rādhā y Kṛṣṇa haciendo el amor en la posición invertida, tal como lo describe el verso del *Rasikapriyā*, aunque esta imagen no es explícita en su forma de presentar a los amantes en el acto sexual.

En el bosque la hija de Briṣbhan y Kṛṣṇa juegan con mucho gusto y beben su belleza mutua.

El eco del sonido de los adornos de los tobillos indica que en el arte del sexo la mujer está arriba.

Al parecer Syāma está muy cansado y aunque ella está sustada su corazón está muy alegre.

Kesav dice: 'Kṛṣṇa que está abajo la mece como el viento a la vela de un velero, como el sol toma a Saturno en sus brazos'. I, 20

Según Bautze, esta obra pertenece a una serie realizada en Mewār entre 1740 y 1750, de la cual se conocen pocos ejemplos. Se basa en el modelo dejado por Sahibdin, lo que se puede apreciar si se compara con la ilustración anterior y con los otros ejemplos de la obra de este pintor incluidos en este trabajo²⁵⁹.

Aparecen algunos motivos comunes con las demás obras de Mewār, como las *sakḥīs* en la parte inferior, los utensilios y jarras, además de la vegetación y los colores utilizados²⁶⁰.

²⁵⁹ Existe otro ejemplo ilustrando el mismo verso del *Rasikapriyā* en la colección de J. P. Goenka, el cual también sigue el modelo de la serie de Sahibdin.

²⁶⁰ Esta imagen pertenece al catalogo realizado por Bautze para la exhibición de la Galerie Saundarya Lahari sobre pintura miniatura de la India, 'Indian Miniature Paintings c.1590 - c.1850'.

॥ अथ जलान करसल कोने ॥ होइ भलान करससके सबसासुस
 सीरा ॥ जाको देषत सुनतं त्रिउपायि परतजलभीरा ॥ राक्षिकाको
 भलान करसु ॥ चुवमंडलमंडितकेवन बोर उठेदि किमंडलमेडि
 गती ॥ बहानी बटां घटवातके संघट ब्रौण बने न घटेदु घटी ॥



इसहुं डिसिकेसत्रशामिनि देषिलगीविजकामिनि कंठवटी ॥
 भजडेपंवाहि पाप्रपुरंदरकेवन पात्रककी लवटेरुपटी ॥ १४ ॥

Ilustración 42

La imagen 42 describe un par de versos del *Rasikapriyā* que hacen referencia a *Bhayānaka rasa*, y los cuales se encuentran inscritos, tanto en la parte superior como inferior de la pintura.

Siempre el *rasa* del terror, dice 'Kesava' es como el cuerpo de Kṛṣṇa (negro).

Y solo de ver y escuchar su descripción nace mucho miedo. XIV, 27

Muchas nubes surgen adornando el cielo.

Nubes densas suben y también hay un sinfín de truenos que nunca termina.

Viendo los rayos en todas direcciones, la *nāyikā* se abraza del cuello de su amado.

Como en el bosque de Indra, las llamas que lo quemaron. XIV, 28

Al igual que la ilustración 21 esta pintura fue realizada en Malwa, aunque en una fecha anterior, lo cual se puede apreciar en los rasgos más primitivos. Comparten, empero, rasgos similares, como la representación poco estilizada de las figuras, una vegetación poco frondosa, y el cielo carente de detalles.

En esta imagen los colores son poco variados, pero muy intensos. A pesar de tener inscrito el verso, la descripción visual no concuerda mucho con él. No aparecen los motivos de rayos y nubes descritos en el poema, la escena se compone de los protagonistas, quienes están acompañados por dos *sakhīs*, una a cada lado, también aparecen las figuras de un mono y un ave pequeña, las cuales aparecen en otras obras de esta escuela de pintura. Las figuras no solo son inexpresivas, sino que sus adornos y ropajes son simples y poco llamativos.

Esta obra fue realizada en Malwa, y está fechada alrededor de 1634, pertenece a la Colección George P. Bickford y fue publicada por Stanislaw Czuma para un catálogo del Cleveland Museum of Art.



Ilustración 43

Esta imagen pertenece a la misma serie que la ilustración anterior, por lo cual los rasgos son idénticos en cuanto a las figuras de los protagonistas y a la sencillez de la arquitectura.

La utilización del fondo rojo, simbolizando la pasión, es un rasgo característico del estilo de Malwa, así como el motivo del pavoreal sobre el techo de la habitación que se encuentra vacía, y preparada para el encuentro amoroso entre Rādhā y Kṛṣṇa.

En la habitación se encuentra una cama, sobre la cual hay un cojín, y algunos utensilios, tanto debajo de la cama como en la pared. El verso se encuentra inscrito en la parte superior e inferior en un fondo amarillo. Sobre las figuras se encuentra una nube oscura, que hace referencia a la nube mencionada en el verso, aunque, al igual que la imagen anterior, no es muy fiel en su descripción.

Hoy, tan pronto como ve la imagen del elegante cuarto secreto vacío, hace la metáfora de que la belleza de Rādhā es tan agradable como la de la guirnalda. Haciendo sonidos parecidos a los tonos de sus adornos en sus tobillos, al corazón le agrada mucho el ritmo de sus pisadas.

Repentinamente aparece ahí humilde el joven Kānh no de la forma como el cuerpo muestra su naturaleza.

Después dice Kesodās, ahora sin timidez ven siendo como una nube de perlas en el ojo. V, 29

Esta pintura se encuentra en el Seattle Art Museum²⁶¹.

²⁶¹ Esta imagen fue publicada en el libro 'Rajput Painting' publicado por Asia House Gallery New York.

पाइ परे कुन घीतम त्यो कहि के सबको कुन भेदा गदीने तैरी सषी सिष सीधी नैए करे घ
 हीका सिष सीधी जुलिनी चरन चर सती रसर ज गरे दुष देहन सुष हीनः मउतनी
 करी किमो कहन्याइनि होउलरी विधकीनी॥



Ilustración 44

Esta imagen está dividida en dos escenas diferentes, las cuales se desarrollan en el mismo lugar, pero en diferentes momentos.

En la parte superior se observa a la *nāyikā*, sentada sobre un cojín, conversando con una amiga, y a su lado a la *sakhī* iluminándolas con una antorcha. La escena se desarrolla con el fondo de un cielo nocturno, donde aparece la luna en cuarto creciente y las estrellas.

La escena de la parte inferior muestra al *nāyaka* inclinado a los pies de la heroína. Junto a la *nāyikā* se encuentra la *sakhī* sosteniendo la antorcha. Esta escena se desarrolla durante el día, y el prado junto a la habitación es visible.

Las figuras y la arquitectura corresponden en gran medida al estilo de Mewār. Aunque según los datos proporcionados por Anand²⁶², se supone que esta obra fue realizada en Bikaner, aunque es muy diferente a la ilustración 29 perteneciente a la misma escuela. Según Anand, esta pintura pertenece a la primera etapa del estilo de Bikaner y está fechada cerca de 1600, mientras que la ilustración 29 muestra un estilo con gran influencia de la pintura mogola, y con una evolución evidente en la descripción de las figuras humanas y la vegetación.

²⁶² Esta pintura se encuentra en el libro 'Album of Indian Painting' de M. R. Anand, el cual no da detalles específicos acerca de su ubicación.



Ilustración 45

Esta pintura contiene elementos, tanto de la primera etapa de la pintura de Bikaner (ver ilustración 44), como de las obras con una mayor influencia del estilo mogol (ver ilustración 29).

De acuerdo con Gupta, las figuras humanas, así como la vegetación, tienen una marcada influencia de la pintura mogola, sin embargo, la arquitectura de la habitación corresponde al estilo original de Bikaner. Esta obra se le atribuye a Ruknuddin, famoso pintor de la corte de Bikaner.

La escena muestra a Kṛṣṇa tocando su flauta, seguido por cuatro *gopās* que bailan al compás de su música. Al fondo se encuentran Rādhā y una *sakhī* en una habitación. Rādhā está sentada sobre una alfombra, mientras que la *sakhī*, quien se encuentra junto a la entrada, le señala a Kṛṣṇa. En el horizonte se observa una pareja de aves posadas sobre los árboles, así como algunas nubes y rayos en el firmamento.

Al igual que la imagen 29, y a diferencia de la 44, esta pintura no lleva inscrito el verso del *Rasikapriyā* que describe. Está fechada a finales del siglo XVII y pertenece a un manuscrito ilustrado del *Rasikapriyā*. Se encuentra en la colección permanente del National Museum en Nueva Delhi²⁶³.

²⁶³ Esta obra fue publicada como parte del libro 'Masterpieces from the National Museum Collection' editado por S. P. Gupta.



Ilustración 46

Esta imagen pertenece a la serie de Mewār de Sahibdīn, lo cual es claro en el estilo y colores utilizados. El verso al que hace referencia se encuentra inscrito en la parte superior.

Oh! Su encantador y suave modo de andar dice 'Kesav' de donde brota una fuente de felicidad.

En sus cejas se encuentra deleite, su delicada risa, de su cuerpo una fragancia intensa se apodera.

Su elegante mirada observando Nandakumār se encontraba recordando.

Entonces las flechas de Kāma floreciendo se han olvidado de perforar. III, 54

CONSIDERACIONES FINALES

La tradición India de poesía erótica y refinamiento literario traza sus orígenes desde la literatura védica, y encuentra su máxima expresión en la literatura sánscrita clásica. La tradición de la poética se nutre y relaciona estrechamente con otras áreas del lenguaje que le proporcionan, no solo los fundamentos, sino también las diferencias sobre las cuales se construiría la teoría de la poética sánscrita.

El erotismo y la teoría poética es heredada por las lenguas, que al paso del tiempo, se derivaron del sánscrito. Éstas utilizan los conceptos y formas del sánscrito para desarrollar sus propios estilos y formas literarias, los cuales se vieron enriquecidos por la incorporación de elementos particulares de cada una.

La lengua *braj* es una de las lenguas que se deriva del sánscrito. Ésta se desarrolla en la parte norte de la India, y es utilizada como el lenguaje literario de la zona durante algún tiempo. Es el antecedente del hindi moderno, y su literatura se considera parte del espectro más amplio de la literatura hindi en general, la cual abarca a la mayoría de las lenguas habladas en la parte norte de la India, conocido ahora como el 'cinturón del hindi'.

Dentro de los desarrollos más notables dentro de la literatura del *braj* está el surgimiento de un estilo altamente refinado y ornamentado conocido como *riti*. Este estilo se caracteriza por la utilización de importantes conceptos derivados de la tradición de la poética sánscrita, la incorporación de elementos utilizados a partir

Del lado izquierdo aparece un pequeño edificio, en el cual hay una habitación con un sillón y un cojín, la habitación está vacía. Debajo de ella hay un pequeño sótano donde se observan dos figuras femeninas conversando. A un costado de la habitación se ve a la *nāyikā* observando al *nāyaka*, quien se encuentra junto a un árbol en el jardín. En la copa del árbol frente al cual se encuentra la *nāyikā*, aparece la figura de Kamādeva, personificando al amor, y dirigiendo sus flechas hacia la figura del *nāyaka*.

Todas las figuras hacen expresivos ademanes, que indican sus actitudes y emociones. La vegetación y arquitectura es típica del estilo de Mewār, así como la ropa y figuras de los protagonistas.

Esta imagen, así como muchas otras pertenecientes a esta serie, es considerada como una obra maestra de la pintura de Mewār, y de la India en general, por lo cual esta pintura en particular, ha sido utilizada como decoración de una carta postal. Se localiza en el Indian Museum en Calcuta.

de la época medieval, y una cierta influencia de las literaturas persa y árabe, con las cuales entra en contacto a partir de la llegada del Imperio Mogol a la India.

Dentro de los conceptos más importantes que son utilizados por la poesía *rīti* se encuentran los de *rasa*, *śṛṅgār rasa* y *nāyaka-nāyikā bhed*, que se derivan directamente de las tradiciones sánscritas. De las aportaciones medievales, el culto devocional hacia el dios-pastor Kṛṣṇa y la utilización de este personaje dentro de episodios eróticos será el elemento fundamental para la corriente literaria *rīti*.

El manierismo literario o *rīti* es contemporáneo a otra importante corriente religioso-literaria conocida como *bhakti*. Pero a diferencia del *rīti*, la corriente *bhakti* incorpora muchos más elementos islámicos y se basa en un evidente sincretismo entre el Islam y el hinduismo, además de que no se limita al aspecto literario, sino que incluye también aspectos socio-religiosos, engendrados por la interacción de las dos creencias. La corriente *bhakti* está considerada como uno de los desarrollos más importantes dentro de la literatura hindi, tanto por su contribución literaria como por su fusión de elementos devocionales y sociales. La corriente *rīti* por su parte se basa en mayor medida en elementos de la tradición de la poética sánscrita, y en el culto al dios Kṛṣṇa del hinduismo. Al ser contemporáneos, ambos estilos han sido frecuentemente comparados y se ha tendido a disminuir los méritos de la corriente *rīti*. Esta comparación ha producido una serie de sesgos y malas interpretaciones con respecto a la contribución e importancia literaria del *rītikāvya*. Diferentes autores consideran a esta corriente

como inferior y degradada con respecto a la *bhakti*, lo cual es una afirmación falsa y subjetiva.

Debido a ciertas tendencias nacionalistas, y a la manipulación de la historia del subcontinente con fines políticos, se ha intentado vincular al periodo *rīti* con la influencia islámica del Imperio Mogol, acusándolo de ser el resultado de las ‘impuras y sensuales’ tendencias de las literaturas persa y árabe, ignorando por completo las raíces sánscritas e hindúes que forman el cuerpo principal de esta literatura.

A lo largo de este trabajo se han trazado los orígenes literarios e históricos que dan paso al *rītikāvya* de la literatura hindi. Estos se remontan a los orígenes de la poética sánscrita, la dramaturgia y se combinan con una serie de desarrollos dentro de la poesía medieval, tanto del sánscrito como de las otras lenguas derivadas de éste. Sin embargo, la interacción de los poetas *rīti* con los poetas de la corte Mogola les permite la incorporación de un alto grado de refinamiento y ornamentación dentro de sus obras.

El gran logro del *rītikāvya* es la incorporación de los elementos de la tradición literaria sánscrita, la incorporación de estilos indo-musulmanes en lenguas vernáculas, y la utilización de la figura del dios Kṛṣṇa y sus aventuras amorosas como tema principal. Los grandes exponentes de esta corriente literaria son Keśavadās y Bihari Lal. El impacto que estos autores tendrían en la literatura hindi de los siglos dieciocho y diecinueve es evidente, en especial con respecto a los temas de *rasa*, *nāyaka-nāyikā bheda*, y la retórica.

La corriente *rīti* se nutre de los desarrollos literarios del sánscrito, los cuales comienzan, a partir del siglo once, a incorporar a los personajes de Rādhā y Kṛṣṇa como temas centrales de sus composiciones amorosas, y de los desarrollos posteriores en lenguas vernáculas. Una de las obras que mayor impacto tendrá en este desarrollo es la *Gītāgovinda* del poeta Jayadeva. En este poema se fusionan las tradiciones de la poesía sánscrita de las cortes y las figuras de Kṛṣṇa y Rādhā, está redactado en sánscrito, aunque difiere de los cánones literarios clásicos de éste. Otros autores que tendrán una influencia considerable son Vidyāpati y Candidas, pero a diferencia de Jayadeva, estos autores utilizan lenguas vernáculas para la realización de sus obras. Ambos autores utilizan los episodios románticos dentro de las aventuras de Kṛṣṇa, aunque sus estilos literarios son muy diferentes.

El *rītikāvya* incorpora estas influencias y las fusiona con los nuevos estilos desarrollados durante la época dorada del imperio Mogol. La literatura de este periodo está considerada como el pináculo de la literatura hindi. La influencia de la corte Mogola en las artes se verá reflejado en la literatura, en un mayor refinamiento en la versificación y forma, la sistematización del arte de la poesía, y la introducción de una influencia artística en ella. Es durante esta época que las dos principales corrientes de la literatura hindi se desarrollan, la corriente *bhakti*, y el *rītikāvya*. Ambas incorporan elementos comunes, como las figuras de Rādhā y Kṛṣṇa, y motivos amorosos y eróticos, pero tienen importantes diferencias en el tratamiento de éstos.

Las influencias que emergen de la corte Mogola se extienden hacia las cortes de los *Jagidars* y de los demás gobernantes hindúes, y es en estas cortes donde se desarrolló el *rītikāvya*. El generoso patrocinio de los emperadores Mogoles y los gobernantes hindúes de los reinos semi-independientes, impulsará el florecimiento de la literatura *rīti* y su incorporación dentro de otras áreas del arte, como la pintura.

Se considera a Keśavadās como el máximo exponente de la literatura *rīti*. Se afirma que fue él, quien introdujo un nuevo estilo dentro de la tradición de poesía hindi al escribir de forma sistemática acerca de los cánones, convencionalismos y reglas de composición poética, y ejemplificar sus explicaciones teóricas con magníficos versos, los cuales contienen una riqueza descriptiva y emocional tan intensa, que han sido tomados como ejemplos, no solo dentro de la literatura posterior, sino también en la pintura e ilustración de textos. Sus obras principales son el *Kavipriyā*, donde está contenida la teoría acerca de las reglas y cánones de la poesía, y el *Rasikapriyā*, que contiene los versos ejemplificando las explicaciones teóricas.

Keśavadās realiza sus obras en la corte Bundela de Orchhā, situada al este de la región de Rajasthan, en la parte central del norte de la India. El reino de Orchhā mantuvo durante algún tiempo su independencia del imperio Mogol, aunque sus vínculos con éste fueron estrechos en ciertos momentos de su historia. Los vínculos de la corte de Orchhā con la corte imperial Mogola se verán reflejados en el desarrollo de las artes en el reino Bundela. Existen evidencias sobre los frecuentes viajes de los gobernantes Bundela, y de sus consejeros y artistas,

entre ellos Keśavadās, a la corte imperial. La influencia de la corte Mogola se verá reflejada en las obras de Keśavadās. En especial en el tratamiento de los personajes de Rādhā y Kṛṣṇa, a los cuales rodea de un aura de sensualidad, y en la delicadeza y refinación con que redacta cada verso.

Keśavadās está considerado como el más prestigioso poeta hindi de las cortes, y sus obras más importantes se inscriben dentro de la corriente literaria *rīti*, aunque Keśavadās también compuso algunas otras obras que no se consideran como *rītikāvya*, sino que se inscriben dentro de la tradición de literatura heroica e histórica. Los textos de poesía *rīti* realizados por Keśavadās son: el *Kavipriyā*, el *Śikmah*, el *Chhandamālā*, y el *Rasikapriyā*, siendo este último su obra más destacada, y la que mayor influencia tuvo sobre otras áreas del arte.

El *Rasikapriyā* se puede dividir en dos aspectos, uno es la explicación teórica proporcionada en forma de verso, y el otro es la ejemplificación de la explicación, exquisitamente descrito a través de metáforas y figuras literarias altamente ornamentadas. El lenguaje utilizado por Keśavadās es refinado, y muchas veces de difícil comprensión, por lo cual solo un público culto y conocedor era capaz de disfrutar cabalmente de sus obras. Lo anterior marca una de las diferencias importantes con la corriente *bhakti*, la cual estaba dirigida hacia las masas, por lo cual utiliza un lenguaje corriente y popular.

Las situaciones ejemplificadas en el *Rasikapriyā*, aunque intentan describir situaciones de la vida del dios Kṛṣṇa como pastor, corresponden en mayor medida a situaciones que se presentan dentro de una corte. La utilización de las figuras de

Rādhā y Kṛṣṇa para la descripción de episodios amorosos no es nueva, pero Keśavadās le da un novedoso giro a las formas en que se había presentado con anterioridad a estos personajes. Ésta es una de las razones por las cuales el *Rasikapriyā* se convierte en uno de los textos preferidos de los pintores de las cortes hindúes, y el modelo a seguir en la descripción de los estados emocionales de las *nāyikās*.

En la ejemplificación de los diversos episodios se da una detallada descripción de la vida de la corte, de las características geográficas de la región y de la situación política por la que atraviesa el reino al momento de ser redactada la obra, además de entremezclarse con las aventuras eróticas tradicionales de la vida del dios pastor Kṛṣṇa.

El *Rasikapriyā* permaneció como modelo literario de la corriente *rīti* durante aproximadamente tres siglos posteriores a su creación, y se convirtió en uno de los manuscritos más apreciados en las cortes del norte de la India, tanto para ser ilustrado, como para utilizarse en el aprendizaje del arte de la poética.

El talento de Keśavadās ha sido equiparado con el de Tulsīdās y Nanddās, y se le ha considerado como uno de los grandes poetas dentro de las lenguas vernáculas del norte de la India, aunque algunos estudiosos indios, no comparten esta visión con respecto a su arte. La importancia tanto de Keśavadās, como de sus obras se ve reflejada en la cantidad de manuscritos ilustrados que se conocen a la fecha, y en la perdurable influencia que ejerció sobre el desarrollo de la literatura hindi en épocas posteriores.

BIBLIOGRAFÍA

- Allen, Roger. An Introduction to Arabic Literature. Cambridge University Press, Cambridge, 2000.
- Anand, Mulk Raj. Album of Indian Paintings. National Book Trust, India. 1973.
- Arciprete, Marta A. C. La Leyenda de Krishna en la Pintura Rajput. Tesis de Maestría. CEAAN. El Colegio de México, México. 1977.
- Archer, W. G. Indian Painting in Bundi and Kotah. Victoria & Albert Museum. London, 1959.
- Archer, W. G. Indian Painting in the Punjab Hills. Victoria & Albert Museum, London. 1952.
- Archer, W. G. The Loves of Krishna in Indian Painting and Poetry. George Allen and Unwin Ltd., London, 1957.
- Asia House Gallery New York. Rajput Painting. Carnegie Press, Inc. New York City, 1966.
- Bahadur, Krishna P. Bihari The Satasai. Penguin Books. E. U. A., 1990.
- Bahadur, Krishna P. The Rasikapriya of Keśavadās. Motilal Banarsidass, 1972.
- Bahl, Kali C. "The Hindi Rīti Tradition and the Rasikapriyā of Keshavadasa: An Introductory Review" en Journal of South Asian Literature, 1974, vol. 10
- Barrett, Douglas and Basil Gray. Painting of India. Editions d'Art Albert Sikra, USA. 1963
- Bautze, J. Indian Miniature Paintings c. 1590 - c. 1850. Exhibition Catalogue, galerie Saundarya Lahari Amsterdam, 1987.
- Beeston, A.F.L. et. al. eds. The Cambridge History of Arabic Literature. "Arabic Literature to the End of the Umayyad Period". Cambridge University Press, Cambridge, 1983.
- Bhattacharya, Deben, trad. Love Songs of Vidyapati. George Allen & Unwin Ltd. Londres, 1963.
- Bhattacharya, Deben, trad. Love Songs of Chandidas. George Allen & Unwin Ltd. Londres, 1967.
- Blurton, T. Richard. Hindu Art. British Museum Press, London. 1992.

- Borrás, E. trad. Leyes de Manu. Editorial Schapire. Buenos Aires, 1945.
- Brown, Percy. Indian Painting under the Mughals A.D. 1550 to A.D. 1750. Hacker Art Books, New York, 1975.
- Burton, Richard y F. F. Arbuthnot trads. The Kama Sutra of Vatsyayana. George Allen and Unwin Ltd. Londres, 1963.
- Cintāmaṇi, Vyāsa. Rasikapriyā: Mahākavi Keśava racita Rasikapriyā kī Bhāratīya laghucitrom ko dena. Gītā Publisher Jñānsī, India. 1988.
- Coomaraswamy, Ananda. Rajput Painting. Hacker Art Books, New York, 1975.
- Chaitanya, K. Sanskrit Poetics. Asia Publishing House. India, 1965.
- Chitrita, Devi. Upanishads for All. S. Chand & Co. (Pvt.) Ltd. New Delhi, 1973.
- Cuddon, J. A. A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. 3a Ed. Blackwell Reference, UK, 1991.
- Dasgupta, S. N. A History of Sanskrit Literature Vol. I. University of Calcutta, 1962.
- De la Lama, Graciela, ed. Panorama de la Miniatura de la India. Miniaturas de la Colección de Edwin Binney III. El Colegio de México, México, 1979.
- De, S. K. Early History of the Vaisnava Faith and movement in Bengal. 2ú Ed. Firma K. L. Mukhopadhyay, Calcutta, 1961.
- De, S. K. Sanskrit Poetics as a Study of Aesthetic. University of California Press. E. U. A., 1963.
- Desai, V. N. Connoisseur's Delights: Early Rasikapriyā Paintings in India. Tesis Doctoral. Universidad de Michigan, 1984.
- Desai, Vishakha N. "Painting and Politics in Seventeenth-Century North India: Mewar, Bikaner, and the Mughal Court" en Art Journal. Invierno 1990.
- Dowson, John. A Classical Dictionary of Hindu Mythology and Religion, Geography, History and Literature. 10ma Ed. Routledge & Kegan Paul Ltd. London, 1961.
- Dwivedi, Ram Awad. Hindi Literature. Hindi Pracharak Pustakalaya, Banaras, 1953.
- Edgerton, F. trad. The Bhagavad Gītā. Harper & Row Publishers. USA, 1964.

Gifen, Lois Anita. Theory of Profane Love Among the Arabs: The Development of the Genre. New York University Press, NY, 1971.

Goswamy, B. N. Essence of Indian Art. Asian Art Museum of San Francisco, 1986.

Goswamy, B. N. Rasa les neuf visages de l'art indien. Galeries nationales du Grand Palais, 1986.

Gupta, S. P. Ed. Masterpieces from The National Museum Collection. National Museum, New Delhi.

Haberman, David. Acting as a Way of Salvation. Oxford University Press, 1988.

Holman, C. Hugh. A Handbook to Literature. 5a Ed. Macmillan Publishing Company. USA, 1986.

Hussain, Ahmad. Erotic Sentiments in Indian Literature. Atma Ram & Sons. India, 1982.

Indian Art from the George P. Bickford Collection, Introd. por W. G. Archer, Catalogo por Stanislaw Czuma. The Cleveland Museum of Art, 1975.

Infantes, Víctor. "Primer registro hispano de parodias eróticas tanteos para una crónica gozosa de la virilidad literaria" en El Cortejo de Afrodita. Antonio Cruz, ed. Amalecta Malacitana, España, 1997.

Jaiswal, Suvira. The Origin and Development of Vaisnavism. Munshiram Manoharlal. India, 1967.

Kilpatrick, Hillary. "On Love and Sexuality in Modern Arabic Literature" en Love and Sexuality in Modern Arabic Literature. Roger Allen, et. al. eds. Saqi Books, London, 1995.

Kaul, Manohar. Trends in Indian Painting. Dhoominal Ramchand. New Delhi, 1961.

Keay, F. E. A History of Hindi Literature. Oxford University Press, 1933.

Keith, A. B. A History of Sanskrit Literature. Oxford University Press, 1920.

Keşava Dāsa of Orchha. Kesava-granthāvalī. The collected works of Kesava Dāsa. Vol. 1 Visvanātha-Prasāda Mişra. Hindustānī Academy, Ilāhābād. 1954.

Liebert, Gösta. Iconographic Dictionary of Indian Religions. 2a Ed. Sri Satguru Publications, Delhi, 1986.

Lorenzen, David y Benjamín Preciado. Atadura y Liberación. El Colegio de México. México, 1996.

McGregor, Ronald Stuart. Hindi Literature from its beginnings to the nineteenth century. Otto Harrassowitz, 1984.

Miller, Barbara Stoler, trad. Love Songs of the Dark Lord Jayadeva's Gitāgovinda. Columbia University Press. New York, 1977.

Ministry of Information and Broadcasting Government of India. Panorama of Indian Painting. Publications Division, 1981.

Morrison, George, ed. History of Persian Literature from the Beginning of the Islamic Period to the Present Day. E.J. Brill/ Leiden-Köln. The Netherlands, 1981.

Müller, F. Max. The Upanishads, Dover Publications, Inc. New York, 1962.

Nagendra, ed. Bihari An Anthology. Bansal & Co. Delhi, 1981.

National Museum of India. A Catalogue of The Special Exhibition of Paintings and Books in honour of the birth centenary of Ananda K. Coomaraswamy. National Museum, New Delhi, 1976.

Pal, P., Stephen Markel y Janice Leoshko. Pleasure Gardens of the Mind Indian Paintings from the Jane Greenough Green Collection. Los Angeles County Museum of Art. Mapin Publishing Pvt. Ltd., Ahmedabad.

Pal, Pratapaditya. Court Paintings of India 16th-19th Centuries. Navin Kumar, New York. 1983.

Preciado-Solís, B. The Krsna Cycle in the Puranas. Motilal Banarsidas. Delhi, 1984.

Preminger, Alex, ed. The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton University Press, USA. 1993.

Rākeśagupta. Studies in Nāyaka-Nāyikā-Bheda. Granthayan, Aligarh. 1967.

Randhawa, M. S. Basohli Painting. Ministry of Information and Broadcasting Government of India, The Publications Division, India. 1959.

Randhawa, M. S. Kangra Paintings of the Bihari Satsai. National Museum, New Delhi, 1966.

Randhawa, M. S. Kangra Paintings on Love. National Museum, New Delhi. 1962.

Rashid. Society and Culture in Medieval India. Firma K. L. Mukhopadhyay, Calcutta, 1969.

Rawson, Philip S. Indian Painting. Pierre Tisné, Editeur. Paris, 1961.

Richards, John F. "The Mughal Empire" en The New Cambridge History of India Vol. I Part 5. Cambridge University Press, 1993.

Sankaran, A. Some Aspects of Literary Criticism in Sanskrit. 2a Ed. Munshiram Manoharlal. India, 1973.

Sharma, K. Bhakti and the Bhakti Movement. Munshiram Manoharlal Publishers. India, 1987.

Sharma, Rameshkumar. Shringarkal ka Punrmulyankan. 2a Ed. Arya Book Depo. New Delhi, 1991.

Siegel, Lee. Fires of Love Waters of Peace. Univeristy of Hawaii Press, Honolulu, 1983.

Singer, Milton. ed. Krsna: Myths, Rites and Atitudes. East-West Center Press. University of Hawaii, 1966.

Thrall, William F. y Addison Hibbard. A Handbook to Literature. 3a Ed. The Odyssey Press. USA, 1972.

Upadhyaya, S. C. trad. Kama Sutra of Vatsyayana. Taraporevala Sons & Co. Private Ltd. India, 1961.

Welch, Stuart Cary. India Art and Culture 1300-1900. The Metropolitan Museum of Art. New York, 1985.

Welch, Stuart Cary. The Emperor's Album Images of Mughal India. The Metropolitan Museum of Art, New York, 1987.

Apéndice I

Clasificación de nāyaka-nāyikā bheda en el Rasikapriyā de Keśavadās

Nāyaka: Anukūla, Dakṣiṇa, śaṭha, Dhr̥ṣṭa.

Cada uno de los anteriores se subdivide en: *Prakāśa, Pracchanna.*

Hāva: Igual a la de la heroína.

Sakhī: Igual a la de la heroína.

Nāyikā: Padminī, Citriṇī, Śaṅkhinī, Hastini.

Nāyikā: Svakīyā, Parakīyā, Sāmānyā.

Svakīyā: Mugdhā, Madhyā, Praudhā.

Mugdhā: Navala-vadhū, Nava-yauvanā, Navala-anaṅgā, Lajjā-prāyā.

Madhyā: Ārudha-yauvanā, Pragalbha-vacanā, Prādurbhūta-manobhavā, Suratī-vicitrā.

Praudhā: Samasta-rata-kovidā, Vicitra-vibhramā, Akrāmati, Labdhāpati.

Madhyā y Praudhā: Dhīrā, Adhīrā y Dhīradhīrā.

Praudhā-dhīrā: Praudhā-dhīrā Akṛti-guptā.

Parakīyā: Uḍhā, Anudhā.

Nāyikā: Svādhina-patikā, Utkalā, Vasaka-śajjā, Abhisandhitā, Khaṇḍitā, Proṣitapreyasī, Vipralabdhā, Abhisārikā.

Abhisārikā: Premābhisārikā, Garvābhisārikā, Kāmābhisārikā.

Cada uno de los ocho anteriores se subdivide en: *Prakāśa, Pracchanna.*

Nāyikā: Uttamā, Madhyamā, Adhamā.

Hāva: Helā, Līlā, Lalita, Mada, Vibhrama, Vihita, Vilāsa, Kilakiñcita, Vicchitti, Bibboka, Moṭṭāyita, Kuṭṭamita, Bodhā.

Sakhī: Dhāi, Janī, Nāyana, Naṭī, Parosina, Mālina, Bara-ina, śilpini, Curiharini, Sunārīna, Rāmajanī, Sanyasisnī Paṭuvā-ki-Bāla.

Obligaciones de la *Sakhī: śikṣā, Vinaya, Manānā, Milānā, śṛṅgāra-karanā, Jhukānā, Upālabha denā.*

Apéndice II

Lista de colecciones de manuscritos del *Rasikapriyā*

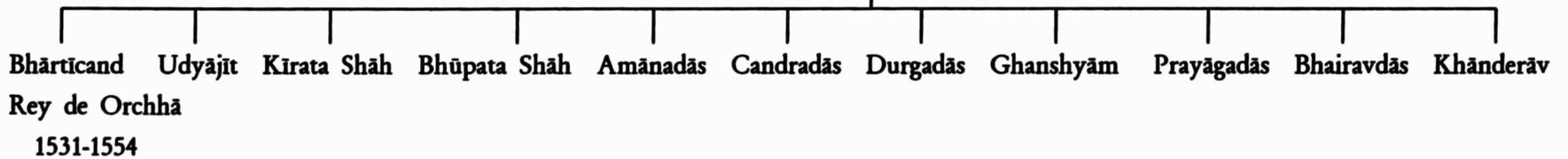
Escuela	Fecha
Subimperial	1610-1624
Malwa	1610-1634
Mewar	1630-1635
Mewar	c.1640-50
Mewar	c.1650
Malwa	1650-60
Gorakhpur	1666
Malwa	1670-80
Mewar	c.1680
Bundi	c.1680
Mewar	c.1690-1700
Bikaner	1684-95
Mewar	1700-20
Bikaner	1710-24
Bundi	1700-25
Bundi	1750-60
Nagor?	c.1760
Kangra	c.1790
Mandi	1800-25
Mewar	1810
Jaipur	c.1840
Mewar	c.1860
Mewar	1876

Apéndice III

Árbol genealógico de Orhhā

Rudra Pratāp

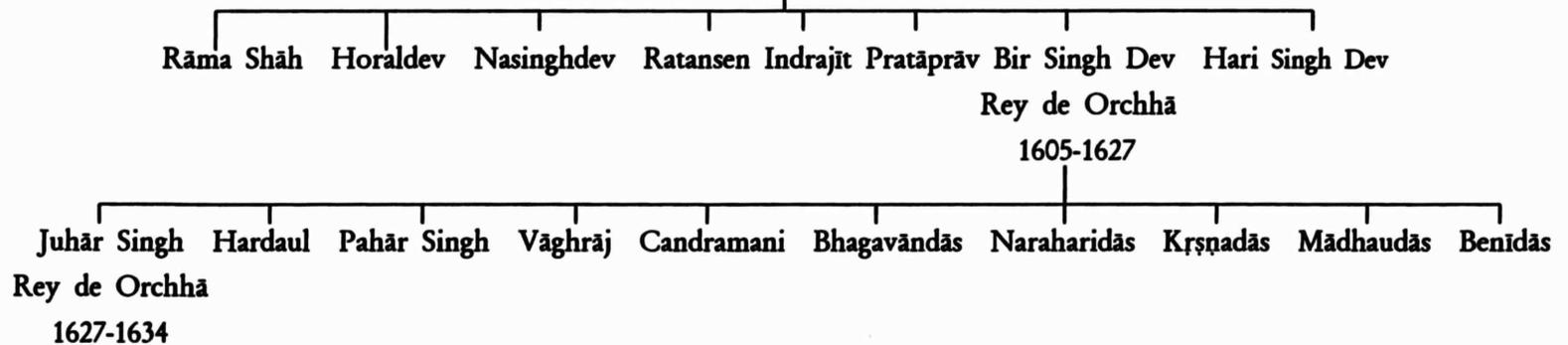
Fundador de Orhhā



Madhukar Shāh

Rey de Orhhā

1554-1592



Índice de Tablas

Tabla 1 Clasificación del Amor.....	35
Tabla 2 <i>Mukhya Bhakti-rasa</i> y <i>Gauṇa Bhakti-rasa</i>	97

Índice de Ilustraciones

Núm.	Tema	Fuente
1	<i>Padminī nāyikā</i>	Kangra Paintings on Love
2	<i>Navalabhadu Mugdhā nāyikā</i>	Indian Miniature Paintings
3	<i>Abhisārikā nāyikā</i>	Rasa les neuf visages de l'art Indien
4	<i>Abhisārikā nāyikā</i>	Kangra Paintings on Love
5	<i>Abhisārikā nāyikā</i>	Kangra Paintings on Love
6	<i>Abhisārikā nāyikā</i>	Pleasure gardens of the mind
7	<i>Abhisārikā nāyikā</i>	Kangra Paintings on Love
8	<i>Utkā nāyikā</i>	Pleasure gardens of the mind
9	<i>Utkā nāyikā</i>	Kangra Paintings on Love
10	<i>Vāsakasajjā nāyikā</i>	Album of Indian Paintings
11	<i>Māninī nāyikā</i>	The Essence of Indian Art
12	La amante ofendida	The Essence of Indian Art
13	<i>Māninī nāyikā</i>	Kangra Paintings on Love
14	<i>Praudhā dhirā nāyikā</i>	Rasa les neuf visages de l'art Indien
15	<i>Praudhā dhirā nāyikā</i>	Kangra Paintings on Love
16	<i>Samastarasakovidā</i>	Rasa les neuf visages de l'art Indien
17	La alcoba del amor iluminada	The Essence of Indian Art
18	8 <i>nāyikās</i> y Sudevī	Court Paintings of India
19	8 <i>nāyikās</i> y Campakalata	Court Paintings of India
20	Juegos de amor de la <i>Mugdhā</i>	Rasa les neuf visages de l'art Indien
21	Rādhā viendo el retrato de K...	Indian Art from the G.P. Bickford
22	Rādhā viendo el retrato de K...	Panorama de la Miniatura de India
23	Sin título	Rasa les neuf visages de l'art Indien
24	La jaula del amor	The Essence of Indian Art
25	La confusión de Rādhā	The Essence of Indian Art
26	Un Kṛṣṇa impaciente	Court Paintings of India
27	La indiferencia de Kṛṣṇa	Indian Painting in Budi and Kotah?
28	Khandita oculta	Indian Painting in the Punjab Hills?
29	Rādhā describe el intento ...	Pleasure gardens of the mind
30	Kṛṣṇa se aproxima a Rādhā	Court Paintings of India
31	Los amantes se encuentran...	Pleasure gardens of the mind
32	Muy provechoso saludo de Kr...	Rasa les neuf visages de l'art Indien

33	Sin título	Rasa les neuf visages de l'art Indien
34	Sin título	Rasa les neuf visages de l'art Indien
35	Sin título	Rasa les neuf visages de l'art Indien
36	Las palabras de la mujer del...	Rasikapriyā: Mahākavi Keśava...
37	La emoción de disfrute de Kṛṣṇa	Rasikapriyā: Mahākavi Keśava...
38	La igualdad de Kṛṣṇa	Rasikapriyā: Mahākavi Keśava...
39	Intento por encontrarse de...	Rasa les neuf visages de l'art Indien
40	Amor de Rādhā y Kṛṣṇa	Rasa les neuf visages de l'art Indien
41	Amor en la unión escondido	Indian Miniature Paintings
42	<i>Bhayānaka rasa</i>	Indian Art from the G.P. Bickford
43	Encuentro en una casa vacía	AHG Rajput Painting
44	Sin título	Album of Indian Painting
45	Kṛṣṇa el flautista	Masterpieces from the Nat. Museum
46	<i>Vicitravibhramā nāyikā</i>	Indian Museum Calcutta (Postal)