UN TESTIMONIO DE CRUCE DE CULTURAS: EL ARTE GRECO-ROMANO-BUDISTA DE GANDHĀRA

Rosalía C. Vofchuk
CONICET - UBA

RESUMEN: *El arte de Gandhāra, testimonio de cruce de culturas, de coexistencia de elementos de la estética griega, romana e india plantea a sus estudiosos varios interrogantes: el de sus orígenes, el de su cronología y, sobre todo, el de la representación de la imagen de Buda.*

A las diversas causas del paso del Buda no-icónico al icónico que proponen otros autores, la suscripta agrega la necesaria traslación a la plástica, de principios de adecuación a las características de sus receptores, propios de la filosofía budista.

PALABRAS CLAVE: *Arte greco-romano-budista de Gandhāra*

INTRODUCCIÓN. EL IMPERIO KUSHANA

En Gandhāra, alrededor del Peshawar, en lo que ahora es el norte de Pakistán, centro de gran actividad religiosa budista, floreció, bajo la protección de los Kushana, una escuela de arte, extraña combinación de estética griega, romana, india, irania, etc.

Para que este fenómeno se produjera, era necesario un contexto histórico peculiar. En un sentido amplio, se podría hablar de uno de los períodos más interesantes en la historia de la región noroccidental de la India, el de los siglos que precedieron y siguieron inmediatamente a la Era Cristiana: fue el momento en que el Occidente y el Norte entraron en contacto con la India, griegos, partos, escitas, Kushanas, etc., invadieron la Península, instalaron colonias y fundaron estados de duración prolongada.

En un sentido estricto, era necesario el Imperio Kushana, el paso obligado de las rutas comerciales Roma-Irán-China, el asiento del cosmopolitismo, el sincretismo, la tolerancia religiosa, la convivencia pacífica entre las diversas culturas...

Para la reconstrucción de la historia de los Kushana, hay que valerse o de las fuentes chinas o de las inscripciones y monedas que ellos mismos mandaron acuñar.

Originariamente habitantes del noroeste de China, conocidos como los Yüe-chich, fueron obligados, en el siglo II a.C., a emigrar hacia el oeste por los ataques de los Hsiung nu, una tribu enemiga. Ocuparon Bactria y la región del Oxus, adoptaron modos de civilización urbana, usaron no sólo el alfabeto griego, sino también su lengua. Divididos en cinco principados, se unificaron un siglo después, en el 35 a.C. bajo el mando del príncipe de los Kuei-shuang, quien dio el nombre de

su clan a toda la nación. Con Kujula Kadphises, el hacedor de la política de unificación, comienza entonces, la historia dinástica de los Kushana. Historia esta, que se nos aparece bastante oscura y difícil de esclarecer.

Como ya adelantamos, uno de los instrumentos más valiosos que poseemos son las monedas. Estas adquieren un doble valor, por un lado como proveedoras de datos que no aparecen en otras fuentes, y, por otro, como testimonios irrefutables de cruce de culturas, puesto que en ellas coexisten personajes históricos con vestimentas indo-escitas, héroes y divinidades griegas, romanas, indias, iránias, leyendas en griego, en Kharosthī, etc.

Las monedas no eran sólo un instrumento de intercambio, sino de expresión y difusión del ideario Kushana. Si quisiésemos resumir dicho ideario en una sola línea, tendríamos que acudir a la famosa inscripción del Ārā de Kanishka II, en la que éste asume los títulos de la realeza india, irania, china y romana:

MAHĀRAJASA RĀJATIRĀJASA DEVAPUTRASA KAĪSARASA

El gran problema de la historia Kushana es el de la cronología, problema que, como veremos más adelante, se hace necesariamente extensivo a un arte tan vinculado a ellos como el de Gandhāra.

Para explicar en apretada síntesis la magnitud de la dificultad, basta con aludir a la fecha de ascenso al poder de Kanishka. Considerado uno de los más grandes gobernantes de Asia, llevó al Imperio Kushana a su máximo esplendor, famoso como protector y difusor del Budismo, a Kanishka se le atribuyen no sólo el florecimiento de las esculturas de Mathura y Gandhāra, sino la convocatoria de un Concilio de fe budista en Kashmir, a cuatrocientos años de la muerte de Buddha¹. El año de su proclamación, que fue honrada con el comienzo de una nueva era, es ubicado por diversos investigadores entre el 73 y el 263, es decir, entre las posturas más extremas hay dos siglos de diferencia.

Los últimos trabajos efectuados en 1988 por A. Kromann² revelan, en parte, el origen de tanta confusión: la creencia de que hubo más de una era Kushana fue rebatida por L. van Lohuizen de Leeuw al descubrir que, la peculiaridad de la Era Kushana era que nunca llegaba más allá del siglo, es decir acabado el siglo se empezaba de nuevo, así, un acontecimiento datado en el año 22 por ejemplo, pudo haber ocurrido en el 122. Como se ve, el problema sigue presente, hasta que nuevos hallazgos permitan encontrar la clave de su solución.

LA "CUESTIÓN" DEL ARTE DE GANDHĀRA

Como ya dijimos, esta problemática de la cronología kushana tenía obviamente que afectar al arte de Gandhāra. Y esto fue así, desde los primeros estudios importantes que se efectuaron sobre el tema.

1. Hsüan-tsang. *Si-yu-ki*, Vol. I.

2. Kromann, A. "Western Features in the Kushan Coinage" en *Acta Hyperborea*, I, Copenhagen, Museum Tusculanum Press, 1988, pp. 151-158.

Sobre el tema de la cronología puede verse Rosenfield, J. *The Dynastic Arts of the Kushans*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1967.

El mismo Foucher, en el curso de la redacción de *L'art greco-bouddhique du Gandhāra* (1905-1922) ha ido cambiando sus puntos de vista. Pasó de considerar que el surgimiento de este arte se había producido en el siglo II de nuestra era, a considerar que, cuando empezaron a aparecer el grueso de las esculturas, en el siglo I, ya estaba en decadencia, de modo que su período de creación habría estado "a caballo" de dos dinastías, la indo-griega y la indo-escita, y el de expansión, de la indo-parta e indo-Kushana.

Después de muchos años, B. Kilierrich³, ratifica, en parte, con sus declaraciones, el punto de vista del último Foucher. Kilierrich manifiesta que las representaciones de Buddha de las monedas Kushana, no revelan un estadio de creación primitivo sino más bien avanzado y hasta estereotipado. Las fechas que él propone para el inicio y el fin son el siglo I y el V respectivamente.

La otra gran cuestión del arte de Gandhāra es, sin duda, el tema de los orígenes. Estos son oscuros, difíciles de precisar, pues se trata de una combinación del carácter indio con influencias foráneas griegas, romanas, escitas, partas, sasánidas, sirias, etc.

Ya L. de la Vallée Poussin⁴ había hecho notar que, desde el inicio de los estudios científicos con la memoria de Senart⁵, se han originado básicamente dos corrientes de opinión, la filo-helénica y la filo-india. Los primeros partidarios de la postura filo-helénica han sido Grünwedel, Foucher y Grousset⁶, para quien la escuela de Gandhāra era la más oriental del arte greco-romano de Asia, que trabajaba para el Budismo. En el otro extremo están los que como Goomaraswamy⁷ defienden el carácter exclusivamente indio de este arte.

Como veremos enseguida, cada una de estas posturas ha tenido sus opositores.

A la teoría de Foucher, de que el arte greco-budista es el fruto del encuentro del arte griego con la fe budista, se le formula el siguiente interrogante: cuándo y cómo se produjo este encuentro. En Bactria no pudo haber sido pues la dominación griega desapareció de allí hacia el 130 a.C., antes de que la fe budista ejerciera su poder en la región. También si fuera en Gandhāra habría un problema de cronología, pues habría que llevar el inicio de este arte a principios del siglo I a.C. para que la coincidencia fuera posible. Si se admite que esta conjunción arte griego-arte budista no existió, entonces hay que buscar un intermediario entre ambas.

En lo primero que se ha pensado es en el arte greco-bactrio, pero casi todos los investigadores coinciden en afirmar que el reino indo-griego de Bactria no tuvo manifestaciones artísticas, salvo las que aparecieron en las monedas. Si esto

3. Kilierrich, B. "Graeco-Roman Influence on Gandhāra Sculpture" en *Acta Hyperborea*, Copenhagen, Museum Tusculanum Press, 1988, pp. 140-150.

4. La Vallée Poussin, L. de. *L'Inde aux temps des Mauryas et des Barbares, Grecs, Scythes, Parthes et Yue-Tchi*. *Histoire du Monde*, Vol. VI, pp. 227, Paris, Boccard, 1930.

5. Senart, E. "Notes d'épigraphie indienne III. De quelques monuments indo-bactriens" en *Journal Asiatique*, 1890, pp. 113-163.

6. Grünwedel, A. *Buddhist Art in India*, London, Quartich, 1901; Grousset, B. *Histoire de l'Extrême Orient*; Foucher, A. *L'art grecobouddhique du Gandhāra*, Paris, Leroux, Vol. I, 1905, Vol. II, 1917, 1922, 1951.

7. *History of India and Indonesian Art*.

es así habría una especie de "eslabón perdido". Surge entonces la tesis romano-budista.

Sus partidarios – H. Buchtal, B. Rowland, M. Wheeler⁸ – han considerado que el intermediario entre el arte griego y el de Gandhāra, tuvo que ser el del Mediterráneo romano. Para ello, han tenido que adelantar la cronología de los filo-helenistas y ubicar el ascenso de Kanishka y el florecimiento del arte de Gandhāra a partir del siglo II de nuestra era. Este arte sería, entonces, el producto del fluido intercambio, entre el Mediterráneo y la India, a través del Mar Rojo y el Océano Índico.

La tesis romano-budista puede aclarar sólo algunos aspectos del arte de Gandhāra, pero hay muchos otros que la exceden. Kiilerich, si bien reconoce la fluidez de las relaciones diplomáticas y comerciales entre el Imperio Romano y el Kushana estima que es muy difícil verificar si un elemento proviene de una intrusión romana o no. En donde si admite la ingerencia del componente romano, es en el arte menor, un arte privado, distinto del arte oficial budista, el cual de ninguna manera puede ser considerado un arte provincial romano.

Es más, Kiilerich considera que las denominaciones arte grego-budista, o arte romano-budista o arte grego-romano-budista son estrechas e insuficientes pues dejan de lado los otros componentes partos, sirios, sasánidas, etc.

Una nueva postura, expuesta por D. Schlumberger⁹ fue posible a partir de los descubrimientos de Surkh Kotal.

Hacia, 1952, en el valle de uno de los principales afluentes del Oxus, el Kunduz-ab, se descubrió una acrópolis que, según una inscripción hallada más tarde, mandó construir Kanishka hacia fines del siglo II de nuestra era. De sus ruinas se deduce que lo esencial de su arquitectura responde a rasgos persas, pero fue totalmente adaptada a la moda griega. Lo curioso es que en sus monumentos no se pudo hallar ningún elemento indio, todo es allí greco-iranio. Es el arte Kushana no-budista del norte del Hindu-Kush, que tiene en común con el arte Kushana budista del sur del Hindu-Kush – el arte de Gandhāra – sólo ese elemento greco-iranio, que podría ser considerado la *Koiné* del lenguaje artístico Kushana.

Según Schlumberger este arte greco-iranio sería el intermediario buscado entre el arte griego y el greco-budista de Gandhāra.

LA IMAGEN DE BUDDHA

Este es quizás uno de los más importantes temas de lo que hemos dado en llamar "la cuestión del arte de Gandhāra".

Exceptuando a los filo-indios, que no han visto razón alguna para pensar en el origen extra-indio de la representación antropomórfica de Buddha, todos los demás concuerdan en que la gran innovación del Gandhāra fue, precisamente, esa

8. Rowland, B. A Revised Chronology of Gandhāra Sculpture, *Art Bulletin*, XVIII, 1936, pp. 387-400; Wheeler, M. "Romano-Buddhist Art: An Old Problem Restated", en *Antiquity*, XXIII, 1949, pp. 4-19; Buchtal, H. "The Western Aspects of Gandhāra Sculpture" en *Proceedings of the British Academy*, XXXI, 1948.

9. Schlumberger, D. "Descendants non-mediterraneens de l'art Grec" en *Syria. Revue d'art oriental et d'archéologie*, Bd 37, 1960, pp. 131-166.

representación. Antes de Gandhāra e Buddha no se lo ve, está presente, pero invisible, sólo se alude a él mediante símbolos: su asiento vacío, la rueda, el quitasol, las huellas de sus pies, etc. Hay razones dogmáticas para ello: no ve a Buddha, quien conoce su rostro o su cuerpo, sino quien conoce el **Dharma**, de ahí que en los **stūpas** su imagen estuviera ausente.

La gran pregunta es por qué surge la necesidad de la representación icónica. Ya L. de la Vallée Poussin había polemizado con S. Konow¹⁰ sobre este punto, rebatiéndole que la necesidad surgiera cuando el espíritu de la **bhakti** penetró el Budismo, ya que éste existió desde los primeros tiempos y aún en el período icónico el verdadero objeto de culto era el **stūpas**. También se opuso a los filo-indios manifestando que, si bien su teoría resultaba muy interesante, lo sería más aún si se pudiera hallar aun que sea una sola imagen pre-gandhārica de Buddha.

Finalmente Kiilerich parece haber encontrado una respuesta: el darle forma humana a su objeto de culto, fue una necesidad de una religión que deseaba expandirse hacia lugares, cuyas religiones tenían imágenes de sus dioses.

ALGUNAS MUESTRAS DE LA PRODUCCIÓN DE GANDHĀRA

A los efectos de este trabajo, hemos seleccionado algunas muestras de la escultura, que nos parecen especialmente ilustrativas.

1. BUDDHA SENTADO EN POSTURA EUROPEA, EN PADMĀSANA Y DE PIE.

El contacto con Occidente no sólo habría determinado la idea de la representación antropomórfica de Buddha, sino también algunos rasgos iconográficos que comentaremos a continuación.

El rostro es básicamente apolíneo al cual se le agregan algunos de los signos fisionómicos de la predestinación. Por supuesto el artista no puede representar los treinta y dos signos y, en general, elige sólo dos de ellos: **ūrnā** y **uṣṇīṣa**.

En el Buddha de la figura 1 (Buddha de Gandhāra, sentado en pose europea), notamos el **uṣṇīṣa** o protuberancia craneal, símbolo de sabiduría, cubierta por una cabellera con anchas ondulaciones al modo griego. (En otras representaciones, las ondulaciones se reúnen en un moño, **κροβύλος**); la **Ūrnā** punto de la sabiduría entre los ojos; el alargamiento del lóbulo de las orejas, residuo de la pesadez de los pendientes del antiguo príncipe Siddhārta; la aureola, que el arte greco-latino proporcionó antes a Oriente que a los Santos cristianos. El abultamiento del rostro, los ojos con los párpados caídos, la nariz rectilínea, la boca firmemente dibujada son típicamente orientales.

El traje es un manto monástico que le cubre los hombros. En otras representaciones, como en la figura 2, (Relieve de teofanía. Lahore Museum) se sigue la moda griega del **χιτών** que deja un hombro al descubierto. En ambos casos los pliegues se adaptan al movimiento del cuerpo.

10. Konow, S. "The Eras of Indian Kharoṣṭhī Inscription" en *Acta Orientalia*, III, 1924.

Las transformaciones sufridas por estos pliegues han sido objeto de estudio, para tratar de establecer, mediante ellos, una cronología interna de las obras, pero dichos estudios no han dado resultado.

Algunos han visto en la ropa de Buddha, la toga romana, otros, el ἱμάτιον griego y otros como Kiilerich entienden que, a pesar de que el tratamiento formal de la vestimenta es occidental, no se trata más que de la capa de un monje.

El Buddha de la figura 1, está sentado en lo que se ha llamado "postura europea o occidental" en contraposición a las propias de escuelas estrictamente indias. Esta postura europea fue, en general, poco usada, mucho menos para la representación de Buddha, que para la de los príncipes, bodhisattvas y divinidades menores. Por ejemplo, aparecen sentados en esta postura, Kujula, en el reverso de una de sus monedas, y Vima en una de las más famosas estatuas halladas en Mathurā.

En la mayoría de las representaciones de Buddha la posición elegida es la padmāsana. En esta postura, sentado sobre el loto, haciendo el gesto de la enseñanza, aparece en las esculturas reproducidas en las figuras 2 y 3. (Lahore Museum – Peshawar Museum). Sólo más tarde aparecerá el Buddha de pie, del cual ofrecemos un ejemplo en la figura 4 (Central Museum Lahore).

2. MAITREYA. EL BODHISATTVA. MAITREYA Y BUDDHA.

Esculturas y bajorrelieves muestran también como objeto de culto a Maitreya, el **Bodhisattva**, el Buddha del futuro y a otros **Bodhisattvas** no identificados.

Maitreya puede aparecer solo, como en la figura 5 (Central Museum Lahore) o acompañado, como en la figura 6 (Musée Guimet). Está representado como un **rāja**, con el torso desnudo, el turbante con piedras preciosas, el bigote, moda importada de los escitas, que distingue a los bodhisattvas. En el pedestal de Shotorak (fig. 6) aparece sentado, ubicado en un nicho apoyado sobre pilares corintios, haciendo el gesto de la enseñanza y rodeado de figuras que parecen escucharlo.

La figura 7, de Shotorak (Kabul Museum), es una escultura del siglo II d.C. En la parte inferior la figura dominante es Buddha, quien recibe la sumisión de tres **Kasyapas**, sabios brahmanes descalzos y barbados, acompañados por un acólito y dos donantes Kushana, de los cuales ofrecemos un detalle en la fig. 7a. Arriba hay nueve pequeños **devas**. En la parte superior, se representa una escena del Paraíso. En el centro, Maitreya ortoga la bendición, lleva vestidura monástica y collar de príncipe, está rodeado de **devas**.

La figura 8 (Central Museum Lahore) está dividida en tres partes. En la superior, Maitreya está rodeado de oyentes. En la central está Buddha, sentado sobre el loto y rodeado de figuras divinas. En la inferior, la escudilla de mendicación **pātra**, transformada en objeto de culto, honrado por devotos arrodillados. Este último motivo, bastante conocido, corresponde al área de representación de los **jātaka**, relatos de las vidas anteriores de Buddha, que son tema de los bajorrelieves, dispuestos en paneles en los stūpa o superpuestos en estelas.

Por razones de espacio, sólo citaremos un ejemplo más de este motivo, el de la figura 9 (Kabbul Museum), es una losa de Shotorak, en que aparece la escudilla en un trono, rodeada por dos adoradores con vestimenta indo-escita ¹¹.

3. REPRESENTACIÓN DE LOS KUSHANA. RETRATOS.

Las representaciones de los Kushana tienen un carácter simbólico y general. Son rostros exentos de personalidad, lo cual es coherente con la desvalorización budista de la apariencia de las cosas, de la unicidad, la individualidad, valores contrarios a los que motivaran el arte retratista de Occidente. Sólo citaremos a modo de ejemplo la figura 10 (Mathura Museum), aunque corresponda a la escuela de Mathura.

Lo interesante para nosotros es que, al lado de estos se han hallado en el noroeste, retratos totalmente diferentes, como los de las figuras 7a, 11 (Fog Art Museum) y 12 (Pesahawar Museum) en los que los artistas han usado posibilidades expresivas antes inexplotadas, sobre las cuales es evidente la influencia foránea, en especial del arte helenístico y del verismo del retrato romano.

CONSIDERACIONES FINALES

En el arte de Gandhāra se ha "reificado" la idea de cruce de culturas, de convivencia ideológica y religiosa, de adaptación de pautas foráneas a modelos autóctonos, sin que pierdan por ello su carácter esencial.

El pasaje del Buddha no-icónico al icónico es una prueba de lo antedicho. La doctrina de Buddha no se ha modificado, su "devaluación" del mundo de las apariencias es la misma, lo que cambió fue su forma de expresión, se adaptó a las expectativas de sus posibles fieles, para volverse comprensible a ellos y poder propagarse más.

Esto –a nuestro entender – no es otra cosa que una traslación a las artes plásticas, de los principios budistas de llegar a cada pueblo en su propio idioma, para transmitir así mejor su Doctrina. No se trata de una postura rígida de imposición del propio ideario, en un lenguaje único y propio – como ocurría en el Brahmanismo – al que los demás debían dificultosamente adaptarse, sino de una actitud flexible de aprovechamiento de los recursos del otro, para acercarle las "Nobles Verdades".

11. Según las legendarias vidas de Buddha, esta vasija fue producida sobrenaturalmente, a partir de la fundición de cuatro vasijas ofrecidas por cuatro reyes guardianes, a ninguno de los cuales Buddha, a pesar de necesitar sólo una, deseó despreciar.