

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
FACULTAD DE FILOLOGÍA



**TESIS DOCTORAL**

**Arte meditativo y contemplativo en la pintura budista china: el camino  
del silencio sagrado**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Manuela Echániz Rodríguez**

Director

**José María Prieto Zamora**

**Madrid, 2016**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**



**TESIS DOCTORAL**

**ARTE MEDITATIVO Y CONTEMPLATIVO EN LA PINTURA  
BUDISTA CHINA. EL CAMINO DEL SILENCIO SAGRADO**

**Presentada por : Manuela Echániz Rodríguez**

**Director: José María Prieto Zamora**

**Madrid, Octubre 2015**



**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**INSTITUTO CIENCIAS DE LAS RELIGIONES**



**TESIS DOCTORAL**

**ARTE MEDITATIVO Y CONTEMPLATIVO EN LA PINTURA  
BUDISTA CHINA. EL CAMINO DEL SILENCIO SAGRADO**

**Presentada por : Manuela Echániz Rodríguez**

**Director: José María Prieto Zamora**

**Madrid, Octubre 2015**



A José Antonio, mi compañero de viaje en esta aventura.



## AGRADECIMIENTOS

Agradecer a los Maestros que me han guiado y enseñado, en primer lugar a mi profesor y director de tesis José María Prieto, a mi profesor de pintura china Li Chi Pang, a François Marechal, artista y maestro, al profesor Javier Villalba por su ayuda incondicional, y a colaboradores como José Luis Sánchez, compañero de Bellas Artes, por sus correcciones y sugerencias a mis tíos Vicente y Loli por ayudarme con la presentación, a Yanan por corregir los nombres en chino; a Oscar Temiño Vela por hacer el diseño y maquetación de esta tesis y a Declan Mulcahy por la traducción al Inglés.

Una especial mención y agradecimiento al Centro Budista de Madrid, Thubten Dhargye Ling, y a sus Venerables Lamas Geshe Tsering Palden y Guese Ngawang Losel, ya que con ellos he indagado los cuatro pensamientos inconmensurables del Budismo:

*“Puedan todos los seres sensibles poseer la felicidad y sus causas.*

*Puedan todos los seres sensibles ser apartados del sufrimiento y sus causas.*

*Puedan todos los seres sensibles nunca estar separados de la felicidad que no conoce el sufrimiento.*

*Puedan todos los seres sensibles vivir en ecuanimidad, libres del apego y del odio que hacen a unos íntimos y a otros distantes.”*



## INDICE

	PÁGINA
<b>SINTESIS</b> .....	15
<b>ABSTRACT</b> .....	19
<b>INTRODUCCION</b> .....	23
<b>OBJETIVOS</b> .....	29
<b>METODOLOGIA</b> .....	31
<b>1 LA LLEGADA DEL BUDISMO A CHINA</b> .....	33
1.1. La llegada del Budismo a China por la Ruta de la Seda.....	34
1.2. Monjes Indios que viajan a China .....	35
1.3. Monjes Chinos que viajan a India.....	38
El viaje de Fa Xian.....	39
El viaje de Xuanzang.....	42
1.4. La creación de las Escuelas Budistas en China.....	44
1.4.1 Escuelas budistas de origen Indio.....	45
1. Madhyamika.....	45
2. Yogacara.....	45
1.4.2 Escuelas budistas de origen Chino.....	46
1. Tien Tai.....	46
2. Huayan.....	47
3. Tierra Pura.....	48
4. Chan.....	50
1.5 Procesos de adaptación, consolidación y persecución.....	52

	PÁGINA
<b>2 LA INFLUENCIA DEL BUDISMO AL ARTE CHINO.....</b>	<b>57</b>
2.1 La nueva arquitectura: las pagodas y las grutas rupestres.....	58
2.2 El desarrollo de la Caligrafía unido a la pintura.....	65
2.3 El desarrollo de la xilografía.....	66
2.4 Nueva Temática e iconografía.....	67
2.5 El formato vertical de las pinturas.....	72
2.6 La Narración Pictórica.....	74
2.7 El Realismo interior.....	79
2.8 El retrato psicológico.....	81
2.9 El pintor en Soledad: El camino del silencio sagrado.....	84
2.10 El monje pintor.....	87
<b>3 LA INFLUENCIA DE CHINA EN EL ARTE BUDISTA.....</b>	<b>89</b>
3.1 El ideal estético: La Elegancia .....	89
3.2 El cuerpo desnudo se viste en China .....	91
3.3 El Dramatismo.....	94
3.4 El Paisaje.....	99
3.5 La fusión del taoísmo y del budismo: El Chan.....	101
3.6 El Humor.....	106
3.7 El tamaño colosal.....	109

	PÁGINA
<b>4 ARTE MEDITATIVO EN LA PINTURA BUDISTA CHINA.....</b>	<b>113</b>
4.1 El conocimiento interior.....	113
4.2 La naturaleza de la mente.....	114
4.3 La Meditación.....	116
4.4 Arte Meditativo. La mente del artista.....	118
4.5 Pintura Meditativa Budista.....	121
4.6. Pinturas Meditativas de concentración.....	122
1 Características.....	122
2 Procesos creativos.....	129
3 Técnicas y materiales.....	132
4.7 Pinturas Meditativas analíticas.....	135
1 Características. ....	136
2 Clasificación de las pinturas.....	139
1º Pinturas Analíticas Figurativas.....	140
2º Pinturas Analíticas Ilustrativas.....	144
3º Pinturas Analíticas Devocionales.....	146
Devoción a Buda.....	147
Devoción a Bodhisattvas.....	148
Devoción a Luohans.....	151
Devoción a Maestros.....	153
Devoción a la Sangha.....	156
3 Procesos creativos.....	158
4.8 Estudio comparativo de pinturas Meditativas.....	161

	PÁGINA
<b>5. ARTE CONTEMPLATIVO EN LA PINTURA BUDISTA CHINA....</b>	<b>175</b>
5.1. La contemplación.....	175
5.2. La contemplación introvertidas. La mirada interior.....	178
5.3. La contemplación extrovertida. La mirada exterior.....	178
5.4 Pinturas contemplativas budistas chinas.....	181
Pinturas contemplativas introvertidas.....	182
Pinturas contemplativas extrovertidas.....	188
5.5 Cómo deben ser contempladas la pinturas budistas.....	195
5.6 La Contemplación lleva a la Meditación.....	197
<b>6. LA IMAGEN COMO LENGUAJE METAFORICO Y PRACTICA DE MEDITACION EN SU CONTEMPLACION.....</b>	<b>199</b>
6.1 La rueda del Samsara. La impermanencia y el karma.....	201
6.2 La Naturaleza. El mundo de los fenómenos.....	209
El Árbol de Bodhi y el Bambú.....	213
Flores: El Loto. La Pureza .....	215
6.3 Jatakas: El renacimiento. Acumulación de mérito.....	216
6.4 Buda: La meditación, la iluminación y las enseñanzas.....	218
6. 5 Luohans: La sabiduría.....	224
6. 6 Bodhisattvas. La compasión .....	227

	PÁGINA
<b>7 LAS PINTURAS BUDISTAS DE LOS SANTUARIOS RUPESTRES DE LA ANTIGÜEDAD.....</b>	<b>233</b>
7.1. Santuario rupestre de Kizil.....	238
7.2 Santuario rupestre de Bezeklik.....	247
7.3 Santuarios rupestres de Dunhuang.....	250
1 Grutas de Mogao.....	252
2 Grutas de Yulin.....	262
7.4 Santuario rupestre de Yungang.....	264
7.5. Santuario rupestre de Bingling .....	265
7.6. Santuario rupestre de Maijishan.....	267
<b>8 LOS PINTORES DEL BUDISMO EN CHINA.....</b>	<b>269</b>
<b>8.1 PINTORES DEL BUDISMO DURANTE LA DINASTIA HAN</b>	
Del siglo III al VI.....	270
Gu Kaizhi.....	270
Zhang Sengyao.....	271
<b>8.2. PINTORES DEL BUDISMO DURANTE LA DINASTIA TANG.</b>	
Del siglo VII al X.....	272
Wu Daozi.....	273
Monje Wang Wei.....	275
Lu Lengjia .....	276
Monje Guan Xiu .....	277
<b>8.3. PINTORES DEL BUDISMO PERIODO 5 DINASTIAS Y 10 REINOS DE SHU. Siglo X.....</b>	<b>279</b>
Monje Shi Ke.....	280
Monje Juran .....	281
<b>8.4 PINTORES BUDISTAS DINASTIA SONG del siglo X al XIII..</b>	<b>282</b>
Li Gonglin.....	283
Jia Shigu.....	284

	<b>PÁGINA</b>
<b>Lin Tinggui .....</b>	<b>285</b>
<b>Zhou Jichang.....</b>	<b>288</b>
<b>Monje Liang Kai.....</b>	<b>289</b>
<b>Liu Songnian.....</b>	<b>292</b>
<b>Zhang Shengwen .....</b>	<b>296</b>
<b>Monje Wuzhun Shifan.....</b>	<b>297</b>
<b>Ying Yu Chien .....</b>	<b>298</b>
<b>Monje Muqi Fuchang .....</b>	<b>299</b>
<b>8.5. PINTORES BUDISTAS DINASTIA YUAN del siglo XIII al XIV</b>	<b>300</b>
<b>Yan Hui.....</b>	<b>301</b>
<b>Zhao Meng Fu.....</b>	<b>303</b>
<b>Monje Yintuloiuo.....</b>	<b>304</b>
<b>Monje Li Yaofu .....</b>	<b>305</b>
<b>Wang Shengmeng.....</b>	<b>306</b>
<b>Zhu Haogu.....</b>	<b>307</b>
<b>8.6. PINTORES BUDISTAS DIANSTIA MING del siglo XIV al XVII</b>	<b>307</b>
<b>Qiu Ying .....</b>	<b>308</b>
<b>Ding Yunpeng.....</b>	<b>309</b>
<b>Wu Bin .....</b>	<b>312</b>
<b>Zheng Zhong.....</b>	<b>313</b>
<b>8.7. PINTORES BUDISTAS DINASTIA QING del siglo XVII al XX</b>	<b>314</b>
<b>Zhu Da .....</b>	<b>315</b>
<b>Shi Tao.....</b>	<b>316</b>
<b>Ding Guanpeng.....</b>	<b>318</b>
<b>Gai Qi .....</b>	<b>319</b>
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>321</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>331</b>

## **ARTE MEDITATIVO Y CONTEMPLATIVO EN LA PINTURA BUDISTA CHINA EL CAMINO DEL SILENCIO SAGRADO**

### **SINTESIS**

El objetivo a alcanzar con la realización de esta tesis es demostrar la hipótesis de que podemos clasificar las pinturas budistas dependiendo del tipo de meditación que se practica en su realización.

En el budismo existen dos tipos de meditación: analítica y de concentración. Teniendo en cuenta que la mente es la causa de todas las creaciones artísticas, y que la pintura es considerada por el budismo una práctica más de meditación, se analizarán los procesos que llevan a la realización de una pintura, pudiendo hacerse una división en dos grandes grupos y denominarlas “pinturas meditativas” de concentración, que siguen la escuela Chan, y “pinturas meditativas” analíticas, que siguen el resto de las escuelas Chinas.

Las pinturas de meditación de concentración suelen ser completadas en una sola sesión y con una sola tinta. De composiciones muy sencillas, libres y espontáneas son realizadas en la intimidad e igualmente contempladas en soledad. Analizaremos sus características, el proceso y la motivación con que fueron realizadas estas pinturas defendiendo la hipótesis de que eran para los monjes budistas, un ejercicio de meditación individual de atención plena cuyo medio y resultado es una creación artística.

Las pinturas de meditación analítica son imágenes más complejas, que se realizan en varias sesiones y con la incorporación de más elementos y colores. Las hemos clasificado en: figurativas, ilustrativas y devocionales. Las figurativas se centran solo en la representación de las imágenes de manera individual y se realizan en su gran mayoría, sobre papel o seda.

Las ilustrativas sirven para mostrar todo el universo budista, y se representan en diferentes soportes, incluidas las pinturas murales de templos, santuarios y monasterios.

Y las devocionales, realizadas para infundir devoción a los fieles y utilizadas para ceremonias y rituales o realizadas por encargo de devotos que se hacen retratar junto a las deidades; también como muestra de respeto y devoción a los Maestros del *Dharmma*.

Básicamente, la diferencia entre las pinturas meditativas de concentración y las analíticas es el propósito de la práctica, el tiempo de realización y la técnica utilizada; y para demostrar esta hipótesis, se ha realizado un estudio comparativo de obras pictóricas que se han seleccionado cuidadosamente para este efecto.

Desde el punto de vista budista, la contemplación puede ser introvertida (la mente que se contempla a sí misma) o extrovertida (la mente contempla el mundo exterior que nos rodea). Analizando las imágenes seleccionadas, podemos apreciar que la finalidad de las pinturas budistas es dar a conocer estos procesos que muestran los dos aspectos de la contemplación.

Demostraremos la hipótesis que con la contemplación de las imágenes podemos llegar a procesos de meditación, tanto de concentración como analítica, y por lo tanto defenderemos que pueden ser denominadas “pinturas budistas contemplativas” al explicar el significado que revelan y a qué tipo de meditación nos conducen cuando las contemplamos.

Hablaremos de la percepción visual desde el punto de vista budista, que trata de analizar la naturaleza de la mente y los factores mentales que crean el universo pictórico; primero observando la realidad externa a través de las ventanas de los sentidos, luego interiorizando las formas que percibimos para finalmente pintarlas, utilizando las diferentes técnicas de representación.

Hemos elegido la pintura budista en China para la demostración de las hipótesis que se presentan en esta tesis, por ser en este país donde se produce una unión simbiótica entre el budismo y el taoísmo que da como resultado la escuela Chan o escuela Meditativa. Esta unión de filosofías es única e irrepetible, ya que solo en China se dieron las causas y condiciones para que este hecho pudiera producirse. Es por ello, que a modo de introducción y para entender desde los orígenes todos estos procesos, presentamos una visión histórica de cómo el budismo se fue adaptando y sincretizando con las diferentes culturas que encuentra a su paso a través de la Ruta de la Seda hasta llegar a China.

Asimismo se reseñan biografías de los monjes viajeros de la India que buscaban propagar las enseñanzas del *Dharma* y ayudar a traducir los textos; y de los monjes de China que, movidos por su afán de conocimiento, se aventuraron por mares y desiertos buscando a los Maestros y aprender de su sabiduría. Finalmente regresaron para contar su azaroso viaje, trayendo consigo numerosos dibujos que servirían de modelo a pintores y escultores para la creación de las imágenes, así como textos para ser traducidos y estudiados.

Se comentará el largo proceso de la traducción de los textos que condujo a la creación de las escuelas budistas de origen Indio, y de otras escuelas que se constituyeron en la propia China, más adaptadas a su pensamiento y cultura. Y se abordarán los periodos de auge, consolidación y declive del budismo a lo largo de la historia.

Analizaremos algunas de las más importantes aportaciones del budismo al arte en China, que contribuyó a enriquecerlo con novedosas incorporaciones; y cómo también tuvo que transformarse y adaptarse para identificarse mejor al pensamiento Chino. De esta unión simbiótica nació un nuevo arte budista único y personal.

En los últimos capítulos de la tesis detallaremos algunos de los santuarios budistas más importantes de la Ruta de la Seda, cuyas pinturas han sobrevivido hasta nuestros días y son de una altísima calidad artística, y finalmente hablaremos de los pintores chinos, entre los que encontramos monjes budistas o artistas profesionales y que son un referente del Arte budista en China.



# **MEDITATIVE AND CONTEMPLATIVE ART IN CHINESE BUDDHIST PAINTING: THE PATH TO SACRED SILENCE.**

## **ABSTRACT**

The purpose of this thesis is to demonstrate the hypothesis that we can classify Buddhist paintings according to the kind of meditation practised in their execution.

In Buddhism there are two kinds of meditation: one which is analytical; and the other, based on concentration. If we consider that the mind is the source of all artistic creation, and Buddhism considers painting another kind of meditation, we will analyse the processes involved in the execution of a painting which lead us to form two large groups which we may call concentration-based “meditative paintings” which follow the Chan school, or analytical “meditative paintings”, which follow the rest of the Chinese schools.

Buddhist paintings of concentration-based meditation are usually produced in one single sitting and using just one kind of ink. They are very simple, free and spontaneous compositions created in private, and to be contemplated also in private.

We will analyse their special characteristics, how these paintings were executed, what prompted their creation, and in doing so will defend the hypothesis that they were for the Buddhist monks an individual and personal exercise of meditation which called for the utmost attention to detail and whose means and end result are artistic creation.

Analytical meditation Buddhist paintings are more complex, require several sittings to be completed, and involve the use of more elements and colours. We have classified them as figurative, illustrative, and devotional. Figurative paintings serve to show individual figures and are generally done on paper or silk.

The illustrative paintings serve to show the whole Buddhist world; including mural paintings, which are done in temples, sanctuaries and monasteries. Devotional paintings serve to spread devotion among the faithful, and are used for ceremonies and rituals. They are frequently done to order for devout people who wish to have a portrait of themselves in the company of deities, and as a show of respect and devotion towards the Masters of *Dharma*.

The basic difference between concentration-based meditative and analytical meditation Buddhist paintings is the intention behind their creation, the time that it takes to complete them, and the technique used. To defend this hypothesis, a comparative study of Chinese Buddhist paintings, chosen especially for this purpose, has been carried out.

From the Buddhist point of view, contemplation can be introverted (the mind contemplates itself) or extroverted (the mind contemplates the outside world that surrounds us). By analyzing the pictures selected, we can appreciate that the purpose of Buddhist paintings is to make known these processes that show the two aspects of contemplation.

We will demonstrate the hypothesis that by contemplating the images we can reach a process of meditation, both concentration-based and analytical, and therefore we defend that they can be called “contemplative Buddhist paintings” when we explain their meaning and what kind of mediation they lead us to when we contemplate them.

We will speak about visual perception from the Buddhist point of view, which attempts to analyse the nature of the mind and the mental factors which create a pictorial universe, first by observing the outside reality through the windows of the senses; later by interiorising the forms that we perceive in order to finally paint them using the different techniques of representation.

We have chosen Buddhist painting in China to demonstrate the hypothesis that is laid out in this thesis since it is in this country that there is a symbiotic union between Buddhism and Taoism which gives rise to the Chan school or the Meditative school. This union of philosophies is one-off and unique given that only in China have causes and conditions come together in such a way as to make it possible. This is why, by means of an introduction and in order to understand these processes right from their beginnings, we present a historical version of how Buddhism adapted to and fused with the different cultures that it has come into contact with on its journey along the Silk Road all the way to China.

We will also give an account of biographies of the travelling monks of India who sought to spread the teachings of *Dharma* and to help to translate them; and of the monks of China who, driven by their thirst for knowledge, crossed seas and deserts in search of the Masters in order to learn from their wisdom.

These monks finally returned to their country with stories of their hazardous journey and bringing back with them many drawings which would serve as models to painters and sculptors for the creation of images, and also texts to be translated and studied.

We will talk about the lengthy process of translation of the texts which led to the creation of the Buddhist schools of Indian origin, and of other schools which were set up in China itself which conformed more to the way of thinking and to the culture of this country. We will also address/mention the times of growth, consolidation and decline of Buddhism throughout history.

We will analyse some of the most important contributions of Buddhism to art in China, contributions which helped to enrich the existing art with new forms.

We will also look at how this art had to change and adapt in order to identify more closely with Chinese thinking. From this symbiotic union a new Buddhist art which was both unique and personal was born.

In the last two chapters we will describe in detail some of the most important sanctuaries along the Silk Road, whose paintings have survived up to the present day and which are of an extremely high artistic quality. We will also speak about Chinese painters, including Buddhist monks or professional artists whose works are the essence of Buddhist art in China.



## INTRODUCCION

**“Todo lo que somos es fruto de lo que pensamos”**

**Buda**

El pensamiento humano ha buscado siempre caminos para expresarse.

Si miramos con una visión penetrante y profunda por debajo de las diversas envolturas de períodos históricos o diferentes civilizaciones, el corazón y la mente del hombre se han movido por los mismos deseos y todos ellos son facetas del impulso vital.

Pero, de todos los logros humanos, el arte representa la necesidad del hombre por comunicar su mundo interior en el mundo exterior, y le permite interpretar su personal relación con los objetos de su entorno, la realidad tal como la perciben los sentidos, cómo lo traduce su mente y cómo afectan sus intenciones y sus emociones.

El Arte es una manifestación poderosa ya que, tanto su creación como su contemplación, tienen la capacidad de transformar al hombre y a su pensamiento.

La pintura es una proyección mental, que sirve para representar las formas del universo y ser el instrumento a través del cual, podemos comunicarnos y dar a conocer las creaciones de nuestra mente. Así la pintura se convierte en un conductor y trasmisor silencioso de las aspiraciones humanas cuya máxima preocupación es la explicación entre lo visible y lo invisible. Es el arte de compartir nuestra mente con el mundo exterior.

Es por esto que la pintura es el gran vehículo que nos puede conducir por el camino hacia el conocimiento de nuestro propio ser ya que, en el proceso de creación artística, podemos observar nuestra mente, cómo se estructura, qué prioridades tiene y cómo almacena la información.

Según Dietrich Seckel el desarrollo del arte budista comenzó unos 600 ó 700 años después de la muerte de Buda y se fue transformando en su expansión por Asia entre el 200 y el 1.500 de nuestra era<sup>1</sup>. El budismo utilizó la pintura como un medio para explicar su filosofía por ser un lenguaje visual y universal. La intención y motivación para la creación de estas imágenes es la de estar al alcance de todos los seres, convirtiéndose así en otro medio de transmisión de las enseñanzas.

---

<sup>1</sup> SEKEL.1964, Pág. 26.

Pero... ¿de qué manera podían representar los artistas este pensamiento y qué imágenes podrían utilizar que fueran comprendidas por el mayor número de personas? El único camino era el símbolo.

El símbolo es un lenguaje visual y para el budismo fue un vehículo de transmisión de lo espiritual; su misión era llegar directamente al corazón de los hombres.

Los símbolos tienen un poder intrínseco porque son sencillos y fáciles de recordar; lo que puede ser difícil de explicar con palabras puede ser comprendido con una imagen. Así se construye un sistema completo de alusiones que nunca degeneran en símbolos congelados sino que, por el contrario, perduran en el tiempo.

El proceso iconográfico del budismo comenzó en la India con la representación simbólica de Buda<sup>2</sup>: la huella de sus pies en la tierra, representando el impacto de sus enseñanzas en el mundo, los ciervos que recuerdan a su primer sermón en Benarés, el árbol de bodhi en referencia al lugar donde Siddharta se sentó a meditar hasta alcanzar la iluminación o la rueda<sup>3</sup> que representa la doctrina budista, etc.



Fig. 1. Huella de Buda tallada en piedra. Sikri, Khyber. Pakhtunkhawa. Siglo II-III d.C. Museo Lahore. Pakistán.

En la fig. 1 vemos la huella del pie de Buda, uno de los primeros símbolos utilizados en el arte budista y objeto de profunda veneración. Se presenta con la flor de loto, que representa la pureza de Buda y de sus enseñanzas, además de la rueda del Dharma.

<sup>2</sup> Ver <http://www.exoticindiaart.com/article/lordbuddha> donde se hace un estudio de cómo la figura de Buda va transformándose desde sus primeras imágenes simbólicas hasta la figura antropomórfica que ahora todos reconocemos.

<sup>3</sup> En la antigua India, el símbolo de la rueda era la conquista, el poder que iba aplastando a los enemigos y que iba conquistando territorios. Buda lo transforma y desde ese momento la rueda simboliza la que vence los obstáculos y a los enemigos internos, no a los externos; y tiene ocho radios porque representa el óctuple sendero que es el camino de la vía media.

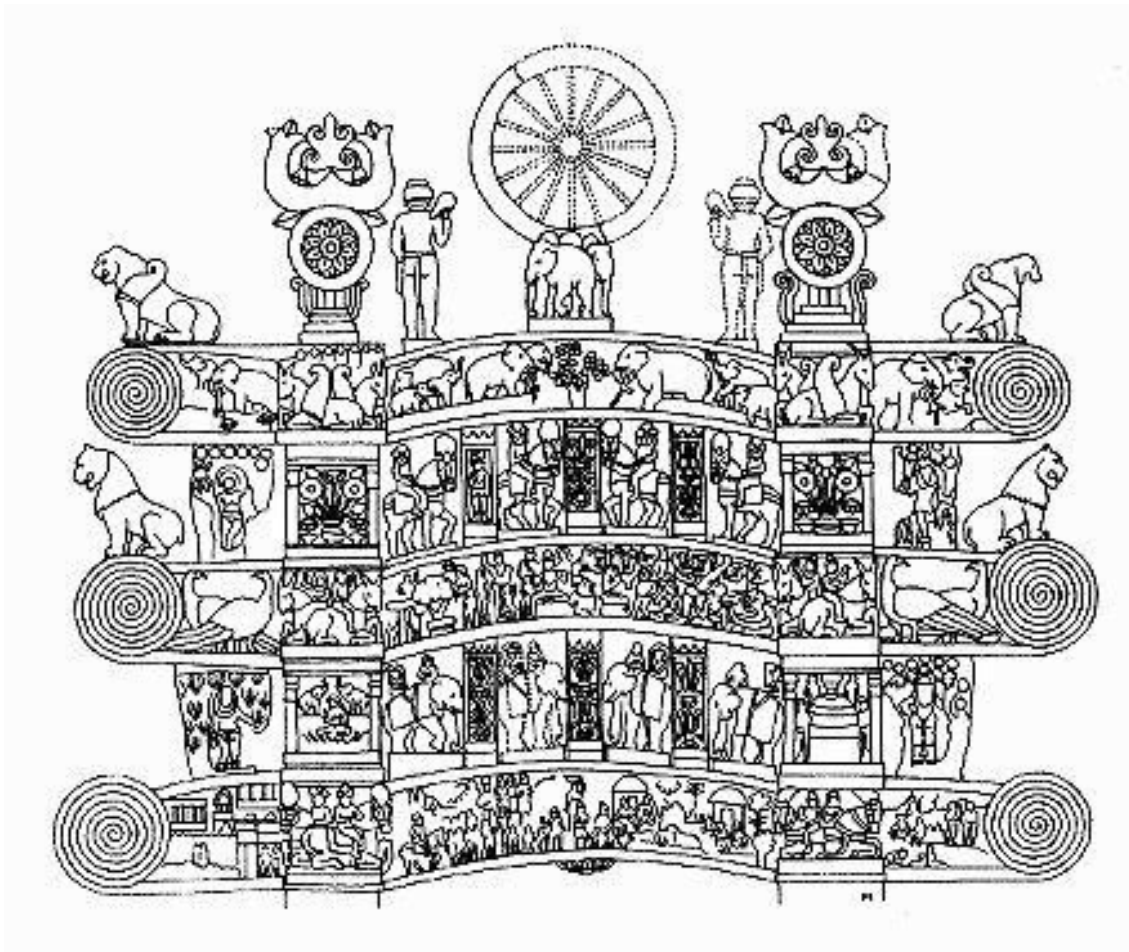


Fig. 2. Detalle de la *Torana* a la entrada de la *stupa* de Sanchi  
[http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbc-drawing.cgi/Great Stupa at Sanchi.html/Stupa Sanchi Detail 1.jpg](http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbc-drawing.cgi/Great+Stupa+at+Sanchi.html/Stupa+Sanchi+Detail+1.jpg)

En la figura 2 mostramos como ejemplo de arte simbólico una de las *toranas*<sup>4</sup> de la entrada a la *stupa* de Sanchi, que fue construida durante el reinado de Ashoka el Grande, el primer emperador de la India que declaró al budismo como religión oficial.

La rueda del *Dharma* que aparece en la parte superior representa las enseñanzas de Buda y puede aparecer con ocho o más radios. Cuando tiene 8 radios representa el Óctuple Sendero (la última de las Cuatro Nobles Verdades), que es el camino de la vía media. Los leones que aparecen en ambos lados son los guardianes de las enseñanzas y también un símbolo de la nobleza de Buda<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Torana es un tipo de puerta monumental tallado en piedra característico de la arquitectura budista. India. Siglo I d.C. COOMARASWAMY (2007) pág. 87.

<sup>5</sup> Buda Shakyamuni, era conocido como el "*León Shakya*" durante el Imperio de Ashoka.

Estas representaciones son un ejemplo del arte budista que aúnan una triple fórmula: narraciones, símbolos e imágenes.

Con los símbolos se representa de manera muy ilustrativa cómo podemos liberarnos del mundo del *samsara* y nos una visión panorámica de toda la doctrina. Podríamos decir que es una guía con instrucciones de cómo fortalecer la motivación interna para la práctica del *Dharma*.

Con la llegada de las tropas de Alejandro Magno a la India entre el 327 y 325 a.C., y dejando instalada su representación en la región de Gandhara<sup>6</sup>, fue cuando el arte griego y su famoso “canon” impulsó la imagen de Buda con figura humana.



Fig. 3 *Estatua de Buda*. Gandhara. (Siglo I-II d C) Museo Nacional de Tokio.

---

<sup>6</sup> Gandhara es una región histórica que corresponde al sureste del actual Afganistán, al centro y norte de Pakistán, y al noroeste de India. Fue conquistada por los griegos durante la expedición de Alejandro Magno. Fue un importante centro del budismo, cuyo arte es conocido como arte greco-budista. SCHUMANN (2007) pág. 68.

La técnica y los métodos del arte helénico se pusieron al servicio de la nueva religión y los artistas comenzaron a representar a Buda como si de un dios griego se tratara.

El arte grecobudista<sup>7</sup> de Ghandara continuó transformándose en su viaje por Asia, absorbiendo elementos procedentes de las distintas civilizaciones del Cercano Oriente, como la Persia Sasánida y Bactria; y en Asia Central por los antiguos reinos Kushano, Uighur y de Turfán, en el área de las comunidades-oasis que bordean el desierto de Taklamakán. Todos ellos indican el camino que siguió el budismo por la Ruta de la Seda hasta llegar a China.

Al tomar contacto con una cultura tan sofisticada y la más adelantada de toda Asia, se produce el verdadero desarrollo y plenitud del arte budista, basado en el dominio de los principios técnicos y conocimientos filosóficos que se van asimilando para finalmente adquirir personalidad propia con peculiaridades que resultan inconfundibles.

China es una Nación milenaria con una cultura particularísima llena de tradiciones muy sólidas que han conformado su pensamiento a lo largo de su historia. Tres han sido las filosofías que han marcado al arte y a la sociedad: El confucianismo, que constituyó la organización civil y política; por otra parte el taoísmo en el plano filosófico y estético; y la del budismo, que fue la única de procedencia extranjera aceptada e incorporada a la cultura china, siendo su filosofía la más espiritual con una importantísima contribución artística.

Gracias al budismo se sembraron en China las semillas que abrieron las puertas para el nacimiento de un arte basado en principios estéticos originales y espirituales, capaces de explicar las ideas más profundas con simplicidad y belleza y el resultado fue un arte adaptado al pensamiento y la cultura chinas, permaneciendo fiel a la doctrina que le sirvió de inspiración.

Es innegable que la necesidad de copiar los numerosos textos budistas produjo un gran desarrollo de la caligrafía, pero al mismo tiempo se desarrolló la pintura y se creó una nueva arquitectura de modelos importados para la construcción de los templos e imágenes que se pintan y esculpen para ilustrar el universo budista.

---

<sup>7</sup> Arte greco-budista, también llamado “*estilo Gandhara*”, por haber sido desarrollado en esta región. Es un arte que surge del sincretismo entre tradiciones orientales y occidentales.  
Pág.web [http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes31/arqueologia\\_el-arte-de-gandhara.html](http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes31/arqueologia_el-arte-de-gandhara.html).

La figura de Buda, y todos los seres pertenecientes a los seis reinos, son representados siguiendo las pautas procedentes de la India, pero se irán transformando y creando nuevas fórmulas de interpretación. De esta experiencia nace un Arte que se adapta y que aprende de China pero que, al mismo tiempo, crece y se engrandece con el budismo.

El conocimiento de la mente, su naturaleza y sus características son la clave para el estudio del Budismo, que se basa en práctica de la meditación y de la experiencia sobre todo aquello que acontece, tanto sobre los fenómenos visibles como los sutiles.

Y tomando la pintura como una práctica más de meditación, desarrollaremos una hipótesis en la que podemos denominar y clasificar la pintura budista en función del tipo de meditación que se realiza durante su elaboración o en su posterior contemplación.

Las pinturas son el resultado de una práctica que requiere técnica, experiencia y control mental, y tratándose de pinturas budistas, un conocimiento de la filosofía que sirve de inspiración a estas creaciones. Y que dependiendo de la intención y la motivación previa a su realización, la pintura puede llegar a convertirse en una acción en beneficio de todos los seres, no solo para el que las reproduce, sino también para quienes las contemplan; y si las observamos atentamente, seremos capaces de comprender su significado y la enseñanza que encierran, convirtiéndose así en instrumentos para el conocimiento interior; el camino del silencio sagrado.

## OBJETIVOS

La investigación de esta tesis doctoral se ha planteado teniendo en cuenta las siguientes afirmaciones:

- a. Que el budismo utiliza la meditación como medio para alcanzar el conocimiento, la sabiduría y la liberación del sufrimiento. Para el budismo todo lo que acontece puede ser objeto de meditación, por lo tanto, la actividad creativa pictórica es considerada una experiencia meditativa.
- b. Que para el budismo existen dos tipos de meditación: de concentración y analítica, por lo tanto, podemos dividir la pintura budista en función de la clase de meditación que se realiza durante el proceso pictórico.
- c. Que todas las pinturas budistas están realizadas con una motivación y con una intención; no son objetos meramente decorativos sino que, además de ser empleados para la propagación de diferentes aspectos de la doctrina, son instrumentos para la realización de la experiencia meditativa o contemplativa.

Los objetivos que se pretenden alcanzar con la realización de esta tesis son demostrar y defender que:

1. La llegada del budismo a China, supone novedosas incorporaciones conceptuales y artísticas, pero también la cultura china, aporta y contribuye a enriquecer al Budismo en una unión simbiótica.
2. La pintura budista puede ser denominada “Meditativa” ya que se realiza como práctica de meditación y es el resultado de pintar con unos materiales y técnicas específicas, que ayudan al artista a alcanzar las condiciones psicológicas con las que este tipo de arte puede producirse.
3. Esta pintura budista Meditativa puede ser de dos clases: de concentración y analítica. Y para demostrar este planteamiento hemos realizado un estudio comparativo sobre pinturas budistas chinas de diferentes artistas a lo largo de su historia.
4. La pintura budista también presenta una cualidad que puede ser denominada “Contemplativa”, por ser un instrumento para alcanzar estados contemplativos de

introspección (la mente que se contempla a sí misma) o extroversión (la mente que contempla el mundo que nos rodea).

5. Las pinturas Meditativas y Contemplativas, pueden ayudar a cambiar la mente, tanto de quienes las realizan como de quienes las contemplan.

6. Las pinturas son utilizadas como lenguaje metafórico para la interpretación de las enseñanzas budistas. Al explicar lo que representan y analizar cómo deben ser interpretadas, se puede demostrar el tipo de meditación, (de concentración o analítica) a la que conducen.

7. La pintura budista no es decorativa, es un lenguaje visual que se realiza con una unidad profunda entre el mensaje de su doctrina y el control de las técnicas pictóricas hasta en sus elementos más humildes.

8. Demostrar con ejemplos que la pintura budista no cambia el mensaje del *Dharma*, pero si cambia el lenguaje pictórico, dependiendo de la finalidad, intención y propósito de su realización; y que ello se ve reflejado en el resultado final de la obra.

9. La finalidad de estas pinturas viene determinada por la causa que las originó: su exposición en ceremonias y en templos o para ser contempladas en la intimidad.

10. La causa que motiva estas pinturas es el beneficio de todos los seres sintientes, que es a quienes van dirigidas las enseñanzas budistas.

En la investigación concluiremos respondiendo a las siguientes cuestiones:

1º. ¿Por qué se realizan estas pinturas?

2º. ¿Para qué se hacen estas pinturas?

3º.- ¿Para quién se hacen?

4º. ¿Por quién están hechas estas pinturas?

5º. ¿Cómo son realizadas estas imágenes?

Pretendemos con esta tesis, contribuir con toda modestia a que la pintura budista China sea más conocida y apreciada, ya que la calidad artística de las obras justifica este estudio y la dedicación de largos años para realizarlo.

## **METODOLOGIA**

Al comenzar esta investigación, se ha tratado en primer lugar de estudiar la naturaleza primigenia de la filosofía budista con el fin de conocer los motivos que inspiraron las pinturas.

Se ha procurado evitar todo aquello que no fuera esencial, no entrar en juicios comparativos entre Oriente y Occidente, no abusar de las citas, no emitir juicios sobre los autores y, únicamente, verificar la aplicación de las enseñanzas budistas en las obras seleccionadas, mostrándolas o comparándolas.

Por tratarse de una tesis sobre pintura budista, ha sido necesario dotar generosamente de imágenes como apoyo gráfico a las explicaciones y poder así demostrar claramente las hipótesis que se plantean.

Para ello nos hemos basado, además de en las fuentes escritas, en la atenta observación de las imágenes, buscando aquellas que fueran más representativas para ilustrar la investigación.

Es imposible saber cómo era la mente del artista a la hora de pintar; de muchas de ellas desconocemos quienes fueron los autores. Pero sí podemos investigar, haciendo un análisis comparativo con obras de la misma temática, para poder justificar que fueron hechas con diferente intención y motivación.

Por este motivo se ha organizado este estudio escogiendo las obras más destacadas que se encuentran en santuarios budistas rupestres de la Ruta de la Seda (pinturas murales), por ser las más antiguas y que nos han permitido analizar la evolución del arte en China en las diferentes dinastías reinantes; y también aquellas obras realizadas sobre papel o seda que se han descubierto en estos santuarios, que actualmente se encuentran en prestigiosas colecciones de museos en China, Japón, Europa y Estados Unidos.

Se ha realizado una búsqueda y selección de los pintores más importantes y representativos del Budismo en China, ordenados cronológicamente para completar el archivo de imágenes en las que se ha basado esta tesis.

En el año 2014 realicé un viaje a China durante cuarenta días para hacer un estudio de campo y visitar museos, monasterios, santuarios y grutas budistas en diferentes emplazamientos.

También realicé otros viajes por Europa (Francia, Italia, Reino Unido, Portugal y Alemania) entre los años 2010 y 2013, localizando museos y colecciones de arte budista que completaran y sirvieran de apoyo para ilustrar esta investigación.

La realización de esta tesis ha sido posible gracias a la colaboración de profesionales de diferentes áreas relacionadas con la Psicología, las Bellas Artes, la Historia, la Filología y la Filosofía.

La parte mayor parte del trabajo de investigación ha consistido en examinar un extenso catálogo de imágenes de pintura budista china de los diferentes museos de Europa, Asia y Estados Unidos, entre ellos los de la Colección José María Prieto perteneciente a la Universidad Complutense de Madrid (Facultad de Psicología), así como la lectura de textos que se reflejan en la bibliografía, asistencia a clases de pintura tradicional china con el maestro Li Chi Pang para alcanzar un mayor conocimiento de las técnicas pictóricas y cursos en diferentes centros relacionados con la cultura de Asia como los cursos de arte del budismo de Meditación en Asia Oriental impartidos por el profesor Villalba en la antigua sede de Casa Asia en Madrid. También he asistido asiduamente al centro budista de Madrid Thubten Dhargye Ling, para aclaración de dudas y aprendizaje de la filosofía que inspira esta creación artística.

El sistema elegido para escribir los nombres en chino es el pin-yin y todas las citas a pie de página siguen el sistema Harvard, igual que la bibliografía en las que están basadas. Dado el gran número de imágenes seleccionadas en esta tesis, y para hacer más fácil su interpretación, van numeradas y comentadas en cada capítulo, evitando un índice de imágenes al final. Hemos indicado también en la bibliografía las páginas web de los museos donde actualmente se encuentran para poder facilitar la labor de localización y verificación de las imágenes presentadas y así, para todo el que lo desee, poder ver las colecciones completas en formato digital.

## 1 LA LLEGADA DEL BUDISMO A CHINA.

La imagen que mejor representa la llegada del budismo a China, es la de los monjes peregrinos que viajaron a través de la Ruta de la Seda, para conocer de cerca a los Maestros y escuchar sus enseñanzas. La figura 1.1 representa un monje misionero que carga a sus espaldas una mochila llena de textos budistas, la estera, el rosario, el palo nudoso, y utiles para el viaje como la cantimplora, pequeñas calabazas y el espanta moscas. Con la mirada fija en el camino se mueve en un paisaje árido y rocoso, recordando el desierto y le acompaña el tigre, que es la representacion simbólica de la llegada del Budismo a través de Asia Central.



Fig.1.1. *Monje Budista Peregrino*. Pintura sobre seda.  
Cueva nº 17 de Mogao. Dunhuang. China. Colección Pelliot.  
Museo Nacional de Artes Asiáticas Guimet. París.

## 1.1 LA LLEGADA DEL BUDISMO A CHINA POR LA RUTA DE LA SEDA

Mientras que el Budismo se apaga en India, se encienden sus luces en el resto de Asia.

Tras la muerte de Buda, las dos corrientes principales del budismo fueron la *Hinayana*<sup>8</sup> que se extendió por el suroeste asiático y la *Mahayana*<sup>9</sup> que llegó probablemente a China a comienzos del siglo I a través de la Ruta de la Seda y continuó su viaje hacia Extremo Oriente.<sup>10</sup>

La Ruta de la Seda era una larga cadena de oasis donde paraban las caravanas de comerciantes para descansar y aprovisionarse de agua y alimentos. Hoy sabemos, que estos asentamientos se convirtieron en prósperas ciudades a lo largo de esta gran ruta comercial y que los comerciantes fueron los que en buena parte contribuyeron a la expansión del budismo por toda Asia Central hasta China.

Los templos y santuarios que se construyeron cumplían una doble función. Eran el refugio de los monjes, que en su vida de austeridad y mendicidad itinerante se resguardaban de las inclemencias del tiempo esperando mejores condiciones para estar a la intemperie; pero también fueron un punto de encuentro de peregrinos y devotos del budismo para practicar meditación, lectura y traducción de textos, etc.

---

<sup>8</sup> Hinayana. Término sánscrito, que significa “pequeño vehículo” siendo la corriente más tradicional del budismo. Se desarrolló en Sri Lanka y tomó el nombre de Theravada: “camino de los ancianos”. Su canon de escrituras sagradas se conserva en la lengua pali. Subraya la necesidad de la vida monacal como camino para llegar a la iluminación y se comprometen a guardar los preceptos, realizar prácticas de concentración meditativa y alcanzar la sabiduría. Buscan la liberación del sufrimiento y por lo tanto del samsara; entendiendo que es un camino que se recorre de manera individual en el que cada ser debe esforzarse hasta lograrlo. Reconocen a Buda como maestro supremo, pero no admiten el culto a multitud de seres celestiales como existe en el budismo Mahayana. Solo se representan las figuras de los Arhats, llamados en China Luohans; que fueron los discípulos de Buda y otros maestros que consiguieron la iluminación. En la actualidad el Hinayana predomina en el sureste asiático, principalmente en Sri Lanka, Birmania y Tailandia. ROMAN LOPEZ. (2002) Pág. 98.

<sup>9</sup> Mahayana. Término sánscrito que significa “gran vehículo” y es la corriente más altruista ya que aspira, no solo a liberarse uno mismo de los sufrimientos del samsara, sino que todos los seres también lo consigan. Por lo tanto, no se preocupa completamente de su propia libración sino que basa sus acciones en la compasión y en ayudar a los demás. Según su visión, todos los seres humanos pueden iluminarse, aunque fuera de la vida monástica se entiende que es más difícil obtenerla, pero no imposible. El fundamento del budismo Mahayana son las seis perfecciones: generosidad, paciencia, diligencia, concentración meditativa, ética y sabiduría. Además de los Luohans, existen numerosos seres celestiales que ayudan y sirven de guía en el camino de la liberación. El más representativo del Mahayana es el Bodhisattva. Desde China esta corriente continuó su expansión hacia Corea Japón, Mongolia y Vietnam. Ibid., Pág. 142.

<sup>10</sup> Sobre la expansión del budismo en Asia, puede consultarse la tesis doctoral de Villalba, J. (2004), vol. I, págs. 129-142.

Por esta ruta viajaron monjes procedentes de India para enseñar el *Dharma*<sup>11</sup>, y monjes de China que viajaron en busca de los textos budistas y para conocer a los grandes Maestros. Estos monjes fueron los que crearon las escuelas budistas de China. Su labor fue inmensa y meritoria dadas las condiciones y los peligros que se interponían en su camino. Son los monjes viajeros, los valientes peregrinos movidos por la devoción y el interés de conocer las enseñanzas de Buda.

## 1.2 LOS MONJES INDIOS QUE VIAJARON A CHINA

Los monjes que viajaron desde la India como misioneros, aprendieron el idioma chino para poder transmitir los conocimientos y poder ayudar a traducir los textos.

Los principales personajes de los primeros siglos fueron: Kumarajiva<sup>12</sup>, que estableció una escuela de traductores y el sabio Budhojhang, traductor de grandes obras al chino, entre ellas el *Dhammapadha*<sup>13</sup>, y que logra se reconozca oficialmente el budismo como religión oficial en China. Posteriormente encontramos a Paramartha, que llega en el 546 y también se dedica a la difusión del budismo *Mahayana*.

Pero si hay una figura que haya sido legendaria y controvertida en la historia del budismo chino es la del monje Bodhidharma (en Chino Ta-Mo). Llegó a China desde la India para llevar el mensaje del budismo, más concretamente el de la orientación del Maestro Nagarjuna y su filosofía sobre la realización de la vacuidad.

---

<sup>11</sup> Dharma. Del sánscrito, significa conducta correcta. Son las enseñanzas de Buda que se dividieron para su mejor comprensión en las llamadas *Tipitaka* (o tres cestas), que conforman el Cónon Pali:

1. Los Sutras que son las enseñanzas de Buda.
2. El Vinaya que son las reglas monásticas proporcionadas por Buda.
3. El Abhidharma que son los comentarios y discusiones sobre los Sutras y Vinayas realizados por sabios en períodos posteriores.

El Dharma es una de las llamadas tres joyas (mani) o tesoros del budismo que junto con Buda y la Sangha constituyen la llamada “fórmula de la triple toma de refugio”:

Me refugio en el Buda (el maestro), en el Dharma (la doctrina) y en la Shanga (la comunidad budista) hasta que alcance la iluminación; y por ellos actúo. ROMAN LOPEZ (2002), Pág. 66.

<sup>12</sup> Kumarajiva. (344-413). Fue un monje budista hijo de un *Brahman* de la India y una princesa de Kucha (territorio anexionado a China). Dominaba perfectamente el chino y el sánscrito. Sus traducciones fueron muy importantes para el desarrollo de escuelas budistas de la Tierra Pura y la Tien Tai.

<sup>13</sup> Dhammapadha. Es uno de los tratados más populares de la literatura budista y una fuente de primer orden para el conocimiento de las enseñanzas. CORNU (2004) Pág. 68.



Fig.1.2. *Retrato de Bodhidharma*. Pintura sobre papel. China. Colección J.M Prieto. UCM. Facultad de Psicología. Madrid. Pintura meditativa de concentración.

Según Dietrich Seckel en su libro *Arte Budista*, Bodhidharma lleva una transmisión especial que no necesita de las escrituras ni de las palabras, sino del silencio y del vacío. El hombre debe observar su mente para contemplar su propia naturaleza y realizar el despertar a la iluminación. Y este proceso requiere esfuerzo, determinación y perseverancia.

El hombre no debe entregarse ciegamente al poder salvador de otro sino que debe llegar a la inspirada visión de la verdadera esencia de todas las cosas sin ayuda de libros ni ritos, para llegar a la libertad interior. Esto solo puede conseguirlo con sus propias fuerzas, luchando con la vida y la muerte y ayudado por la meditación y una rigurosa autodisciplina.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> SECKEL (1964), Pág.53.

Bodhidharma llega a China al Reino del Sur sobre el año 475, pero su entrevista con el emperador Wu no fue fructífera y esto le llevó a cruzar el río Yangtsé hasta llegar a Luoyang, la capital del Reino del Norte.

Se instala en el Monasterio de Shaolin y se refugia en una caverna para permanecer sentado durante nueve años meditando frente a una pared rocosa. Este hecho forja la leyenda del monje que persevera en estricta disciplina, no permitiendo distracciones en la mente que está en profunda concentración. Así se creó el símbolo con el que se le reconoce y se le representa, sin párpados, por estar sus ojos siempre abiertos y atentos para no desviarse de sus motivaciones e intenciones.

¿Cuál fue la aportación de Bodhidharma a China? Esencialmente propagar el mensaje de que todo el mundo tiene naturaleza de Buda y que por lo tanto todos puede alcanzar la iluminación; el camino para conseguirlo es la meditación.

Según el Venerable Maestro Yin Shun en su libro *La vía hacia la budeidad*, Bodhidharma enseñó que hay cuatro conceptos claves en el budismo: fe, entendimiento, práctica y realización. La fe pertenece al campo religioso, el entendimiento al filosófico, la práctica es creencia puesta en acción y la realización es la iluminación. Los cuatro juntos crean la puerta por la que uno entra para alcanzar la sabiduría.<sup>15</sup>

En general, sin fe resulta difícil entender; sin entendimiento no puedes practicar; y sin práctica es imposible alcanzar la iluminación.

Sus enseñanzas fueron sumamente importantes en China, siendo considerado el primer patriarca del budismo Chan. Esta escuela tuvo una gran repercusión en la creación artística y una enorme influencia en la pintura, cuyas técnicas y procedimientos fueron aplicadas tanto por los monjes en los monasterios como por artistas profesionales.

---

<sup>15</sup> YIN SHUN (2008) Pág. 22-23

### 1.3 MONJES CHINOS QUE VIAJAN A LA INDIA

Una de cosas que más sorprendió a los chinos al tomar contacto con el Budismo, fue descubrir que se hubiera desarrollado fuera de sus fronteras un pensamiento tan elevado. Esto hizo que se movilizaran para conocer en profundidad los textos y a los célebres Maestros de la India que trasmitían las enseñanzas.

Se aventuraron por mares y desiertos para escucharles y aprender de su sabiduría y finalmente regresaron trayendo consigo numerosos dibujos que servirían de modelo a calígrafos, pintores y escultores para la creación de las imágenes, así como los textos que hablaban de las enseñanzas de Buda para ser traducidas y estudiadas.



Fig. 1.3 *Monje de la India imparte el Dharma a un monje chino.* Detalle pintura mural. Santuario rupestre de Bezeklik. Siglo IX. Turfan. Xinjiang, China.

En la figura 1.3 podemos apreciar cómo este hecho queda inmortalizado en las pinturas murales de Bezeklik situado en la Ruta de la Seda, que fue el camino que siguieron muchos de estos monjes peregrinos.

Los primeros monjes chinos que contribuyeron a la traducción y difusión del budismo fueron: Dao-an (312-385) que elabora el primer catálogo de traducciones de libros budistas, Huiyuan (334-416) discípulo de Dao-an, Dao-sheng (360-434) y Seng Zhao (374-414).

Pero los más famosos fueron Fa Xian y Xuanzang, no solo por el arriesgado viaje; sino porque sus logros quedaron reflejados en sus diarios de viaje donde cuentan los hechos acaecidos durante el periplo hasta llegar a la India y numerosos detalles históricos sobre el budismo en China.

### **El Viaje de Fa Xian**

El monje llamado Fa Xian (337 – 422) es conocido por realizar un viaje legendario a la India, Nepal y Sri Lanka durante el cual ocurrieron numerosas aventuras que se relatan en el libro *Registro de países budistas*, basado en los propios escritos biográficos del monje.

Tenía 60 años cuando comenzó su peregrinación y tardó aproximadamente 14 años en finalizarla. Una gran aventura para un hombre de avanzada edad recorriendo una gran extensión de terreno a pie, otras en barco, cruzando montañas, pasando muchas penalidades hasta completar con éxito el extenuante viaje. Su logro fue inspirar a otros muchos a que emularan su hazaña y mostrar que los peligros compensaban los beneficios al contemplar los lugares sagrados y hablar con los grandes Maestros.

Cuando regresó a su tierra natal, tenía unos setenta y siete años y traía consigo numerosa información y documentos, así como materiales y objetos artísticos que servirían de referente para los artistas a la hora de realizar las imágenes del panteón budista.

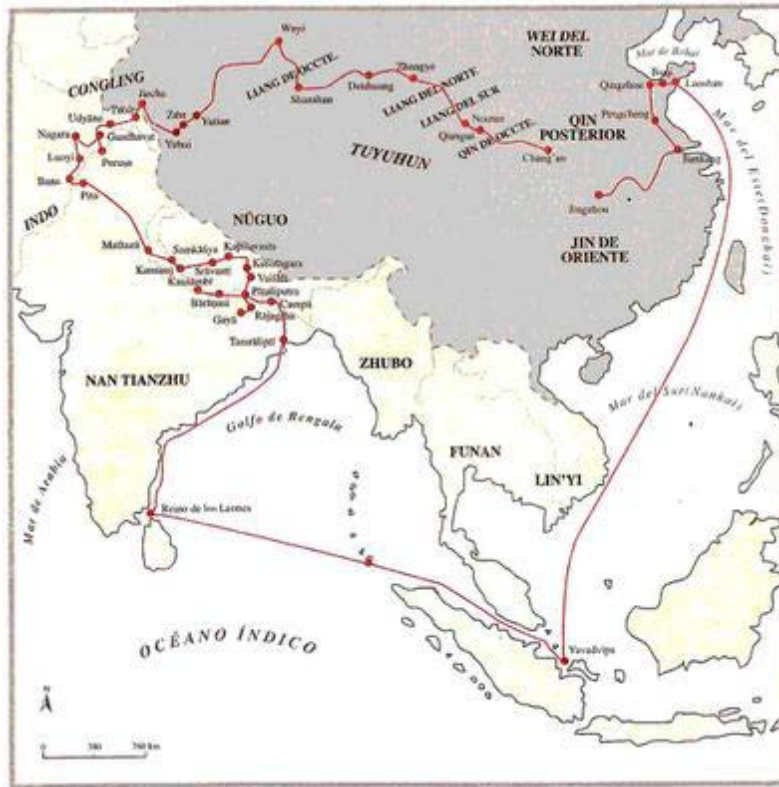


Fig. 1.4. Mapa del itinerario del viaje de Fa Xian.

En el mapa de la figura 1.4 se indica el itinerario de su viaje. Se dirigió hacia el Oeste atravesando el desierto de Taklamakan, cruzó las montañas siguiendo el curso del río Indo hasta llegar a la India. Sólo este trayecto tuvo una duración de seis años. Tras pasar en ese lugar otros seis, emprendió el viaje de regreso, y esta vez escogió la vía marítima.

Se embarcó en una nave mercante en las orillas del Ganges y se fue hasta el reino insular de Simhala, al actual Sri Lanka, donde permaneció unos dos años adquiriendo ejemplares de las escrituras budistas. Desde allí, continuó hacia el este por barco, pero el mal tiempo y las tormentas lo obligaron a detenerse en una isla, probablemente Java o Sumatra. Allí, transbordó a otra nave y zarpó hacia el norte, rumbo a China.

Las verdaderas razones que impulsaron a este monje a realizar tan largo viaje quedan patentes en uno de los capítulos de su libro, donde se mencionan los verdaderos motivos de este viaje.

Cuando Fa Xian aún estaba en Chang-an, se sintió muy disgustado ante las deficiencias en los textos referidos a las reglas de disciplina religiosa. Por tal motivo por fin se lanzó a la travesía, acompañado por Hui ching, Tao cheng, Hui ying, Hui wei y otros, todos inspirados por una misma meta, decididos a llegar a la India en busca de las reglas de la disciplina.<sup>16</sup>

Daisaku Ikeda afirma en su libro *El budismo chino* que la comunidad de monjes o *Sangha*<sup>17</sup> había crecido muy rápidamente y se producían desordenes y conflictos dentro de los monasterios. Además, los monjes y monjas que los habitaban no practicaban la lectura de los sutras ni seguían ninguna disciplina. Más bien, parecía que habían elegido ese tipo de vida retirada por su propia comodidad. Era necesario y urgente que se encontrara una solución.

En realidad, muchos de los templos habían adquirido proporciones gigantescas, y las autoridades eclesiásticas gozaban de gran poder y riqueza. Toda la comunidad budista había llegado a constituir un cuerpo de “autogestión” que escapaba del control gubernamental. Y además, eran muchos los monjes y monjas que ni siquiera sabían recitar los textos sagrados como correspondía, pues sólo habían ingresado en el sacerdocio con el fin de disfrutar de una vida cómoda y segura.<sup>18</sup>

Así pues, el objetivo del viaje de Fa Xian a India fue conseguir los textos donde se especificaba la regla monástica o *Vinaya*<sup>19</sup> y su logro señaló el comienzo de una nueva era en la historia del budismo en China y abrió el camino para otros monjes como Xuanzang.

---

<sup>16</sup> Narración de Fa Xian. (1978). Pág. 73.

<sup>17</sup> Sangha. Del sánscrito, significa asociación, asamblea o comunidad. El término hace referencia a la comunidad monástica formada por personas que han sido ordenadas monjes o monjas, pero también puede usarse en un sentido más amplio para nombrar al conjunto de monjes y laicos poseedores o en búsqueda de algún grado de realización. La Sangha fue establecida originalmente por Buda en el siglo V a. C., con el objetivo de preservar las enseñanzas, reforzar la disciplina y servir como ejemplo a la comunidad laica. Es una de las tres joyas junto con el Buda, y el Dharma.

<sup>18</sup> IKEDA (1980) Pág. 219.

<sup>19</sup> Vinaya. Del sánscrito, significa disciplina y puede interpretarse tanto como las reglas de una orden religiosa, o también como los métodos y acciones para disciplinar la mente. En los tiempos de Buda, se desarrollaron 250 preceptos que fueron recopilados y transcritos configurando las reglas o normas de actuación de la Sangha, tanto de los laicos como de los monjes que viven en monasterios y santuarios. En ellas se especifican fundamentalmente las reglas que deben ser aplicadas, cómo las infracciones o incumplimientos deben ser tratados, y cómo las disputas entre los monjes deben ser atajadas. WIJAYARATNA (2010) Pág. 42.

## El Viaje de Xuanzang

Xuanzang (602-664) fue un célebre monje budista chino del budismo Chan que nació en Luoyang, durante el gobierno de la dinastía Tang en el seno de una familia de eruditos. En el año 629 parte en peregrinaje a la India, para aprender el budismo en la famosa Universidad de Nalanda. Regresa a China en el año 645 con gran cantidad de textos en sánscrito, aumentando así considerablemente la cantidad de literatura budista disponible hasta ese momento. Con el apoyo del emperador, fundó un importante departamento de traducción en Xian, que albergaba estudiantes y colaboradores de toda el Asia del Este. Se le reconoce la traducción de unos 1.330 fascículos de escrituras al chino.

En su libro guía de anotaciones *Viaje al Oeste en la gran dinastía Tang*<sup>20</sup> nos muestra una India distinta y un budismo en momentos de declive, pero nos facilita muchos datos de cómo evolucionó el territorio y el pensamiento en los 200 años de diferencia entre el primer viaje de Fa Xian y el que realizara él mismo.

En el libro titulado abreviadamente *Viaje al Oeste*, que es una obra clásica de la literatura china, se narra la historia en una versión mitológica y ficticia de las aventuras de este monje budista en su peregrinación a la India para conseguir unos textos religiosos.<sup>21</sup>

Xuanzang propició el desarrollo de una escuela budista en China derivada de la escuela india *Yogacara* de la que hablaremos en el siguiente capítulo.

---

<sup>20</sup> Este relato del viaje se ha convertido en una de las fuentes principales para el estudio del Asia Central y la India medievales. Fue traducido primeramente al francés en 1857 por el sinólogo Stanislas Julien.

<sup>21</sup> El monje Xuanzang (también conocido como Tripitaka), es llamado por la Bodhisattva Guanyin para que viaje a la India con el objetivo de conseguir copias de ciertos sutras budistas que no se encuentran en China. En la aventura está muy presente el trasfondo religioso y mitológico de la cultura china y su sistema de valores con un gran contenido espiritual. El viaje es una metáfora en la que un grupo de peregrinos avanzan en su viaje personal hacia la iluminación. RAMIREZ (2010) Pág. 39.



Fig.1.5 *Mural La leyenda de Samantabhadra*. Detalle del Viaje de Xuanzang. Dinastía Xia del Oeste. Siglo XII. Pintura mural. Gruta nº 3 de Yulin. Dunhuang, China.

En la imagen 1.5 aparece Xuanzang con el Rey Mono llamado Sun Wukong y el caballo que transporta sobre sus lomos un fardo con los textos del *Dharma* que va dejando un rastro luminoso y que está sustentado por la flor de loto (símbolo de la pureza). Aunque no aparecen en la imagen<sup>22</sup>, en el viaje también le acompañaban el demonio acuático llamado Sha Wujing y el monstruo-cerdo Zhu Wuneng, los cuales han aceptado ayudarlo como penitencia por sus errores del pasado. Aparecen frente un acantilado meditando ante los obstáculos que se interponen en su camino y frente a la figura del *Bodhisattva Samantabhadra*. En China a éste *Bodhisattva* se le asocia con la acción y con la meditación; y qué mejor ejemplo que un largo viaje lleno de peligros como práctica budista a tal efecto.

---

<sup>22</sup> Les Fresques de Dunhuang, 5000 Ans D'art Chinois. (1989) Pág. 339.

## 1.4 LA CREACION DE LAS ESCUELAS BUDISTAS CHINAS.

Buda había dado diferentes enseñanzas y las fue adaptando en función de las capacidades de quienes le escuchaban. Entre sus fieles seguidores había personas de todas las clases sociales pero no todos tenían la misma preparación y conocimientos, por lo tanto, su mensaje debía ser expresado de manera diferente adaptándose a las capacidades de las personas.

Según el Maestro Yin Shun en su libro *La vía hacia la Budeidad*, esta es la razón por la que hay sutras que hablan de “iluminación instantánea” para quienes ya tenían mayor capacidad, y en cambio hay otros sutras que hablan de “iluminación gradual”, ya que el conocimiento de estas personas no es tan elevado y deben ir progresivamente avanzando hasta comprender conceptos más profundos y complejos.<sup>23</sup>

En China se fueron creando diferentes escuelas que tenían su propia visión de la filosofía budista. Daisaku Ikeda en su libro *El Budismo Chino*, explica cómo fueron estas escuelas y quienes la formaban:

Se trataba de individuos o de pequeños grupos, que se centraban en algún texto o sistema de creencias como eje de su principal veneración tras haber sondeado en la vasta literatura del Budismo y en su afán por descubrir la expresión más apta de todas las enseñanzas fundamentales del Buda.<sup>24</sup>

El motivo por el que se crearon diferentes escuelas es porque el budismo permite la libertad de elección del camino para la consecución de un mismo objetivo. Cada persona debe encontrar la que mejor se adapta a su pensamiento y a su entendimiento.

No existieron conflictos entre las escuelas y algunas de ellas compartieron los mismos textos, aunque cada una dio mayor énfasis a unos que a otros.

---

<sup>23</sup> YIN SHUN (2008) Pág. 48.

<sup>24</sup> IKEDA (1993) Pág. 132

### **1.4.1 Escuelas Budistas de origen Indio**

Las escuelas Madhyamika y Yogacara son las llamadas “Escuelas del budismo meridional y septentrional”. Estas escuelas de pensamiento netamente indio no lograron asentarse por completo y tuvieron una menor repercusión debido a que, sus teorías eran sumamente abstractas y menos atractivas para la mentalidad de los chinos.

#### **1. Madhyamika**

La escuela Madhyamika es conocida como la escuela de la Vía Media y fue fundada en India por Nagarjuna (150-250 d C) <sup>25</sup>, considerado uno de los grandes Maestros del budismo. Esta escuela pone un interés especial en el concepto de vacuidad. Su doctrina del vacío sostiene que todas las cosas son condicionadas porque dependen unas de las otras; y como consecuencia de ello, no es posible encontrar nada en el mundo que tenga una naturaleza propia independiente. Esa falta de naturaleza propia es lo que las convierte en vacías. Pero lo más sobresaliente de esta doctrina es que las palabras que la ponen de manifiesto se consideran a su vez vacías. Así, el discurso de la vacuidad es tan vacío como las cosas mismas. Kumarajiva (344-413) y Shenzhao (374-414), fueron los que tradujeron los textos más importantes de esta corriente Mahayana y escribieron otros con nuevos comentarios, creando el primer canon budista chino.

#### **2. Yogacara**

La escuela Yogacara fue creada por Asanga (310-390) y Vasubandhu (320-400), dos hermanos brahmanes de la India que nacieron en la región de Gandhara y que se convirtieron al Budismo. En ésta escuela se realizaban prácticas de *yoga* que exploraban los estados profundos de conciencia y las técnicas de contemplación que llevaron a Buda a la convicción de que solamente existía la mente y de que todas las formas del universo, no eran más que construcciones mentales.

Fue introducida por Xuanzang (602-664) el monje que viajó a India y estudió en la escuela de Nalanda. También fue el traductor de los textos budistas recogidos en su viaje, y que llevó hasta China para su difusión.

---

<sup>25</sup> Nagarjuna Fue un monje de la India, fundador de la escuela Madhyamika (Camino Medio) del budismo Mahayana. Probablemente es el pensador budista más influyente, tras el propio Gautama Buda, con sus enseñanzas sobre la realización de la vacuidad. ARNAU (2005) Pág. 32.

Sin embargo, fueron dos escuelas muy influyentes en la formación del budismo Chan.

Como señala Villalba:

Estos dos sistemas estrechamente relacionados con las escrituras Mahâyâna entraron en relación durante el curso de su historia con las escuelas institucionalizadas, entre ellas las de la corriente de Meditación, pudiendo decirse que fueron estos sistemas los que proporcionaron el principal soporte teórico de la corriente Chan.<sup>26</sup>

Más tarde aparecieron durante el periodo Tang siete escuelas budistas de las cuales, haremos mención de las cuatro más importantes.

#### **1.4.2 Escuelas Budistas de origen Chino**

Estas escuelas son el resultado del proceso de transformación del Budismo en su adaptación al pensamiento chino. No se modificó la filosofía en su esencia pero si en los procesos utilizados para alcanzar la liberación del sufrimiento.

##### **1. Tien Tai**

Fue fundada por Chih-i (538-597) que fue la primera persona en la historia del budismo chino que estableció una clasificación completa, sistemática y crítica de la enseñanza budista. Fundó esta escuela que llegó a ser la más importante de toda China.

Su padre fue un prominente funcionario del gobierno y su madre una budista devota. Recibió la educación acostumbrada para los miembros de su clase, abarcando por completo los clásicos confucionistas y los textos del taoísmo, así como lectura y redacción de poesía y de literatura de elevado nivel. Pero al tomar contacto con los textos que se traducían, se convirtió al budismo y lo adaptó para que fuera más comprensible al pensamiento chino.

---

<sup>26</sup> VILLALBA (2004) vol. I, pág. 151. y vol. I, pp. 225-240. <http://eprints.ucm.es/4825/>

Es heredera de la escuela Madhyamika y de sus teorías sobre la vacuidad. Consideraba al Sutra del Loto como la principal enseñanza y ayudó a establecerla como la más popular escritura sagrada en Asia Oriental.

Daisaku Ikeda señala que el *Sutra del loto*<sup>27</sup> es una enseñanza que fortalece y empodera al ser humano. En el primer capítulo de su libro *La sabiduría del Sutra del loto*, dice:

Buda es una persona que ha tomado conciencia de la realidad de su propio ser y, como se desprende de ello, también de la realidad de la vida de todos los seres humanos. En esto consiste la sabiduría del Buda y la sabiduría del Sutra del loto. Esta enseñanza da expresión suprema al potencial infinito y a la dignidad inherente a la vida de cada ser humano.<sup>28</sup>

Y para poder alcanzar la iluminación, el *Sutra* indica que es necesaria la práctica de la humildad y la compasión. Enseña que todas las personas están estrechamente ligadas, y que la felicidad individual se logra al obrar en beneficio de los demás.

Todas estas enseñanzas tuvieron una gran repercusión en China, sobre todo entre las clases menos privilegiadas, que adoptaron y popularizaron el budismo por suponer una vía de salvación que otras filosofías no contemplaban.

## 2. Huayan

Es una escuela budista Mahayana que surgió y se desarrolló en China durante la dinastía Tang en el siglo VI y estuvo activa hasta el siglo IX. Los monjes chinos más importantes de esta escuela fueron Dushun, (557-640), Zhiyan, (602-668) y Fazang, (643-712).

Sus profundos y difíciles escritos hablan de las enseñanzas del Sutra de la Guirnalda de Flores, que trata sobre la relación mutua de todos los fenómenos que nacen y cesan sin

---

<sup>27</sup> El *Sutra del loto* contenía una serie de conceptos filosóficos revolucionarios para su época, ya que uno de los mensajes principales es que todas las personas, por igual y sin excepción, poseen la naturaleza de Buda. Alienta al ser humano a tener fe en su propia budeidad inherente, que implica la capacidad de desplegar sabiduría, valentía y compasión. Como ejemplo de dicho potencial universal a la iluminación, en el *sutra* se describen historias de individuos que aun habiendo cometido actos deplorables en su pasado lograron la iluminación al arrepentirse y tomar conciencia de sus actos, y que por el contrario, discípulos de Shakyamuni ensimismados en sus facultades intelectuales pero con hábitos egoístas, no pudieron conseguirlo por haber destruido con sus actos arrogantes las semillas de su propia iluminación.

<sup>28</sup> Extracto del libro *La sabiduría del Sutra del loto: Diálogo sobre la religión en el siglo XXI* de Daisaku Ikeda, editado por la Soka Gakkai Internacional, Lima, (2003) Volumen 1, páginas 68 y 69. <http://www.daisakuikeda.org/es/filosofo-la-sabiduria-del-sutra-del-loto.html>

límite, debido a la naturaleza de la existencia. Esta escuela admitía una iluminación súbita y espontánea y que todos los seres podían alcanzarla a través de la práctica de la compasión.



Fig.1.6. *Buda Sakyamuni*. Santuario rupestre de Dazu. Monte Baoding. Siglo XI y XII. Dinastía Tang y Song. Chongqing. China.

En la figura 1.6 vemos una imagen del santuario rupestre de Dazu, que es el más famoso de esta escuela budista construido en China. Todas las figuras están talladas en piedra y luego policromadas con vivos colores, representando el completo universo budista que servía de ejemplo a los devotos para entender las enseñanzas y constituye una completa guía visual a tal efecto.

### 3. Tierra Pura

Fundada alrededor del año 300 por los monjes Zhi Dun (314-366) y Hui Yuan (333-416)<sup>29</sup>. Ambos habían sido eruditos confucianos y sus enseñanzas giran en torno al *Sutra de la Tierra Pura* donde se hablaba de que el Buda Amitabha se retiró a un lugar llamado la Tierra Pura, para ayudar desde allí a todos aquellos que no podían alcanzar el nirvana por sí mismos.

---

<sup>29</sup> Para un estudio completo sobre la contribución de Hui Yuan a la creación de esta escuela consultar la Pág. Web. <http://wenshuchan-online.weebly.com/hui-yuan-and-the-transformation-of-buddhism-in-china.html>

El culto a *Amitabha* representa un acontecimiento decisivo en la historia del budismo en China. Constituye un de las formas más simples de meditación y, por esta razón, se volvió tremendamente popular por toda Asia y en concreto en China durante el siglo V.

Esta escuela surgió por la compasión hacia los seres menos privilegiados. El *nirvana* era algo sumamente difícil de alcanzar para la gente común que no tenía conocimientos profundos de la doctrina budista por carecer de un mínimo nivel cultural para acceder a la lectura y estudio de los textos. Como consecuencia de esto, esta escuela desarrollo un sistema de profunda devoción a Buda, que permitiese a los practicantes renacer en la Tierra Pura donde la iluminación está garantizada.

La práctica consistía en que los devotos se comprometieran a repetir un gran número de veces el nombre de “*Amitabha*” mientras interiormente visualizaban a Buda sentado en su Paraíso Occidental de la Tierra Pura. Esto les proporcionaba un sencillo método para desarrollar la devoción, la humildad y la gratitud, que suponen en sí mismas, vías de realización espiritual hacia la iluminación.



Fig.1.7. *Buda Amitabha en el paraíso de la Tierra Pura*. DinastíaTang. Cueva nº 45. Mogao. Dunhuang, China.

Las imágenes del paraíso eran de gran utilidad a los practicantes porque les servían de modelo en el que basar sus visualizaciones. En la Figura 1.7., se representa a Buda Amitabha dando un sermón frente a un estanque de lotos (las almas de los fieles renacen dentro de flores de loto), rodeado por un numeroso grupo de figuras celestiales, *Bodhisattvas*, *Luohans* y músicos celestiales.

Todos ellos habitan en el paraíso de la Tierra Pura, lleno de palacios y jardines, mientras los *apsaras* vuelan por las nubes tocando instrumentos y creando un espacio de paz y armonía.

A esta doctrina se deben las más sorprendentes concepciones artísticas porque concentran un gran número de figuras escuchando y celebrando las enseñanzas que les permitirán la entrada al paraíso.

También fue la escuela que inició la representación de los “mil budas” en los templos y santuarios que servían a los fieles y devotos para repetir el nombre del Buda tantas veces como imágenes había talladas o pintadas en los muros de la roca.

#### **4. Escuela Chan.**

Según la tradición fue el monje budista Indio Bodhidharma, quien llevó a China las enseñanzas de Nagarjuna, probablemente a finales del siglo VI.

Hongren (601-675) puede considerársele como el fundador de una escuela Chan china, cuya enseñanza se basa en el "Sutra del diamante"<sup>30</sup>. Sus sucesores se dividieron en dos: Shen Hsiu en el norte que contemplaba un despertar gradual y Hui Neng en el sur, que se identificaba más con el despertar repentino. Aunque una escuela fuera del norte y otra del sur, el propio Hui Neng<sup>31</sup> aclara que sólo puede haber una escuela porque solamente hay un Dharma.

La razón por la cual se les llama repentina o gradual se debe a que algunos discípulos son más eficaces en su disposición mental y comprenden esto más rápido que otros. Por lo tanto, la distinción entre repentino o gradual no existe.<sup>32</sup>

El término Chan es una transcripción del término sánscrito *dhyana*, traducido normalmente como "meditación". Esta escuela aportó como novedad la idea de un

---

<sup>30</sup> El Sutra de la Perfección de la Sabiduría es también llamado del Diamante, porque ésta piedra preciosa simboliza que las enseñanzas de Buda cortan las ilusiones que crea la mente. Una copia de este Sutra fue encontrado entre los manuscritos de Dunhuang en el siglo XX por Aurel Stein, y es el libro impreso más antiguo que se conoce.

<sup>31</sup> Hui Neng (638-713) es el autor de la única obra china que ha sido incluida en el Tripitaka (compendio de obras canónicas de la tradición budista) y que está designada como Sutra (que tradicionalmente se reserva solo a los discursos del Buda). Se le reconoce como el sexto patriarca del budismo Chan. El Sutra de Hui Neng conserva varias enseñanzas del Maestro sobre aspectos del camino a la iluminación. Él hizo comentarios acerca de diversos temas: la ética, la meditación y, por supuesto, la sabiduría.

<sup>32</sup> HUI NENG. (1999), Pág. 129.

acceso directo al estado último y superior, aquel que precede inmediatamente a la experiencia del *nirvana* sin necesidad de experimentar los anteriores estados, mediante vías de acceso más rápidas.

El Chan es un ejemplo único de fusión entre el budismo, el taoísmo filosófico y el confucianismo. Cada filosofía aportó su granito de arena para crear una visión particularísima que dio como resultado una de las manifestaciones religiosas y artísticas más sorprendentes de la historia del arte budista en China: la pintura meditativa y contemplativa.

Este movimiento budista chino se basa en la intuición y la espontaneidad, y propugna un camino de experiencia y crecimiento personal donde la meditación es la práctica que conduce por la vía media hasta la iluminación. Tuvo una enorme influencia en Oriente Lejano y se extendió hasta Corea, donde tomó el nombre de budismo Son, y también por Vietnam llamándose budismo Thièn. Siete siglos después de su origen en China de estableció en Japón como budismo Zen.



Una de las imágenes más populares del budismo Chan es Hotei, un monje que viaja con un hatillo que cuelga de su bastón. Va vestido con un hábito que deja expuesta su gran barriga y se le representa riendo o sonriendo transmitiendo felicidad a todo el que se encuentra a su paso. En China se le conoce popularmente como *Bu-Dai* (el Buda gordo) pero en el panteón budista Mahayana es el “Buda sonriente”.

Su imagen puede encontrarse en muchos monasterios budistas y en los templos Chan, generalmente se coloca una imagen de Hotei en la entrada o el jardín.

Fig.1.8 Zhang Hong. *Hotei*. Dinastía Ming. Museo Nacional del Palacio. Taiwán. China.

## 1.5 PROCESO DE ADAPTACION, CONSOLIDACION Y PERSECUCIÓN DEL BUDISMO EN CHINA

La adaptación del budismo a la cultura china es un fenómeno complejo, ya que su propia tradición cultural estaba fuertemente arraigada en el taoísmo y en las doctrinas de Confucio.

Por lo tanto, cuando el Budismo llega a China, fue difícil su aceptación y adaptación, ya que rivalizaba con fuertes oponentes y existían importantes diferencias tanto culturales como lingüísticas.

Pero no por ello se produce una pérdida de lo esencial de su filosofía, sino que es un proceso de adaptación en el que ambos aprenden y se enriquecen en una unión simbiótica. Según François Cheng el taoísmo tuvo un papel importante en la introducción del budismo y en su posterior expansión, pues sus líderes creyeron encontrar en éste, un nuevo método para alcanzar la inmortalidad; más fácil de seguir, ya que se basaba en la contemplación y asimilaba el *nirvana* budista con la salvación taoísta, entre otras creencias.<sup>33</sup>

También Arthur F. Wright en su ensayo *Buddhism and Chinese Culture: Phases of Interaction*, ofrece algunas de las claves para entender cómo se introdujo el proceso de adaptación del budismo en China y cómo evolucionó. Divide en cuatro las distintas etapas que ha tenido el budismo en China:

- 1) El periodo de preparación del siglo I al siglo IV
- 2) El periodo de domesticación del siglo IV al siglo VI
- 3) El periodo de aceptación y crecimiento independiente del siglo VI al siglo VII
- 4) El periodo de apropiación a partir del siglo VIII al X

Wright hace una aclaración respecto a los niveles de adopción del Budismo, ya que en algunas etapas es total y en otras afecta a distintos aspectos como puede ser la economía, el arte, la arquitectura, etc.

---

<sup>33</sup> CHENG. (2002) Pág. 36.

El autor también explica que el budismo en China hay que interpretarlo dependiendo de las clases sociales ya que son distintos los motivos que interesan a los nobles (trascender) con respecto al pueblo (liberación).<sup>34</sup>

El mensaje del budismo tuvo mucha más repercusión entre los menos favorecidos que eran también los más numerosos, pero sin olvidar que gracias a las altas esferas y su protección el budismo pudo sobrevivir.

### **1) El periodo de preparación del siglo I al siglo IV.**

Al final de la dinastía Han se produce una decadencia total del poder. El pueblo está descontento, las revueltas se suceden, los militares se hacen con el poder y revive el taoísmo frente al confucianismo. En esta fase de desconcierto y ausencia de control, se producen las causas y condiciones necesarias para la introducción de una religión extranjera como era el budismo. No obstante, el proceso es muy lento y dificultoso.

La flexibilidad del budismo para adaptarse a diferentes culturas fue lo que permitió su implantación en China. La capacidad para sembrar sus semillas junto a las otras filosofías de una forma pacífica, sin criticarlas y sin tratar de imponerse a ellas, fue la clave de su éxito ya que no pretendió ser la única verdad sino un medio más para alcanzarla.

Según Bauer, en su libro *Historia de la Filosofía China*, otra de las razones que contribuyeron es el carácter universal de su doctrina, ya que el mensaje va dirigido a todas las personas sin excepción de raza, cultura o sexo y trata con igualdad a todos los seres. Esto unido a la idea de una perspectiva de salvación individual, atrajo a un gran número de devotos y fieles seguidores ya que estos conceptos no los contemplaban ni el confucianismo ni el taoísmo.<sup>35</sup>

### **2) El periodo de domesticación del siglo IV al siglo VI.**

El interés por el budismo es creciente y comienza entonces el largo proceso de traducción de los textos que explican las enseñanzas de este pensamiento.

---

<sup>34</sup> WRIGHT (1957) Págs. 38-42 y 51-53.

<sup>35</sup> BAUER (2009) Pág. 75-78

Al principio supuso muchos problemas ya que, al no existir ideogramas que representaran exactamente los conceptos budistas, se tuvieron que utilizar muchos términos que provenían de las filosofías tradicionales de China.

Pero cuando adquirieron una comprensión más acabada del pensamiento budista, se dieron cuenta de que este método de explicación jamás podría conducirlos al significado correcto y vieron con mayor claridad que los intentos de explicar la filosofía budista con el vocabulario tradicional del confucianismo o del taoísmo no eran apropiados y que todos sus esfuerzos resultaban inútiles.

### **3) El periodo de aceptación y crecimiento independiente del siglo VI al siglo VII.**

Comenzaron a exponerse de forma correcta las profundas y elevadas enseñanzas del budismo y fue una época en la que se construyeron templos y monasterios con una comunidad de monjes cada vez más creciente que se dedicaba a realizar copias de los textos y sutras ya correctamente traducidos.

Los monasterios budistas, según censos de la época, llegaron a ser unos 2.000, con aproximadamente 36.000 monjes en el norte de China, y unos 6.500 templos con 80.000 integrantes en el sur.

Surgen tres escuelas budistas ya netamente chinas: La Tierra Pura, Tien Tai y el Chan.

### **4) El periodo de apropiación del siglo VIII al X.**

En este periodo se produce la consolidación y fusión entre la cultura china y el budismo; y a partir de este momento habrá etapas de auge y declive, ya que nunca pudieron confiar en una ayuda o patrocinio continuado.

A lo largo de su historia, hubo Emperadores de la China muy devotos que financiaron la construcción de templos y que ayudaron a la propagación de las enseñanzas y otros que fueron fieles seguidores del taoísmo o confucianismo y acérrimos detractores del budismo.

Durante muchos siglos, estas tres filosofías se iban sucediendo en función de los designios imperiales aunque solo el budismo fue perseguido, bien por no compartir creencias o tal vez en parte por llegar a representar una amenaza para el poder absoluto de los Emperadores.

El budismo no trata de dominar a los demás sino, por el contrario, de ayudarlos; y por eso no interesó a los poderes públicos ya que su intención siempre es la de controlar a la población. Pero el budismo enseña a adiestrar la mente para alcanzar la sabiduría, y esto sí que suponía un grave inconveniente.

Según Ikeda en su libro *Budismo primer milenio*, la sensación de pérdida del control sobre el pueblo por parte de sus soberanos lo convertía en algo peligroso que debía cercenarse. Así que cuando el Emperador decidía la supresión del budismo, aludía a los desórdenes en los monasterios y la falta de disciplina que causaban un mal ejemplo para el pueblo y un desprestigio para sus seguidores.<sup>36</sup>

En la historia antigua de China existieron cuatro supresiones del budismo:

1°. Del año 446 al 452. Se suprime por orden del Emperador T'ai-wu-ti. En ese momento existían 14.000 templos en China.

2° Del año 560 al 578. Había 40.000 templos y unos tres millones de monjes que fueron obligados a hacerse soldados o funcionarios del estado. Todas las esculturas de bronce fueron fundidas, textos y sutras fueron quemados y los bienes confiscados para financiar las guerras.

3° En el año 845. Había 44.600 templos que fueron convertidos en casas propiedad de príncipes y nobles señores. Todas las estatuas de bronce fueron nuevamente fundidas para ser convertidas en monedas.

4° En el año 955 durante la Dinastía Song.

Pero cuanto más virulenta era la persecución de los budistas en los periodos de hostilidad, más sorprendente era la recuperación y la reintegración en los periodos favorables, lo cual indica lo profundamente arraigado que estaba el budismo en la sociedad china.

---

<sup>36</sup> IKEDA (1988) Págs. 73-76 50.

Las imágenes fueron esculpidas en piedra y los sutras grabados en ellas para que no se perdiera la tradición, ya que podían quemar los templos pero no las montañas, ni tampoco las cuevas de los santuarios rupestres que servían de refugio a los monjes que huían de los monasterios destruidos.

Con el transcurrir de la historia, el budismo en China sufrió un paulatino deterioro aunque conservó comunidades de monjes en diferentes templos repartidos por toda la geografía del país, pero dejó de ser la religión nacional. Con la llegada del siglo XX y la desaparición de las dinastías de Emperadores, el comunismo ha terminado haciendo casi desaparecer el espíritu del Budismo en el Gigante Asiático.

## 2 LA INFLUENCIA DEL BUDISMO EN EL ARTE CHINO.

La civilización de China se desarrolló casi exclusivamente sin tomar modelos exteriores. Su aislamiento del resto del mundo hizo que su cultura fuera personalísima; estructurada y basada en pensamientos puramente chinos como el confucianismo y taoísmo.

Cuando el budismo llega a China, la mayoría de la población era ignorante y no tenía acceso a la cultura, y el conocimiento se limitó en un principio a grupos de eruditos que leyeron los textos y comprendieron su significado. Pero una vez traducidos los textos, la comunicación de estos conocimientos debía realizarse por otro camino, y es entonces cuando entra en juego el arte; el gran vehículo de comunicación no escrita que constituye un lenguaje sencillo, expresivo, directo y asequible a todos.

Este es uno de los motivos por los que el budismo utiliza el arte como medio de transmisión, para llegar al mayor número posible de personas independientemente de su cultura o nivel intelectual. Así todos los seres pueden beneficiarse de estos conocimientos. Las imágenes son el puente que ayuda a la mente a entender conceptos abstractos. Las imágenes ayudan también a recordar por su poder de asociación.

Desde la India se importan los textos de filosofía, los modelos de templos, los santuarios escavados en la piedra, las pinturas y las esculturas. El budismo aporta nuevas figuras, seres envueltos en la contemplación, de sonrisa enigmática y ojos entornados en un gesto sereno y tranquilo. También aparecen dioses protectores y furiosos, así como las figuras de los devotos donantes a los pies de los *Bodhisattvas*.

Muchas de las pinturas llegaron desde la India en formatos de banderas y estandartes o también como las llamadas “pinturas portátiles” que se utilizaban como soporte principal a modo de tapas de los libros sagrados y que tuvieron gran importancia en la difusión de la iconografía budista.

Para poder hacerse una idea de la influencia del budismo, es imprescindible analizar algunos de los procesos intelectuales y artísticos que sucedieron en la antigua China con la llegada de este pensamiento, y de cómo su presencia abrió una nueva era cultural, mucho más rica y variada. El arte se puso al servicio de las ideas budistas.

Si bien es cierto que el arte budista de la India cambió el paisaje cultural de China, es un hecho que con su llegada al nuevo territorio se comienzan a buscar nuevas expresiones, iniciándose una lenta y progresiva transformación de los modelos hasta convertirlos en algo propio y singular. Es a partir de entonces cuando percibimos la naturaleza del gran cambio.

Analizaremos los aspectos más destacados de la influencia del budismo en China al objeto de evidenciar los importantes y profundos cambios que trajo este pensamiento, y que dejó una huella imborrable en el corazón de su cultura.

## 2.1 La nueva arquitectura: pagodas y santuarios rupestres.

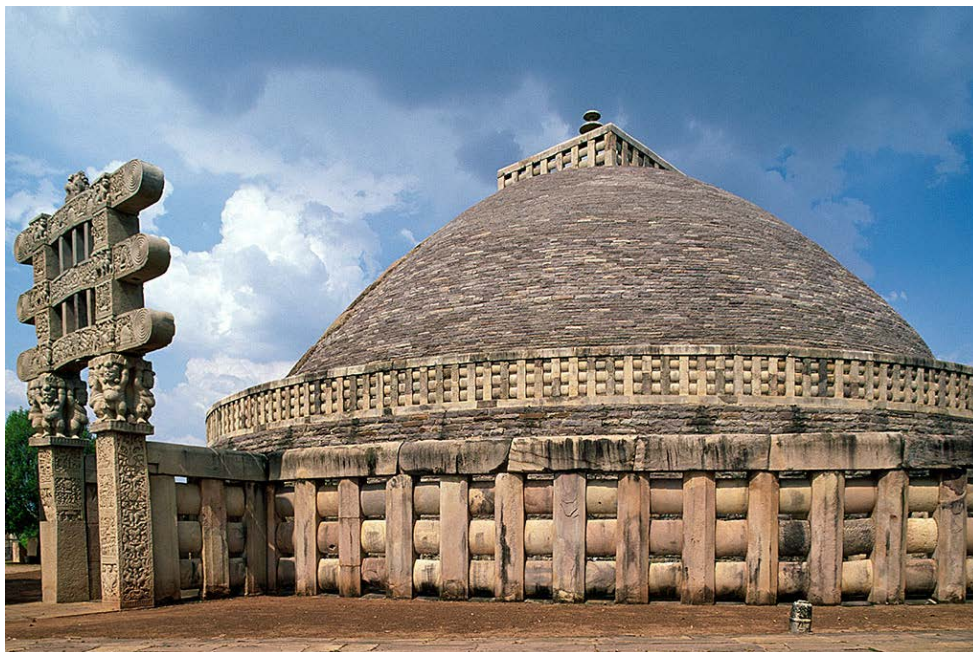


Fig.2.1. *Stupa* de Sanchi. Siglo I. India.

La *stupa* es el monumento funerario más antiguo de la India creado por el emperador Ashoka en el siglo III a. C. y que señalaba el lugar donde se había enterrado alguna reliquia del Buda, un hueso, un fragmento de su vestimenta o un *Sutra*. Se construyeron también para conmemorar la muerte física del Buda. En Sanchi (figura 2.1) se encuentra una de las más importantes y simboliza la "mente despierta" y el camino necesario para llegar a este estado espiritual. Representa el cuerpo de Buda, su palabra y su mente; que enseñan el sendero del despertar. Sobre una gran plataforma que representa la tierra, se eleva el cuerpo central semiesférico, macizo, que representa la bóveda celeste.

Encima, se encuentra una pieza cuadrangular que hace referencia al plano superior alcanzado con la iluminación.

Las *stupas* se convirtieron con el tiempo en importantes centros de peregrinación donde acudían los fieles a venerar las reliquias y meditar frente a ellas para conmemorar fechas significativas de la vida de Buda o realizar ceremonias rituales, aunque también se convirtieron en lugares donde poder adoctrinar a un pueblo analfabeto, incapaz de interpretar los textos sagrados.

Fue a partir del siglo II d. C. cuando comienza la expansión del budismo *Mahayana* fuera de las fronteras de la India y, aunque manteniendo sus elementos simbólicos principales en su viaje por Asia, la *stupa* se va transformando e incorporando nuevos elementos que le dan una presencia más acorde al pensamiento y gustos estéticos de China.

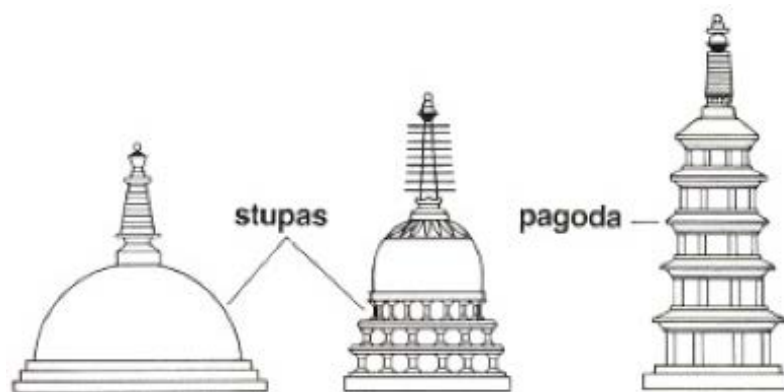


Fig. 2.2. *Stupas* de la India, Tíbet y Nepal. Pagoda China.

En la figura 2.2 podemos apreciar la evolución de la forma de la *stupa*, que parte de una cúpula en sus orígenes de la India y se va transformando en su viaje hacia China dando lugar a la estilizada pagoda.

Las pagodas en China podían llegar a tener hasta 16 pisos y son un emblema de la idea del progreso mental que el hombre debe seguir gradualmente hasta su liberación, hasta conseguir la budeidad.



Fig.2.3. Las tres pagodas del Templo de Chongsheng. Dali. Yunnan. China.

Los tres primeros escalones simbolizan la toma de refugio en Buda, en sus enseñanzas (*Dharma*) y en la comunidad budista (*Sangha*). Los siguientes cuatro escalones antes de la entrada simbolizan los Cuatro Pensamientos Inconmensurables del budismo (el amor, la compasión, la ecuanimidad y la felicidad). Finalmente se elevan en altura hacia el cielo representando el Noble Óctuple Sendero (la visión, el habla, el entendimiento, la acción, la ética, la atención y la concentración correcta). Los dos últimos son dedicados a la práctica y finalmente a la consecución de la iluminación.

En la figura 2.3 vemos un ejemplo de las pagodas Chinas más altas construidas en la antigüedad y que han llegado hasta nuestros días, donde podemos ver reflejados los elementos simbólicos anteriormente comentados.

Las pagodas no existían con anterioridad a la llegada del budismo y se propagaron por toda China señalando los lugares de peregrinación para los devotos. Pero el modelo de estas construcciones se hizo tan popular que se convirtió en la forma más utilizada para la realización de edificios civiles, palacios y templos por toda China durante generaciones y su influencia llegaría hasta Japón<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> Véase la Pág. Web. <http://www.buddhanet.net/e-learning/history/buddhist-art/stupas.htm>

La arquitectura budista generó en China otras novedosas formas constructivas desconocidas hasta el momento de su llegada. Además de la pagoda los santuarios rupestres o *chaityas*<sup>38</sup> fueron imitados, convirtiéndose en los nuevos centros de acogida de monjes y peregrinos.

Los santuarios rupestres fueron excavados en la roca y se construyeron originalmente en India para que los monjes ambulantes pudiesen reunirse y proseguir sus enseñanzas en épocas de lluvia estacional, pero más tarde se convertirían en el refugio permanente para recibir a los devotos peregrinos debido a su idoneidad para la tranquilidad y el aislamiento necesarios para practicar la meditación.

Realmente todas estas construcciones excavadas buscan emular las mismas arquitecturas que normalmente se construirían en madera pero de menor perdurabilidad en el tiempo. En su interior se encuentran numerosas esculturas y pinturas murales. Ambas cumplen una doble función: la estética, pero sobre todo la de carácter didáctico, transmitiendo las enseñanzas de Buda. Se excavaban pequeñas salas denominadas *viharas*<sup>39</sup>, cuya finalidad podía ser tanto habitaciones de los monjes, como lugares de lectura de textos o de recogimiento para la práctica de la meditación.

Las cuevas forman un conjunto de santuarios y todos ellos presentan rasgos comunes: su planta es basilical, incorporando a la nave central dos naves laterales creando un deambulatorio entorno a la figura de Buda. El orden del recorrido es fundamental en este tipo de templos ya que forma parte de los rituales budistas.

---

<sup>38</sup> Chaitya. Es un tipo de templo o santuario rupestre excavado en cuevas y laderas de montañas y característico de la arquitectura de la India destinado a la peregrinación. Junto a la stupa y el vijara son las principales tipologías de templos budistas de la India. Por lo general, la escultura tiene un papel fundamental, a la que a menudo está supeditada la propia arquitectura. Suele tener planta basilical con tres naves y ábside, con bóveda de medio cañón formada por una sucesión de arcos ligeramente apuntados y sostenidos sobre pilares. COOMARASWAMY (2007) Pág. 123.

<sup>39</sup> Vijara significa en sánscrito “*refugio*”, y dio nombre al lugar utilizado por los monjes budistas para resguardarse durante la estación de las lluvias monzónicas en la India, quienes, como la mayoría de los ascetas de la antigüedad, debían desplazarse por diversos lugares sin una residencia fija. Se compone una sala de meditación rodeada de pequeñas celdas donde suele haber alguna representación de Buda. COOMARASWAMY (2007) Pág. 183.



Fig. 2.4. Grutas rupestres de Ajanta. Siglo II a.C. al siglo VIII d.C. India.

Entre los más importantes de la India se encuentran los santuarios de Ajanta (figura 2.4) y Ellora siendo famosas por la gran calidad de sus pinturas murales. En ellas se encuentra representado el universo celestial budista, basado en códigos estéticos tales como el *Shilpa Sastra*<sup>40</sup> que establecían los principios y fines de este arte religioso.

Las técnicas para preparar el muro y las pinturas que en ellas se realizaban, fueron imitadas en las grutas que se construyeron por la Ruta de la Seda en su expansión hacia China. Algunas de ellas se construyeron cerca de parajes desiertos que fueron convirtiéndose en lugares de acogida para las caravanas comerciales además de desarrollar una función religiosa.

---

<sup>40</sup> El *Shilpa Sastra* significa literalmente la ciencia de la Silpa y puede traducirse como artes y oficios. Aparece en numerosos textos hindúes como un término genérico antiguo que describe las artes y la artesanía con sus principios y normas. También eran manuales para el diseño de templos, las esculturas y la iconografía prescribiendo, entre otras cosas, las proporciones de una figura y la composición.



Fig.2.5. Grutas rupestres de Bezeklik. Turkestán Oriental. Región autónoma de Uigur. China.

Entre ellas destacan las grutas rupestres de Bezeklik (figura 2.5) famosas por su pinturas murales y situadas junto al Valle de las Montañas Flameantes, cerca de la famosa ciudad de Turfan. Siguiendo las pautas de las grutas de la India, se construyen adaptándose a la nueva orografía y siempre donde se encuentra agua, un bien tan escaso en el desierto; constituyendo ciudades oasis para los peregrinos y comerciantes.

Algunos de los santuarios se encontraban alejados de la llanura central de China, pero a partir del siglo V el budismo se va consolidando y comenzaron a ubicarse en las ciudades designadas como residencia de los emperadores, hasta finales del siglo XIII cuando el budismo empezó a perder fuerza y dejaron de construirse siendo todas ellas paulatinamente abandonadas.

Según afirma White en su libro *Chinese Temple Frescoes: A Study of Three Wall-Paintings*, en China las cuevas y grutas eran excavadas por un equipo de *lianggong* (buenos trabajadores) y las pinturas ejecutadas por grupos de *qiaojiang* (trabajadores habilidosos), bajo la dirección de un monje. Había un pintor maestro que delineaba la silueta de las figuras, y luego otros artistas añadían el color y demás detalles.<sup>41</sup>

Las pinturas murales que allí se representaron tienen la asombrosa cualidad de haber sido realizados casi a oscuras. Los artistas no podían encender teas ni ningún tipo de

---

<sup>41</sup> WHITE (1940) Pág. 126.

llama para iluminar las cuevas, pues el humo y el hollín estropeaban el estuco con el que preparaban las superficies a pintar o ensuciaban las pinturas ya terminadas.

Así pues, los artistas que realizaron estos trabajos, sólo se ayudaban de espejos para reflejar la luz en los techos y paredes de las grutas, algo que se antoja verdaderamente complicado.



Fig.2.6. Grutas rupestres de Longmen. Luoyang. Provincia de Henan. China.

Hay que hacerse a la idea, de la superproducción artística que se produjo en China para construir estos santuarios. Artesanos que picaban la piedra, trabajaban la madera, pintores y ceramistas que van especializando e incorporando poco a poco sus propias formulas. En la figura 2.6 podemos ver las grutas de Longmen, que se comenzaron a construir cuando la dinastía Wei del Norte trasladó la capital de Datong a Luoyang, y fueron ampliándose hasta la dinastía Tang.

Las pinturas de las grutas superaron con creces las que hasta ese momento se habían realizado para decorar las tumbas de los emperadores o señores feudales que habían sido realizadas con una paleta muy restringida de colores derivados de la laca, con acento especial en el rojo, negro y amarillo; mientras que las pinturas murales budistas eran de mayor riqueza cromática.

De este modo, la llegada del budismo puede decirse que enriqueció la arquitectura y la pintura china de un modo que va más allá de la esfera puramente religiosa.

## **2.2 El desarrollo de la Caligrafía unido a la pintura.**

Comenzaremos por indicar que los orígenes de la pintura en China dependieron en gran manera del desarrollo de la caligrafía; los caracteres escritos son originalmente pictogramas, es decir, escritura de imágenes. La caligrafía no son simples signos; son la unión de la expresión que refleja la idea que lo inspiró, así como la calidad del espíritu de aquel que le da forma.

Cuando el budismo llega a China, la caligrafía ya existía con entidad propia desde el siglo III a.C., pero no hay duda, por lo que a continuación se expone, que supuso en gran medida el impulso que la elevaría hasta la categoría de Arte.

En el año 971 el Emperador Zhao Guanyin, ordenó la compilación de las escrituras budistas. Estos textos formaron un conjunto de cinco mil cuarenta y ocho volúmenes y para ello tuvieron que emplearse ciento treinta mil tacos de madera en una tarea que duró aproximadamente 12 años.

Tanto monjes como laicos se dedicaron a esta labor, realizando copias para todos los nuevos templos y monasterios que se iban contribuyendo.

Debió ser un trabajo laborioso y complicado, no solo por el volumen, sino por una cuestión técnica. Es una tarea difícil que requiere paciencia y mucha práctica para manejar la tinta, el agua y el pincel.

Pero lo que verdaderamente marcó la diferencia e impulsó la caligrafía en China fue que esta labor no fuera considerada una tarea rutinaria de copiar documentos; sino que debía realizarse cuidadosamente, atentamente y concentradamente; como si de una misión sagrada se tratara. Esos textos los iban a leer muchos otros monjes y fieles, por lo que era conveniente que fueran escritos con una letra legible. El mensaje debe que llegar a todos sin trabas ni obstáculos.

Para los budistas la caligrafía es una forma de meditación y es la intención que se pone en hacer las cosas lo que verdaderamente genera méritos. Es por ello que se realizaron con una piedad profunda y un sentimiento muy especial.

Hasta ese momento la caligrafía no era una representación artística, sino tan solo un medio de comunicación. Por ello podemos afirmar que el budismo contribuyó en gran medida a elevar la caligrafía a una forma de representación artística.

Curiosamente, su desarrollo hizo protagonista a la línea; teniendo en cuenta que los artistas fueron primero calígrafos y luego pintores, podemos decir sin equivocarnos que la pintura nace de la caligrafía en China y que ello se debe en parte a la llegada del budismo. Es fácil reconocer los gestos caligráficos en la pintura, y podríamos decir que se pinta caligrafiando o se hace caligrafía pintando.

Por otra parte, los textos budistas que llegaban a China para ser traducidos y copiados propiciaron el cambio al papel o la seda.

El papel ya había sido inventado por Cai Lun de la dinastía Han en el año 107 a.C., pero se utilizaban las tablas de bambú para recoger los textos escritos por ser más un material más resistente y duradero. Si tenemos en cuenta el volumen que ocupan las tablillas para ser almacenadas y luego lo costoso que era el material, tuvieron que buscar otros medios que fueran más económicos y pudieran guardarse en menos espacio.

Podemos afirmar entonces que el budismo contribuyó al cambio del soporte que se convirtieron desde entonces en el formato habitual de la escritura de documentos en China.

### **2.3 El desarrollo de la xilografía**

La necesidad de encontrar un medio más económico para la difusión de los textos budistas impulsó la xilografía. Con ellos se reducía el largo y laborioso trabajo de la reproducción manual y se podían hacer copias a bajo coste llegando a un mayor número de personas.

No se sabe con certeza cuándo se iniciaron las xilografías en China pero el texto impreso más antiguo que se conserva es un ejemplar del Sutra del Diamante<sup>42</sup> y fue hallado en 1907 por Aurel Stein (1862-1943), un arqueólogo húngaro-británico en una cámara secreta de un santuario rupestre cerca de Dunhuang.

---

<sup>42</sup> Sutra del Diamante o "Perfección de la Sabiduría", es una enseñanza de Buda sobre la naturaleza de la percepción para la práctica del no-apego a los objetos dada su impermanencia. Es a menudo memorizado y cantado en monasterios budistas. Este Sutra ha conservado un alto grado de popularidad en la tradición budista Mahayana, especialmente en China, y sobre todo dentro de la escuela Chan. LOPEZ GAY (1974) Pág. 112.



Fig.2.7. *Sutra del Diamante*. Xilografía. Detalle. Siglo IX. Cueva nº 17 de Dunhuang. British Library de Londres.

En la figura 2.7 vemos la primera hoja del ejemplar del *Sutra del Diamante* cuya fecha impresa consta del año 868 d.C. Está compuesto por siete hojas pegadas, seis de texto y la primera con un retrato de Buda rodeado de monjes. Tiene un total de 5 metros y fue estampado con tacos de madera.

Si bien ya se conocía en China la técnica de la xilografía, cómo tallar la madera para luego entintarla y estamparla sobre el papel, es un hecho que su utilización fue impulsada por el deseo de difundir textos e imágenes budistas a gran escala.

#### 2.4 Nueva temática e iconografía.

Antes de la llegada del Budismo, la pintura en China solo existía como decoración de cerámicas o de las paredes de templos, palacios y mausoleos de nobles y Emperadores.

Había tres géneros de pintura fundamentalmente:

1 Figuras o retratos de personajes religiosos, políticos o legendarios.

2 Paisajes.

3 Aves y flores.

Con la llegada del Budismo la pintura china se enriquece y amplía, ya que los artistas comienzan a representar además de la figura de Buda, los *Luohans* y *Bodhisattvas*, y el complejo universo iconográfico del budismo con su simbología, cosmogonía y cosmología.



Fig.2.8. *Sutra de Maitreya*. Dinastía Tang. Detalle de pintura mural. Gruta nº 25. Yulin. Dunhuang. China.

En la figura 2.8 podemos ver las figuras más representativas del budismo *Mahayana*. Buda rodeado por *Bodhisattvas* y por tres reyes guardianes del *Dharma* mientras que *Luohans* y devotos escuchan las enseñanzas. Los monasterios, templos y santuarios rupestres se llenaban de imágenes con escenas que explicaban la nueva filosofía importada.

*Gandharvas*, *apsaras*, guardianes protectores de los templos, *nagas*, músicos celestiales y multitud de personajes pertenecientes a las diferentes escalas sociales como nobles, comerciantes, agricultores, monjes, laicos, emperadores y su corte que conforman y representan los reinos superiores e inferiores del *samsara*.



Fig. 2.9. *Gandharva*. Detalle. Pintura mural grutas de Mogao. Dinastía Tang. Dunhuang. China.

Este es un ejemplo de *gandharva* que son los músicos celestiales que habitan en las nubes y que simbolizan la armonía. Estos se representan con cabeza humana y cuerpo de ave y suelen estar volando o tocando diferentes instrumentos musicales.



Fig.2.10. *Apsaras*. Detalle pintura mural grutas de Yulin. Cueva nº 16. Cinco Dinastías. Dunhuang. China.

Los *Apsaras* son seres celestiales, también llamadas ninfas, que se suelen representar volando sobre nubes o danzando próximas a las figuras principales. También tocando instrumentos, como en el ejemplo que hemos seleccionado.



Fig.2.11. *Musicos*. Detalle pintura mural grutas Yulin. Cueva nº 16. Cinco Dinastías. Dunhuang.



Fig. 2.12. *Guardianes del Dharma*. Detalle pintura mural cueva nº 25. Cinco Dinastías. Yulin. Dunhuang. China.

Otro ejemplo (fig.2.12) son los guardianes del budismo, cuya función es ahuyentar a todos aquellos que pudieran ser una amenaza para la doctrina y sus fieles seguidores. Sus rostros son furiosos para asustar y advertir a los que se atrevieran a perturbar la paz y el descanso de los sagrados lugares. Estos siempre se encuentran a la entrada de los templos y monasterios, y también a los pies de algunos Bodhisattvas. Estos personajes también existían en la tradición taoísta y se solían dibujar en las puertas de entrada a los templos.

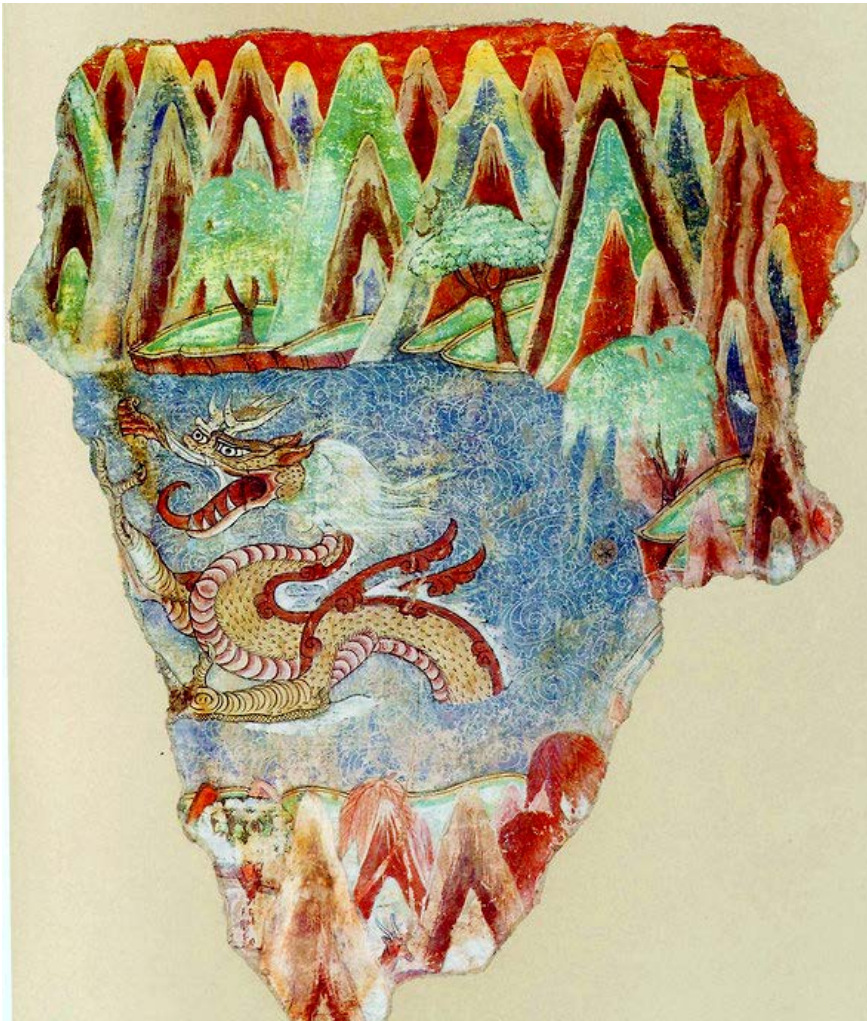


Fig. 2.13. *Los Nagas*. Detalle pintura mural. Grutas rupestres de Bezeklik, Turfan. Provincia de Xinjiang. China. Museo de Arte Asiático de Berlín.

En la figura 2.13, estos seres antropomorfos, son a menudo representados con cabeza humana y extremidades con forma de serpiente que representan a los espíritus de las aguas y ríos, aunque en China se equipararon con el dragón.

Los artistas tuvieron que aprender a representar estas nuevas formas e incluso idear espacios y paisajes que sirvieran de contexto a las figuras; ello tuvo que suponer largos años de esfuerzo para que finalmente las imágenes fueran reconocidas e identificadas por los fieles. Y en este proceso artístico, se produce algo similar a lo ocurrido con la traducción de los textos, que se utilizan elementos taoístas para representar las nuevas imágenes budistas.

Svanascini en su libro *Historia del Arte Oriental*, analiza la transformación de algunos personajes que ya existían en la iconografía taoísta y que fueron asimilados por el budismo, como el dios Dongwanggong o la diosa Xiwangmu, que comienzan a ser representadas insertas en contextos temáticos búdicos. Esto refleja cómo algunas divinidades míticas chinas acaban entrando al servicio del arte extranjero.<sup>43</sup>

Lo que si podemos afirmar es que con anterioridad a la llegada del budismo, estas imágenes eran totalmente desconocidas, y que por lo tanto, son una clara y novedosa aportación de la nueva filosofía a las artes en China.

## **2.6 El formato vertical**

El formato vertical tan utilizado en china es una herencia de las banderas y estandartes que llegaron con el budismo desde la India. Las más antiguas que existen se han encontrado en las grutas de los mil budas en Dunhuang, y son los ejemplos de pintura china donde aparece por primera vez una figura central en un formato vertical.

Según Casado, en su estudio sobre pinturas religiosas chinas, las banderas o estandartes se colocaban en el exterior de los templos para ser mostradas en público en procesiones o colgadas en las paredes de los templos.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> SVANASCINI (1989) Tomo I Pág. 107

<sup>44</sup> CASADO (1988) Pág. 142.



Fig.2.14. *Banderas con Bodhisattvas*. Dinastía Song. Pintura sobre seda. Dunhuang. China. Museo Británico de Londres.

La figura 2.14 presenta unos ejemplos de las deidades representadas en banderas ceremoniales en el formato vertical, donde la figura aparece completa con todos los atributos que le identifican.

El formato vertical fue ampliamente aceptado y popularizado, tanto en el arte de la caligrafía como en la pintura ya que permitía ser enrollado y guardado ocupando poco espacio, y a diferencia del formato horizontal podía ser expuesto y ser visto de manera completa, inclusive a cierta distancia.

Teniendo en cuenta que existe una gran variedad de ritos budistas, se crearon multitud de banderas para cada ocasión, que eran sustituidas dependiendo de la deidad a quien iba dirigida cada ceremonia.<sup>45</sup>

Las banderas podían ser enrolladas y transportadas fácilmente, así que podemos imaginar que los monjes peregrinos las llevaban consigo y las desenrollaban en las plazas de los pueblos para ilustrar gráficamente su exposición sobre las verdades fundamentales del budismo. Estas son denominadas pinturas portátiles.

Otra de las utilidades que tenían era ser adquiridas por los fieles en un formato más pequeño, con objeto de realizar prácticas budistas de meditación. Podían ser realizadas por los monjes del monasterio o por encargo a pintores profesionales. En muchas de ellas los fieles devotos se hacían retratar con las deidades, y podemos entender que su finalidad era ser contempladas fuera de los templos en la intimidad de sus casas.

Este formato, que llegó gracias al budismo, se aplicó desde entonces a lo largo de toda la historia de la caligrafía y de la pintura china hasta la actualidad.

## **2.6 La narración pictórica**

La pintura budista importada de la India introdujo la narración pictórica, elemento que supuso una importante contribución a las técnicas compositivas, en particular en lo referente a las tiras narrativas, tanto en la pintura mural de gran formato como en rollos de seda y papel.

Según George Rowley en su libro *Principios de la pintura china*, afirma que fue el budismo quien impulsó el desarrollo de esta nueva técnica:

*“Con el budismo se introdujo una nueva forma de posibilidad expresiva en este medio artístico. La introducción de este elemento temporal se deriva del arte búdico y permitió la narración pictórica con mayor eficacia.”*<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> CASADO (1988) Pág. 146.

<sup>46</sup> ROWLEY (1981). Pág 134.

Al examinar estas pinturas, el espectador entra en la historia y reconstruye el suceso apoyado por las imágenes, y eso es precisamente lo que hace posible una mayor comprensión del mensaje.

Debido al poder de la narración pictórica y a otro componente socio-cultural que era el analfabetismo en la gran mayoría de la población, este tipo de pinturas, ya representadas en la India, proliferaron en los muros de los templos y santuarios para poder adoctrinar a los fieles que no podían leer los textos.

De este modo, podemos afirmar que la función de la narración pictórica en este contexto era fundamentalmente pedagógica a la vez que estética.

El concepto del tiempo es otra gran novedad. Poder representar en un mismo espacio tanto el presente como el pasado y futuro es el reflejo de la ley del *karma*<sup>47</sup> budista y los renacimientos en el *samsara*<sup>48</sup>. La necesidad de explicar que nuestros actos tienen consecuencias, crea la necesidad de representar pictóricamente la sucesión del tiempo. Para ello se sirven de historias de las vidas anteriores de Buda, las *jatakas*, que explican cómo la serie de renacimientos le llevaron a crear las condiciones necesarias para llegar hasta la iluminación.

La narración pictórica se presenta en dos formatos: vertical y horizontal.

En el caso del vertical, la sucesión en el tiempo de los hechos acontecidos se divide por líneas horizontales formadas por elementos arquitectónicos o florales que separan las escenas.

En la figura 2.15 se representa la historia de la vida de una princesa que consigue superar sus sufrimientos y alcanza la iluminación con la práctica de la meditación. Se encuentra representada en una pintura mural a ambos lados de la figura de Buda Amitabha en el paraíso de la Tierra Pura y sirve como ejemplo a los devotos que lo contemplan la escena para comprender mejor los beneficios de la meditación a través de un personaje cercano y terrenal.

---

<sup>47</sup> La ley del *karma* es un ejemplo especial de la ley de causa y efecto que establece que nuestras acciones físicas, verbales y mentales son causas, y nuestras experiencias son sus efectos. Enseña por qué cada individuo posee una disposición mental, una apariencia física y unas experiencias únicas ya que son consecuencia de las incontables acciones que cada uno realiza. Puesto que no hay dos personas que hayan cometido las mismas acciones en esta vida o en vidas pasadas, nadie puede tener los mismos estados mentales, experiencias y apariencia física que otro. Cada ser posee su propio *karma* individual.

<sup>48</sup> Samsara. Según el Budismo, es el ciclo de nacimiento, vida, muerte y renacimiento.



Fig.2.15. *Historia de la Princesa Vaidehi*. Detalle pintura mural *Buda Amitabha en el paraíso de la Tierra Pura*. cueva nº 45. Dinastía Tang. Mogao. Dunhuang. China.

Pero el que más se ha utilizado por su mejor comprensión es el formato horizontal, siendo más apropiado para la sucesión de imágenes en el tiempo; y fue utilizado sobre todo en las pinturas murales de los templos, monasterios y santuarios en la antigüedad, por tener el muro mayor dimensión y así poder explicar los acontecimientos con detalle.



Fig.2.16. *Jataka de la tigresa hambrienta*. Pintura mural. Cueva nº 428. Dinastía Wei del Norte. Mogao. Dunhuang. China.

La historia de la figura 2.16 representa al futuro Buda en una vida anterior en la que ofreció su cuerpo a una tigresa hambrienta para que sus cachorros pudieran vivir. Es la representación de la compasión, sacrificarse por los demás, incluso ofreciendo la preciosa vida humana. Este acto le llevó a una gran acumulación de mérito y a otro renacimiento humano con mayores posibilidades para alcanzar la iluminación, y así sucesivamente hasta el Buda Sakyamuni.

Las escenas se separan por medio de estructuras arquitectónicas o masas rocosas o de vegetación ayudando así a la lectura y comprensión de la historia.

La pintura narrativa contribuyó a la creación de composiciones en las que se presentaban a numerosos personajes que presenciaban la escena o participaban en ella.

En papel o seda, por lo limitado del formato, se representa una sola escena, aunque puede contener una larga historia con diferentes enseñanzas.



Fig.2.17. Atribuido a Li Gongli. *El discurso de Vimalakirti*. Dinastía Yuan. Museo del Palacio. Ciudad Prohibida. Beijing.

En esta escena (fig. 2.17) el *Bodhisattva* Manjushri visita al sabio Vimalakirti, que explica doctrinas budistas *Mahayana*. La pintura tiene como objetivo presentar su elocuencia y conocimiento profundo del sabio sobre la vacuidad.

François Cheng, en su artículo sobre *El tiempo en la pintura china*, afirma que la integración del tiempo en la representación espacial, fue siempre una preocupación más o menos consciente de los artistas chinos clásicos, en la medida en que la finalidad de su práctica no era tanto la de fijar un paisaje o escena, sino crear un microcosmos orgánico en el cual lo importante no era imitar el mundo creado, sino el gesto de la creación.<sup>49</sup>

El espacio sería el tiempo en reposo momentáneo y para representarlo recurrieron a diversos procedimientos, entre ellos el largo rollo horizontal.

El formato de rollo horizontal en papel o seda está pensado para contemplarse en intimidad ya que el papel se tiene que ir desenrollando y solo se obtienen vistas parciales, pero como dice Françoise Cheng:

*“la escena pintada entrecortado por vacios medios, se revela a la vez como espacio desplegado y como tiempo vivo y reversible al ritmo domesticado”*.<sup>50</sup>

Cuando la obra está enrollada, se convierte en un universo cerrado sobre sí mismo; y cada vez que se despliega, se produce para el espectador el milagro de descubrir el tiempo y de revivir el recuerdo. Esto, según el punto de vista budista, es meditar sobre los hechos acontecidos para evaluar sus consecuencias.

Los artistas en china utilizarían este formato para representar, fuera del contexto budista, multitud de historias de carácter épico, batallas y conquistas o relacionadas con dinastías de emperadores, personajes legendarios o dioses de otras religiones.

<sup>49</sup> CHENG. (1993) Pág. 80 Artículo publicado en la Revista el Paseante.

<sup>50</sup> Ibid. Pág.81. 69

## 2.7 El realismo interior

La pintura budista no refleja el mundo de los objetos sino que trata de representar los fenómenos que acontecen, por esta razón no se trata de copiar los objetos que vemos, sino de hacer una interpretación reflexiva del mundo físico. Los artistas se esforzaron en representar conceptos que pertenecen al mundo del silencio, de lo intangible, de la mente. Pintar lo que no se ve, es representar el misterio.

La gran aportación del budismo a nivel artístico fue la manera de ver y de sentir las cosas. Los artistas se preocupan por buscar la realidad interior para representar su realidad exterior. Cambia la mirada, cambia el proceso interno y por lo tanto cambia el resultado, la obra final. La realidad está ahí para todos, pero solo algunos saben interpretarla; y solo algunos llegan a conocerla interiormente.

Los chinos estudiaban las evanescencias indefinidas de las formas que les daban resultados ligeros y elevados con un encanto sorprendente, pero gracias al budismo, el arte en China se va transformando de un mero producto decorativo o estético en una búsqueda de la representación de la realidad interior de las cosas.

Según el Budismo, los sentidos solo perciben la parte externa de la realidad, de las cosas, pero hay otra oculta que es la realidad sutil. Es el misterio lo que quieren representar para poder hacer visible lo que el ojo humano no ve. El budismo invita a transgredir lo físico, lo sensitivo, para dar un paso más hacia el conocimiento verdadero; no persigue la fiel representación de los objetos que le rodean, solo representa imágenes reconocibles para poder explicar con un lenguaje universal lo concerniente al mundo sutil.

Los artistas chinos tomaron conciencia del mundo interior y de los fenómenos que se producen en la mente; y esto les capacitó para llegar a conseguir expresar en sus obras el sentimiento de perfección espiritual. El hecho de que el artista no aspire a la perfección formal, hace posible que centre sus esfuerzos en representar su mundo interior.

En el antiguo registro de las clasificaciones de pintores realizado por Hsieh Ho en el siglo VI, se explican los 6 puntos más importantes que se tienen que cumplir para ser artista.

Aquí se habla sobre la “*resonancia espiritual*”; es decir, de la transmisión de esa energía a través del pincel en la obra. También podría referirse a captar el espíritu de las cosas. Ver la energía de uno mismo es poder ver la energía de los demás seres.

Muchos otros artistas chinos hablaron en sus tratados de pintura sobre este nuevo punto de vista de los que hemos destacado los siguientes:<sup>51</sup>

*“Fuera, imito el camino de la creación; dentro, capto la fuente de mi espíritu”.*<sup>52</sup>

*“El pintor que permanezca esclavo de los fenómenos exteriores hará dibujos confusos. Sólo aquél que conserva intacto en sí mismo el soplo divino y se concentra completamente en su unidad interior realiza una verdadera pintura”.*<sup>53</sup>

*“Cómo lograr pintar entonces la naturaleza real de las cosas y los sentimientos profundos de los hombres. Solamente cuando todo ha madurado en mí, y el espíritu y la mano se responden sin tropiezo, puedo atacar el cuadro. Entonces cada uno de mis gestos encuentra su justa medida y no me encuentro desamparado en el curso de la ejecución”.*<sup>54</sup>

Todos ellos estaban interesados en la búsqueda del conocimiento sutil a través del camino del silencio interior, porque llegaron a la conclusión de que el mundo exterior solo nos indica la apariencia de los objetos, aunque la auténtica esencia de las cosas no podemos verlas con los ojos sino con una visión penetrante.

Por lo tanto, el budismo influyó en los artistas chinos que experimentaron con la nueva visión interior de los objetos y se convencieron de que esta práctica les llevaría a un mayor conocimiento de la realidad.

---

<sup>51</sup> YUTANG, Lin (1968) Capítulo 7. Pág. 50.

<sup>52</sup> CHENG (1989). Selección de fragmentos sobre estética china de los siglos VII al XX, entresacados del libro *Textes théoriques chinois sur l'art pictural*. Tsou I-kuei, Tratado sobre la pintura de Hsiao-shan, Pág. 105.

<sup>53</sup> Ibid. Chang Yen-yuan, *Historia de la pintura*, Pág. 28-29.

<sup>54</sup> Ibid. Kuo Hsi, *Oráculo de bosques y arroyos*. Pág. 122.

## 2.8 El retrato Psicológico

Debido a la influencia del budismo que se interesa más por el mundo interior que el exterior, los retratos de los personajes también se representan en un intento de ver cómo son sus mentes y qué es lo que piensan.



Fig.2.18, 2.19 y 2.20. Detalles de las pinturas murales de las grutas de Ajanta. India.

Las expresiones de los rostros de las figuras escogidas, tienen cada una de ellas una fuerte personalidad que viene marcada fundamentalmente por los ojos. Ellos nos conducen a las diferentes emociones del ser humano.

El retrato psicológico ya es tratado en las pinturas de Ajanta<sup>55</sup>, que presentan a sus personajes con expresiones de una forma muy teatralizada.

En la figura 2.18 la mirada de la mujer hacia arriba con la cabeza inclinada denota pudor pero también es un signo de respeto hacia un ser superior. En la figura 2.19 la mirada de reojo nos conduce a la emoción de la desconfianza, tal vez envidia o rencor. Y en la figura 2.20 los ojos extremadamente abiertos con las cejas levantadas representan miedo, sorpresa o también ira.

Hasta la llegada del budismo la pintura china no había representado la psicología de los personajes; solo se había limitado a retratar a emperadores, personajes como Confucio y seres legendarios del taoísmo sin rasgos emocionales.

---

<sup>55</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Nyxnkne7do1Q>

La importancia de la mente para el budismo y la búsqueda de representaciones a través de la pintura que muestren el paisaje interior de los personajes suponen un reto para los artistas chinos, que rompen con el hieratismo y se sumergen en el difícil campo de las emociones. Por primera vez en China los rostros que se representan quieren reflejar el estado mental.



Fig.2.21. *Sutra del diamante*. Detalle de *Luohan*. Pintura mural. Gruta nº 112. Dinastía Tang. Mogao. Dunhuang. China.

Fig.2.22. Atribuido a Wu Daozi. *Sutra de Vimalakirti*. Detalle. Pintura mural. Gruta nº 103. Dinastía Tang. Mogao. Dunhuang. China.

La figura 2.21 representa a un monje de expresión tranquila y llena de paz. Transmite la serenidad de su mente, sin agitaciones, sin dudas, sin oscurecimientos. Un espíritu elevado casi fuera de este mundo, habiendo superado los ataques externos que parecen no afectar a su noble estado.

La figura 2.22 el Sabio *Vimalakirti*, se presenta como un ser con una gran inteligencia, y con pleno conocimiento de la filosofía, capaz de ganar cualquier discusión sobre las enseñanzas budistas. Analizando la expresión del rostro, podemos deducir que nos encontramos frente a un erudito que está poderosamente convencido de la lógica de sus pensamientos y por ello sonríe ligeramente sin temor a equivocarse.



Fig.2.23. Monje Guanxiu. *Louhan*. Detalle. Pintura sobre seda. Cinco Dinastías. China. Colección Imperial Japonesa.

Fig.2.24. Liang Kai. *Buda Shakyamuni desciende de la montaña*. Detalle de pintura sobre seda. Dinastía Song. Museo de Tokio.

Los rostros de los Luohans (fig. 2.23) reflejan el paso de los años, las pieles marchitas y las caras huesudas, como advertencia del largo y dificultoso camino lleno de renunciaciones y esfuerzos para conseguir el propósito final y que representan la evidencia de que es un hecho posible, incluso llevando una vida de penurias y sufrimientos, llegar al estado de liberación de las ataduras con el *samsara*.

La melancolía de la vejez y del cuerpo agotado se combina con la mirada perdida de alguien que ha renunciado ya a la lucha y, al dejarse vencer, ha comprendido el significado de la existencia.

El rostro de Buda (fig. 2.24) se representa con los ojos entre abiertos y atentos, sin distracciones pero calmado. Este es sin duda uno de los mejores ejemplos del control de las emociones.

El arte budista tenía que representar la mente de un ser iluminado. Un estado psicológico que transcurre en paz, serenidad, ecuanimidad y bondad. Para ello pintaron rostros relajados, con ojos semi-cerrados ausentes de agresión: que parecen dormidos pero están completamente despiertos y atentos. La mirada no es directa, se pierde en el infinito porque no mira a los hombres sino a lo que trasciende al hombre.

Cautela, sorpresa, respeto, dignidad; todas estas emociones se representan por primera vez de una manera magistral donde el artista concede una caracterización morfológica de una variedad de matices, que reflejan los conflictos y contradicciones entre los personajes.

Otros sonríen, transmitiendo felicidad y alegría. Todos sus rostros nos dan información de sus estados mentales, que se reflejan en el exterior. Por primera vez se preocupan los artistas de reflejar la invisible y sutil belleza de la mente humana, lo que es un logro atribuible a la influencia del Budismo.

## **2.9 El pintor en soledad: El camino del silencio sagrado**

Los pintores profesionales de la corte realizaban pinturas muy sofisticadas pero llenas de artificialidad. Precisamente por esa búsqueda de espontaneidad, muchos artistas cortesanos se lanzaron a pintar como los monjes Chan influidos por las creencias budistas. Compartieron su silencio, su retiro para poder dibujar en concentración.

Según Oswaldo Svanascini en su *Historia del arte oriental*, fue en la dinastía Song, cuando se produce este insólito cambio en la vida de los pintores. Por primera vez huyendo de la corte y la bulliciosa ciudad, se retiraron a la soledad de las montañas a meditar durante largos períodos de tiempo antes de tomar el pincel para pintar. Aquí es donde se refleja perfectamente la influencia del budismo, puesto que los artistas buscaron el silencio para encontrarse a sí mismos y al mundo que les rodeaba imitando a los monjes en un monasterio.<sup>56</sup>

Joseph Needham afirma que la decisión de los pintores a retirarse del mundo no fue para convertirse en ascetas sino que su meta era el funcionamiento armonioso de todos los sentidos, evitando tanto la privación como el exceso. Consideraban que todas las inclinaciones, por groseras que fueran, eran mejores que la inclinación perversa a interferir en la vida de los demás, al mando, el poder y la autoridad. Viviendo retirado se conseguía lo más importante de la vida: conservar la tranquilidad del ánimo y la salud del cuerpo. Esta doctrina se conoció como “*quan sheng*”, traducida como “salvaguardar la vida intacta”.

---

<sup>56</sup> SVANASCINI (1989) Pág. 75

Después de esta experiencia, representaron montañas envueltas en brumas, y personajes que paseaban contemplando el paisaje y meditando en silencio sobre la armonía de la Naturaleza y los principios que controlan el Universo.<sup>57</sup>



Fig. 2.25. Ma Yuan. *Camino de la Montaña en primavera*. Dinastía Song. Pintura sobre seda. Museo Nacional del Palacio. Taiwán.

En el ejemplo 2.25, el pintor Ma Yuan representa a un hombre que camina por un paisaje nebuloso e indefinido. A pocos pasos detrás le acompaña un sirviente. Observa el vuelo de un ave en la lejanía, pero el verdadero protagonista es el vacío silencioso que envuelve la escena. Allí el personaje encuentra la paz y la serenidad necesarias para meditar, alejándose del ruido y adentrándose en el misterio. Este es un ejemplo de la influencia del budismo en los pintores chinos de la dinastía Song.

A diferencia de los taoístas que se reúnen en grupo para pintar, componer poesías, hacer caligrafía y compartir debates bajo las frescas sombras de los bosques de bambú, los budistas prefieren la soledad para el cumplimiento de una disciplina que les ayuda a no perder la concentración y controlar su mente.

Este aislamiento deciden seguirlo algunos de los más grandes pintores Chinos de la antigüedad<sup>58</sup>.

<sup>57</sup> NEEDGAN (1993) Artículo publicado en la revista *El Paseante*. Pág. 39.

<sup>58</sup> Chang Yen Yüan. Registro de los pintores famosos de todas las dinastías. Del libro de *Textos de estética taoísta* de Luis Racionero. (1999). Pág. 93.

Con el fin de mantener el estado anímico ideal durante su labor, aislándose todo lo posible del bullicio mundano e incluso temiendo por cualquier intrusión inoportuna de un familiar, este pintor que pintó en la corte de Wu-Ti de Liu-Sung, constituyó, según Chang Yen-Yüan, con la “casa-torre”, reservando la parte superior para su estudio : la noble actividad creadora requería un ambiente adecuado

En el catálogo de la colección imperial Hsuan-he-hua-p’u documenta las siguientes palabras de Fan K’uan, que busca la soledad para trabajar y solía quedarse sentado en medio del bosque un día entero meditando e interiorizando lo que le rodeaba:

Mis predecesores no han intentado todavía captar las cosas como realmente son. Con seguridad es mejor tener como maestros a las cosas mismas que a los hombres, y un maestro aun superior es sin duda el corazón.<sup>59</sup>

Otro ejemplo es del pintor Ku Ning Yuan en el siglo XVI en su breve ensayo sobre pintura dice: “*Cuando uno quiere pintar un cuadro, lo mejor que puede hacer es tomar un rollo y aislarse*”.<sup>60</sup>

Y uno de los más grandes pintores de la historia de China, el monje pintor Shi Tao, comenta la importancia de la soledad para conseguir la concentración necesaria para realizar la práctica de la pintura:

Un hombre esclavizado por el mundo material vive bajo una constante tensión mental. Quien se mueve entre el bullicio y el ajetreo del mundo, maneja su pincel con cautela y desconfianza. Yo me enfrento al mundo tal como es, presto escasa atención a los hombres bulliciosos y logro así la paz del espíritu...con la paz del espíritu es fácil pintar.”<sup>61</sup>

Otra de las razones que impulsaron a los artistas a refugiarse en soledad fue durante las épocas de persecuciones del budismo, donde muchos artistas tomaron esta vía huyendo de la violencia, incluso para proteger sus vidas y escapando de la represión abrazando la soledad de la vida contemplativa. Así se crearon pequeños grupos de monjes y eruditos que vivían casi como anacoretas dedicados a practicar la pintura, la caligrafía y la poesía.

---

<sup>59</sup> KITAURA. Pág. 260.

<sup>60</sup> YUTANG (1968). Pág. 73.

<sup>61</sup> SHI TAO. (2012) Perteneciente a su discurso acerca de la pintura por el monje llamado calabaza amarga. Pág. 105.

De manera voluntaria o conducidos por las circunstancias, los pintores llegaron a la conclusión de que apartados del mundo serían más capaces de perfeccionarse, tanto técnica como espiritualmente.

Esto es una clara influencia del budismo en la mentalidad de los pintores que se retiran para estar en soledad y en silencio y alcanzar una máxima concentración. Por lo tanto, el aislamiento del pintor es una de las contribuciones del budismo al arte en China.

## **2.10 El Monje Pintor**

Debido a la gran cantidad de textos que fueron copiados, los monjes desarrollaron grandes habilidades con la tinta y el pincel.

Eran ya grandes calígrafos y no les debió resultar difícil dar el paso hacia la pintura, sobre todo si ésta se realizaba como una práctica de meditación y de concentración.

En el budismo la figura del Maestro como guía espiritual es igualmente adoptada en el proceso técnico y creativo pictórico. Ellos corrigen y enseñan las técnicas en las primeras etapas del camino, pero finalmente se alejan cuando el alumno debe seguir solo su búsqueda a través de la experiencia. Es importante también destacar que, haciendo un claro homenaje a los Maestros, realizan sus retratos dando lugar a una tradición que perdurará durante siglos.

Los monasterios se convirtieron así en escuelas de arte donde maestros enseñaban a otros monjes con talento las técnicas pictóricas llegando a convertirse algunos de ellos en grandes artistas, muy reconocidos y admirados.

Los monjes Budistas de la escuela Chan fueron que utilizaron la pintura como práctica de meditación y comenzaron a realizar sus creaciones artísticas en la soledad de los monasterios, apartados del mundanal ruido.

Este hecho significó el comienzo de una clase de monje que, además de realizar las prácticas y rituales que le conciernen, se dedicaba a experimentar con la tinta y el pincel para adiestrar su mente. Su legado fue la pintura meditativa de la que hablaremos ampliamente en los capítulos sucesivos.



### 3 LA INFLUENCIA DE CHINA EN EL ARTE BUDISTA

Arthur F. Wright, en su ensayo *Buddhism and Chinese Culture: Phases of Interaction*, explica que, aunque el budismo ha sido una filosofía que ha triunfado en este país, se produce una interacción entre ambos; y afirma que es China la que “siniza” el budismo. Este fenómeno no es nuevo ya que la cultura china tiene la capacidad de absorber y domesticar las culturas y gobernantes extranjeros.<sup>62</sup>

Fueron muchas las aportaciones de la cultura china al budismo. Si bien su esencia no fue modificada, si se adoptaron aquellas que mejor se identificaban con su pensamiento; ya que la búsqueda de la perfección técnica y la forma de expresión es en China tan importante como el mensaje.

Y en el campo artístico, podemos afirmar que inicialmente permaneció fiel a los patrones de la India, pero que los gustos y tendencias presentes en el país embellecieron a este arte adoptado, y lo convirtieron en algo único y personal.

Para poder demostrar los cambios que se producen, hemos seleccionado imágenes que se irán comentando en cada capítulo de pinturas budistas realizadas en India y sus homónimas chinas para que, al compararlas, podamos analizar las diferencias.

#### 3.1 El Ideal Estético Chino: La elegancia

La elegancia se representa en China con líneas redondeadas, sin cambios bruscos y de una continuidad casi musical. Se evita cualquier forma agresiva en las líneas o los contrastes de colores. La técnica y la expresión giran en torno a la búsqueda de la armonía y el equilibrio. Los modelos importados de la India se transforman debido al rechazo y eliminación de toda postura manierista o artificial que desentona con el ideal estético en China. La serenidad y la suavidad se combinan a la perfección.

---

<sup>62</sup> WRIGHT (1957) Pág.26



Fig. 3.1. *Bodhisattva Samantabhadra*.  
Detalle. Pinturas murales de Ajanta  
Siglo VI. Cueva nº 1. India.



Fig. 3.2. *Bodhisattva Samantabhadra*.  
Detalle. Pinturas murales de Yulin.  
Dinastía Xia. Gruta nº 3 Dunhuang. China

A continuación analizaremos diferentes aspectos de los dos ejemplos presentados, como el color, la técnica y los signos que los caracterizan.

En cuanto al color, en la figura 3.1, procedente de las cuevas de Ajanta en la India, se utilizan tonos cálidos como ocre y dorados para presentar al *Bodhisattva* con tez morena, que en el ejemplo de la figura 3.2 se sustituyen por tonos más fríos, verdosos y azulados; y la piel es blanca como el arroz, que en China es símbolo de pureza y belleza.

En cuanto a la técnica, en la figura 3.1 se le da más importancia a la expresión pictórica de masas de color con sombras y matices, mientras que en la figura 3.2 predomina la línea que define el contorno y marca los rasgos y las formas con una ausencia total de sombras.

Analizando los signos, en la figura 3.1 el *Bodhisattva* se presenta como un príncipe de la India, con joyas que adornan su cabeza y laboriosos tocados indicando realeza en un plano más terrenal; su cuerpo se presenta desnudo mientras que el en su opuesto chino, está vestido con elegantes túnicas.

Un detalle importante a destacar en las imágenes que hemos analizado para hacer esta comparativa es que en China se añade el “aura” que no aparece en la figura de la India, como signo de un ser iluminado perteneciente ya a un plano superior que el de los seres humanos, y también se incorporan las flores de loto a los pies de Buda y los *Bodhisattvas*, que no tocan directamente el suelo, simbolizando una vez más que han trascendido el plano terrenal. Los Luohans pueden presentar aura, pero no flores de loto a sus pies.

Se puede apreciar en los ejemplos que presentamos, el progresivo alargamiento en China del cuerpo y cómo las curvas sinuosas, tan características de las figuras de la India, se transforman en una sola curva continua que produce una sensación más armónica y menos amanerada.

En cuanto a los rostros, las facciones típicamente indias de ojos redondeados, labios carnosos y narices alargadas se transforma en ojos rasgados característicos de los chinos, con la boca y la nariz más pequeñas.

El trabajo de habilidad y los condicionamientos externos crean estas delicadas figuras que, aunque todavía muy influenciadas por el arte de India, progresaron hasta conseguir un resultado que superaba a sus modelos tanto técnica como estéticamente.

Todos estos cambios se producen en un intento por presentar al budismo, no con personajes de procedencia extranjera, sino con los rasgos del pueblo que los acogió, para evitar causar un efecto de rechazo en la población, y conseguir popularizar al máximo la doctrina budista.

### **3.2 El cuerpo desnudo se viste en China**

La belleza siempre va vestida en China, inclusive si la temática es religiosa.

Las figuras se visten y desaparece casi por completo el cuerpo desnudo de las pinturas procedentes de India. La estética en China ha considerado a lo largo de su historia que el cuerpo desnudo no es icono de belleza como en la India o en la Grecia antigua. No se adora el cuerpo por una cuestión moral, ya que rompe con las normas del decoro que se debe guardar en sociedad.

Esto en parte es debido al puritanismo de las reglas confucianistas muy presentes en la cultura china. En el plano religioso, el cuerpo desnudo puede ser una distracción en el camino espiritual y no está asociado culturalmente para expresar algo sagrado. Por lo tanto, una de las incorporaciones de China al arte budista es que los torsos desnudos se van cubriendo con ropajes donde apenas puede reconocerse el cuerpo y sus formas son insinuadas por los pliegues del vestido.



Fig.3.3. y 3.4. Detalles de pinturas murales del Santuario rupestre de Bezeklik. Gruta nº 20. Turkestan Oriental. Turpán, Xinjiang, China.

Este ejemplo de pinturas procedente de las grutas santuario de Bezeklik, nos muestra cómo los monjes procedentes de India (Fig.3.4) se presentan ofreciendo flores como portadores de las enseñanzas budistas y con ligeras túnicas que dejan ver su pecho descubierto y los brazos desnudos, en contraposición con los monjes de China (Fig.3.3) que les reciben con flores de bienvenida de aceptación del Dharma y con tupidas túnicas<sup>63</sup> que cubren completamente sus cuerpos a excepción de la cabeza y las manos.

<sup>63</sup>La túnica de los monjes budistas chinos se llama *Kashaya*.

Aquí podemos ver cómo los artistas remarcaron las diferencias entre unos monjes y otros, no solo en la forma de vestir, sino también en contrastar otros aspectos del rostro; como la cabeza afeitada y el rostro blanco de los chinos que destaca sobre el color más oscuro de la piel de los Indios, con las cejas muy pobladas, barbas o bigotes y pelo muy corto en la cabeza.

Por otra parte, la voluptuosidad de las formas femeninas, tan presente y representada en India como un tributo a la sexualidad y a lo femenino (fuente de placer y erotismo), queda completamente relevado y sustituido por imágenes más neutras y menos “escandalosas” que no acentúan las formas voluminosas y por el contrario son un ejemplo de recato muy alejado de lo carnal.



Fig.3.5. *Bodhisattva*. Pintura mural.  
Cuevas de Ajanta. Siglo VI. India

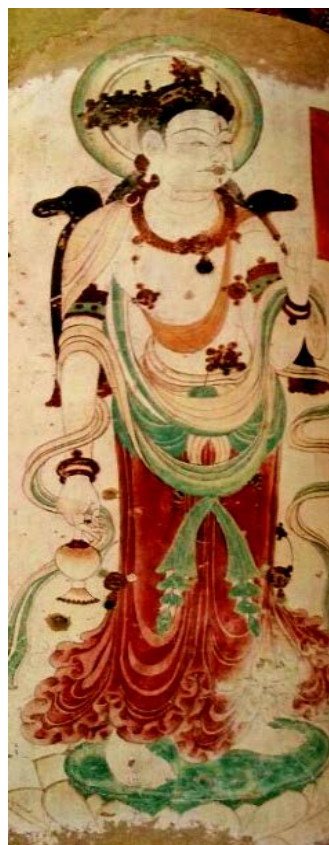


Fig.3.6. *Bodhisattva*. Pintura mural.  
Dinastía Tang. Grutas de Yulin.  
Dunhuang. China.

En la figura 3.5, el *Bodhisattva* de la India se presenta con el pecho al aire y solo cubren su cuerpo los cabellos sobre sus hombros y la escueta falda. La mirada es sensual y presenta los ojos pintados. Por el contrario, en el ejemplo de la figura 3.6 de China el *Bodhisattva* lleva un vestido muy elaborado con cintas y joyas que adornan cuerpo y sin

poder asegurar si se trata de un hombre o de una mujer. Este aspecto andrógino es también una clara incorporación de China al budismo.

Por otra parte, el hecho de que en India se muestre el cuerpo, no solo pudiera ser por una cuestión de gustos estéticos o cánones establecidos; ni tan siquiera por ser reflejo de unas causas climáticas que hacen diferentes las formas de vestir. Podríamos decir también que el budismo en India hizo práctica del desapego a los objetos presentando las figuras con la máxima sencillez posible liberando así el camino de obstáculos y distracciones.

Pero en China se busca la belleza y la elegancia externa, sin que ello fuera un impedimento para representar la verdadera belleza interior. Muchas veces la apariencia externa nos afecta y nos aleja irremediablemente del significado que encierra, por eso, estas imágenes buscan el camino medio para conseguir la expresión fiel de la auténtica interioridad. Desde el punto de vista budista, somos espejos que reflejamos exteriormente lo que sucede interiormente, y es por esta razón que los seres iluminados tienen rostros hermosos y se les adorna con joyas y ricas vestimentas. Las riquezas no son terrenales, solo son símbolo del verdadero tesoro que un ser humano debe querer alcanzar: el logro de la iluminación. Y la virtud de la paciencia es la causa de la belleza, por ello mismo, no hay fealdad ni enfado en sus rostros porque siempre es preferible estar calmado que dañar a otros, tratar con respeto que con agresión, y aceptar a intentar cambiar.

Consideramos, por lo tanto, con estos claros ejemplos, que vestir las imágenes sagradas es una aportación de China al arte budista y que su influencia continuaría por Corea hasta Japón.

### **3.3 El Dramatismo**

La primera de las Cuatro Nobles Verdades<sup>64</sup> que Buda enseñó, explica cuáles son las causas del sufrimiento humano: el nacimiento, la vejez, la enfermedad y la muerte.

---

<sup>64</sup> Las Cuatro Nobles Verdades son la base del pensamiento budista. Buda las compartió después de alcanzar la iluminación con los cinco ascetas en su primer sermón en Benarés:

1. Toda existencia es sufrimiento .
2. El origen del sufrimiento es el anhelo o deseo.
3. El sufrimiento puede extinguirse si eliminamos sus causas.
4. Para extinguir las causas del sufrimiento, debemos seguir el Noble Camino Óctuple.

La propia existencia trae consigo el nacimiento y la muerte, causa y efecto de la que no podemos escapar. La muerte de Buda y su *paranirvana*<sup>65</sup> supuso la dolorosa separación del Maestro, dejando a sus discípulos desamparados y entristecidos.

En cuanto al retrato psicológico y la representación de las emociones, ya hemos visto en capítulos anteriores que tiene su origen en la pintura budista procedente de la India: pero es un hecho demostrable que hasta su llegada a China no se había representado el dolor y el sufrimiento de una manera tan efectista y dramática.



Fig.3.7. *El Paranirvana*. Detalle de cuatro escenas de la vida de Buda. Gandhara. Siglo II-III AD. Museo de Arte Asiatico Smithsonian. Freer gallery of Art. Washington.

En la figura 3.7 encontramos uno de los ejemplos más antiguos del *Paranirvana* de Buda donde los discípulos y otras figuras aparecen con los brazos levantados o mesándose los cabellos. En ella se ven representados tanto monjes como príncipes de otras nacionalidades que acuden a rendir homenaje a su Maestro, pero a pesar de la tristeza, el acontecimiento no resulta demasiado dramático.

---

<sup>65</sup> *Paranirvana*, es el estado que una persona alcanza tras la muerte del cuerpo, siempre que en vida se haya alcanzado la iluminación (*nirvana*). Son dos fases de un mismo proceso, una provisional y otra definitiva, siendo necesario siempre el paso por la primera para alcanzar, tras la muerte, la segunda. ROMAN LOPEZ (2002) Pág. 162



Fig.3.8. *Paranirvana de Buda*. Detalle de pintura en miniatura de la India que aparece en un texto religioso budista del siglo VII. dC.

La imagen 3.8 procedente de la India representa la escena de una forma serena y apacible. Aquí el hecho de la muerte de Buda es casi indoloro y sólo le acompañan dos discípulos. El *Mahaparinibbana Sutra* o Gran discurso acerca del Nirvana final, es el texto más largo de todo el Canon budista, que describe los eventos que antecedieron en los últimos momentos de vida de Buda. Es una colorida narrativa que contiene las instrucciones antes de su muerte y el drama de sus seguidores enfrentados a la dolorosa partida de su amado Maestro.

En él se explica que morir es un acto que realizamos solos y que no debe temerse porque no puede evitarse. No es el final de la existencia, sino el paso a otra vida (renacimiento) y todo ello forma parte de un proceso natural que debemos experimentar todos los seres humanos tarde o temprano.

La escena de la figura 3.9 todos los dolientes que rodean a Buda están representados con gran dramatismo, y de todas las clases sociales: desde ascetas a ricos comerciantes, peregrinos de lejanas tierras, nobles señores o simples hombres; todos ellos vienen a demostrar que el sufrimiento es común al ser humano, sea cual sea el lugar que se ocupe en la sociedad o de dónde se provenga. Uno de ellos está a punto de cortarse una oreja y otro de clavarse unos cuchillos en el pecho.



Fig.3.9. Anónimo. Detalle. Príncipes de diferentes países lloran la muerte de Buda. Dinastía Tang. Gruta nº 158. Pintura mural. Mogao. Dunhuang. China.



Pero en China esto se transforma y toma un nuevo rumbo. Quizá por no haber asimilado bien el mensaje de los textos, o tal vez porque la muerte del maestro no era considerada la de cualquier otro mortal y por lo tanto debía ser magnificada.

El hecho de que aparezcan multitud de personajes (en algunos casos también animales) rodeando a Buda es una clara aportación de China, no existiendo precedentes en el arte budista.

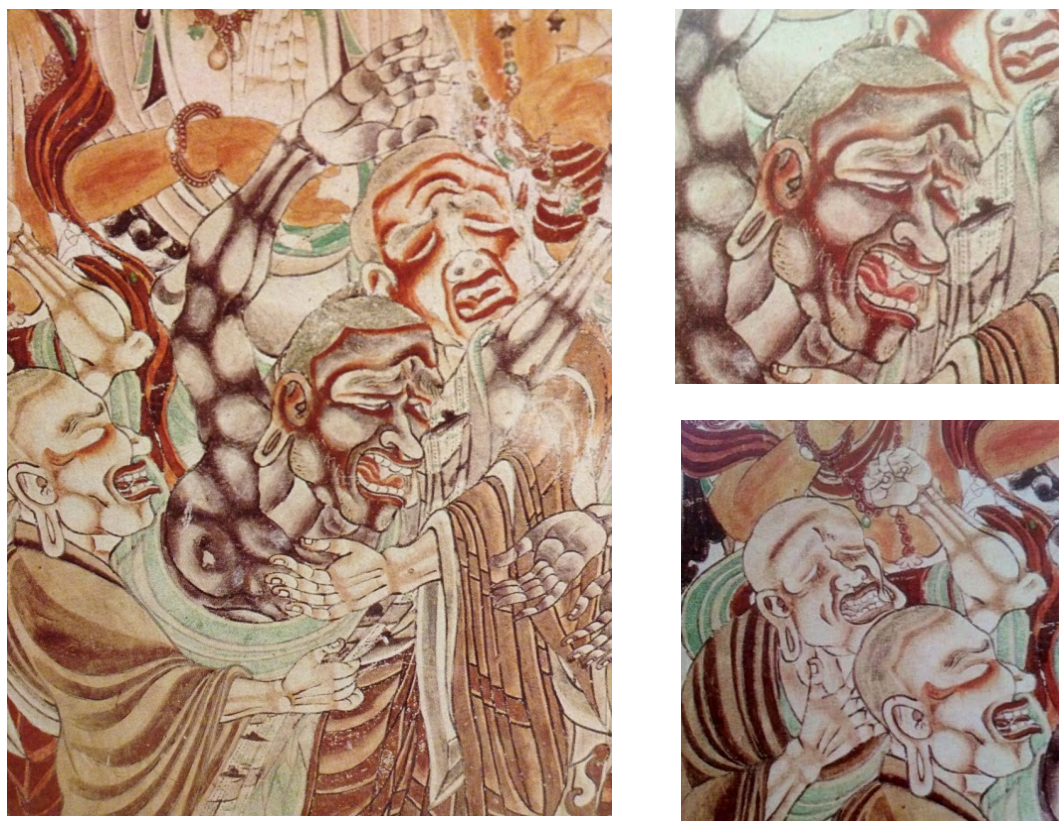


Fig.3.10. *Paranirvana de Buda*. Detalle de Pintura mural. Dinastía Tang. Gruta nº 158. Mogao. Dunhuang. China.

En estos otros ejemplos presentados (Figs. 3.10), el estado emocional es reflejado de una forma más realista, con las bocas abiertas en un grito de dolor, retorcidos los rostros con los ojos llenos de lágrimas.

Rara vez encontramos la imagen del dolor, la aflicción o el desamparo en las pinturas budistas, ya que tratan de mostrar siempre el camino correcto hacia la liberación del sufrimiento; inclusive porque se entiende que la separación del cuerpo no es más que un trámite hacia una vida futura. Pero el caso del *paranirvana* es una clara excepción y las emociones son presentadas como reflejo del estado psicológico de sus personajes. Esto hace evidente que el dramatismo es una incorporación de China al arte budista.

### 3.4 El paisaje



Fig.3.11. *Sutra de Maitreya*. Detalles de pintura mural. Dinastía Tang. Gruta nº 25. Yulin. Dunhuang. China.

Según Herbert Giles en su *Introducción al estudio del arte pictórico en China*, fueron los pintores taoístas los que realizaron estudios detallados de la naturaleza, elevando la categoría del paisaje a obra de arte y dando fama a la pintura china. Ellos enriquecieron con su influencia las representaciones de las divinidades budistas presentándolas en hermosos entornos, donde se recogían para contemplar y meditar.<sup>66</sup>

Hasta este momento la pintura budista procedente de India no daba importancia al paisaje, solo a la decoración floral o geométrica para llenar los espacios o separar las imágenes por contextos. La delicadeza con la que los artistas chinos representan la naturaleza es fruto de exhaustivos estudios y catalogación de las formas de las montañas, de las plantas que las habitan y de los ríos que bañan la tierra.

<sup>66</sup> GILES (1918) Pág. 83

No se busca reproducir las apariencias de la realidad formal, sino reflejar la esencia natural de las cosas y de los seres. La inclusión de la belleza del mundo que nos rodea es una clara influencia del pensamiento taoísta en las manifestaciones artísticas budistas<sup>67</sup>.

Además, es un hecho que los paisajes no representan lugares conocidos que podamos reconocer. Esto es lo que hace que el paisaje adopte un sentido anónimo pero universal. Así pueden ser representados todos los bosques, todas las montañas, todos los ríos; con el propósito de no estar relacionados con nada y a la vez con todo.

Los bosques de bambú, son típicamente chinos, y también la orografía que se representa es diferente de la de la India. Como veremos más adelante, la introducción del paisaje no sólo es un motivo para embellecer la presentación de las imágenes o darles un contexto, sino que tiene un significado mucho más profundo. Cada motivo representado encierra un significado que puede ser utilizado para la práctica de la meditación. De hecho, se representan muchos monjes en la soledad del bosque, o en la cavidad de un árbol, y son un ejemplo para demostrar que en lugares apacibles y tranquilos es donde con mayor facilidad se puede encontrar la paz espiritual.

El paisaje, dentro del contexto budista, no es una excusa para poder representar o llenar el espacio que rodea a una figura, sino que nos trae el mensaje del cambio constante, de la impermanencia de lo que nos rodea, siendo los ciclos naturales su manifestación más evidente.

En cualquier caso, la pintura budista se enriqueció con la incorporación del paisaje, y ello se debió a la influencia del arte chino.

---

<sup>67</sup> WONG (1988) El taoísmo. Introducción a la historia, la filosofía y la práctica de una antiquísima tradición china.

### 3.5 La fusión del taoísmo y del budismo: El Chan

Cuando el budismo llegó a China se encontró con importantes filosofías, muy arraigadas a su cultura como las enseñanzas de Confucio, Lao Tse<sup>68</sup>, de Chuang Tse<sup>69</sup>.

Y de Lie Tse<sup>70</sup>. Con el confucianismo no hubo demasiadas coincidencias, pero con el taoísmo si hubo muchos puntos en común. En un principio esto supuso un acercamiento entre ambos ya que, aparentemente, taoístas y budistas hablaban de lo mismo pero por utilizando diferentes expresiones. Esto era debido a la desigualdad entre el Chino y el Sánscrito.

En la tabla que a continuación presentamos, comparamos los términos en una y otra filosofía para ver más claramente estas similitudes.

<u>TAOISMO</u>	<u>BUDISMO</u>
El Todo	El vacío
El Punto medio	La Vía media
Todo fluye	Todo se transforma
Armonía	Calma
El fluir constante	La impermanencia
Wu-Wey (No hacer)	Renuncia
El Tao	La Iluminación

---

<sup>68</sup> Lao Tse es el autor del *Tao Te King* en el que se basa la filosofía taoísta. Este breve tratado analiza la naturaleza del Tao, que no es otra cosa que el camino de la naturaleza; en consecuencia, recomendó virtudes como la sencillez y la naturalidad, censuró la ambición de poder y de riqueza, y condenó el ejercicio de la violencia. Después de su muerte, esa filosofía se transformó en una religión que dio lugar primero a una filosofía contemplativa basada en la identificación con la energía absoluta e impersonal del mundo, y más tarde a una religión de prácticas mágicas gobernada por un sumo sacerdote llamado Maestro del Cielo.

<sup>69</sup> Chuang Tse es autor de otro libro fundamental del taoísmo. En él se analiza que la perfección consiste en la renuncia a toda acción, en la eliminación de todos los deseos mundanos, en el olvido de sí mismo, en la meditación. “La vida entera no es más que un sueño, un juego de apariencias efímeras”.

Es muy famoso el pasaje en el que en cierta ocasión, soñó ser una mariposa que volaba y gozaba de la libertad sin acordarse de que era un hombre; al despertar, se hizo la siguiente pregunta: ¿cuál de ambas cosas era la realidad: Chuang Tse soñó que era la mariposa, o bien la mariposa, que soñó ser Chuang Tse?

<sup>70</sup> Lie Tse. Escribió el *Tratado de la Perfecta Vacuidad*. Es una recopilación de historias, meditaciones y enseñanzas de este sabio que vivió hacia el siglo IV d. C. Los temas que aborda abarcan desde el origen y el propósito de la vida, la visión taoísta de la realidad, la naturaleza de la meditación, la importancia de la libertad, o el entrenamiento de la mente y el cuerpo, así como cuestiones y problemas de la vida cotidiana.

En el proceso de traducción de los textos del sánscrito al chino se asimilaron muchos de los términos que utilizaban el taoísmo para explicar su filosofía, hasta que pudieron comprender que el verdadero significado resultó ser distinto de cómo ellos lo habían interpretado.

Para el budismo conseguir la realización completa o iluminación, significaba liberar al hombre de la rueda de nacimientos y muertes, y el paso de su conciencia a otro nivel, fuera de esta existencia cíclica. Esta es una visión liberadora de la conciencia dual igual de la que habla el taoísmo, pero los chinos no sentían la necesidad apremiante de trascender la conciencia cotidiana, el hombre era uno con el Tao<sup>71</sup> y se busca la armonía para transformar el mundo en vez de escapar de él.<sup>72</sup>

No obstante, tenían muchas cosas en común y compartían el respeto por la naturaleza, el rechazo de la violencia, la eliminación de los deseos mundanos, la renuncia al ego, la contemplación y la práctica de la meditación.

Al hacerse las diferencias cada vez más evidentes, finalmente cada filosofía siguió su propio camino; pero gracias a esta unión sincrética y simbiótica, surgió una nueva escuela budista que sería llamada Chan.

Esta escuela tuvo una gran repercusión en China, por tratarse de la más influenciada por el taoísmo. Y no solo a nivel filosófico sino también a nivel estético y artístico.

---

<sup>71</sup> El Tao es la vida percibida como un movimiento fluido, una potencia como el viento o el agua. A veces se lo denomina “el camino de las cosas” y quien está en armonía con él se dice que está en estado de gracia. Al método de aprendizaje se le llama Wu-wei (no hacer) que es muy similar a la renuncia budista a los deseos. WOLPIN. (1985) Pág. 38.

<sup>72</sup> Todas las malas acciones y los sufrimientos se piensa que provienen de que el hombre se considere a sí mismo como algo separado del Tao, y por su incesante deseo de poseer la vida en estructuras fijas de conceptos e ideas. Si el hombre pudiera darse cuenta de que no existe esa separación, viviría la vida sin los dictados de su propio ego, sino según el Tao. LAO TSE. (1993) Pág. 66

Según Dietrich Seckel es importantísima la contribución de Nagarjuna para el arte del budismo *Mahayana*. Él es el primer impulsor de la doctrina de la vacuidad en el siglo II d.C. pero su influencia se hace notar en la escuela budista Chan:

Se puede representar sin preocupación todas las cosas del mundo y también a Buda, pero debería hacerse de manera que la representación no pudiera comprenderse como una definición exacta y válida de una verdad real, sino únicamente como algo transitorio, como una mera referencia a la última verdad, a lo indefinible e irrepresentable del vacío.<sup>73</sup>

En otro texto del teórico chino Wang Yü, encontramos una cita sobre la realización de la vacuidad en la pintura:

La pura vacuidad, he aquí la máxima ambición de la pintura. Sólo el pintor que alberga el vacío en su corazón puede librarse del grillete de las reglas ordinarias. Como en la experiencia de la iluminación del Chan bajo el impacto de un golpe del bastón, el pintor se aproxima al estallido del vacío.<sup>74</sup>

Estas "áreas vacías" y sin embargo llenas de sugestión, no tienen la finalidad de que en ellas se plasmen las proyecciones de la imaginación de cada espectador; no son espacios para la sugestión ya que, desde el punto de vista del Budismo, el espacio vacío es simplemente un área para evitar la distracción y es la representación de lo esencial donde ya se ha eliminado todo lo que es innecesario o superficial. Solo unas líneas son necesarias para delimitar las formas que parecen flotar en el espacio. Los cuerpos no parecen tener huesos y resultan ligeras, como si no llevaran cargas pesadas porque han conseguido liberarse. Esto hace que se distancie de las representaciones de otras escuelas en las que se realizan composiciones cargadas de personajes y una gran profusión de elementos simbólicos.

Si el budismo aportó el concepto de vacuidad y la práctica de la meditación como medio para alcanzar la iluminación, el taoísmo aportó el concepto de vivir el momento presente con plena atención y la concentración necesaria para poder controlar la mente y ser conscientes plenamente de lo que ocurre diariamente.

---

<sup>73</sup> SEKEL, (1964). Pág. 34.

<sup>74</sup> CHENG (1989). Wang Yü, Discurso sobre la pintura del Pabellón del Este. Textes théoriques chinois sur l'art pictural. Pág. 60.

Además los monjes chinos que habitaban los monasterios eran grandes calígrafos y manejaban a la perfección las técnicas de la tinta, el agua y el pincel, siendo ellos los precursores de la pintura monocroma china.

Según afirma Bancroft en su libro *Zen*, los monjes pintores Chan realizaron estas pinturas no para cambiar el mundo, sino para cambiarse ellos, en un ejercicio de liberación individual, donde la práctica de la meditación, la concentración y la contemplación eran los medios para alcanzarla.<sup>75</sup>

En los monasterios un grupo de monjes se especializaban en la caligrafía y en la pintura siguiendo las enseñanzas de un maestro veterano en estas artes. Aprendían las técnicas y una vez adiestrados, viajaban para continuar su labor en otros centros budistas donde realizaban nuevas pinturas o restauraban las ya existentes. Estos monjes vivían apartados del mundanal ruido en conexión con la naturaleza y de forma itinerante, sin una residencia fija; obteniendo lo necesario para su manutención en los monasterios en los que residían temporalmente.<sup>76</sup>

Así pudieron transmitir sus conocimientos y formar a otros monjes que tuvieran talento para las artes plásticas conjuntamente con el adiestramiento espiritual. Con ellos podríamos decir que se forma en China una vanguardia de pintores que intentan simbolizar la iniciación al misterio.

Estos monjes budistas chinos también fueron los precursores de lo que más adelante analizaremos en otros capítulos dedicados a la denominada pintura meditativa de concentración.

La espontaneidad es una de las características más representativas de estas obras, que no son otra cosa que el reflejo de lo que acontece en el presente, en el aquí y ahora, sin pensar en el pasado ni en el futuro. La motivación con que se realizaron fue para llegar a estados donde concentrarse en lo que acontece sin distraerse con otros pensamientos que perturban la mente y nos impiden realizar la experiencia de la vacuidad.

En el espacio vacío es donde se “sustentan” las imágenes. Inclusive en muchos casos las figuras son representadas sin ninguna referencia, no están sujetas a la tierra, no se advierte ninguna pista del espacio donde se sostienen.

---

<sup>75</sup> BANCROFT (1988). Pág. 32.

<sup>76</sup> Ibid. Pág. 95

Son simplemente parte del espacio donde se integran. Eso le da un carácter sumamente espiritual, etéreo. Son figuras terrenales pero representadas como seres espirituales.



Fig.3.12. *El sueño de Chuang Tse*. Pintura de la escuela Chan. Pintura sobre papel.

Fig.3.13. Shi ke. *Dos mentes en armonía*. Cinco Dinastías. Pintura sobre papel. Museo Nacional de Tokio. Japón.

Este tipo de pinturas se caracteriza por la economía de pinceladas, la rápida ejecución y la simplicidad de la composición.

En la figura 3.12 vemos representado a un Maestro Taoísta que medita sobre un sueño Chuang Tse sueña que es una mariposa, o la mariposa sueña que es Chuang Tse; y en la figura 3.13 un Maestro Chan también realiza la práctica de la meditación. Mismas técnicas para temas taoístas y budistas, un ejemplo más del sincretismo de ambas filosofías.

En cuanto a la temática, los monjes Chan suelen representar a los maestros budistas realizando tareas cotidianas como cortar leña, sacar agua del pozo, caminar entre los árboles o sentarse a contemplar un atardecer que son convertidos en momentos sagrados del día a día. Según Kitaura, esto supone una completa novedad, ya que estas tareas eran consideradas propias de los campesinos y no de maestros iluminados, por lo que sacralizar las tareas más humildes les da un carácter superior y elevado.<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> KITAURA (1991) Pág. 66-67

En China existía una tradición de aprender las técnicas analizando y reproduciendo las obras de consumados maestros de la pintura, pero en el caso de la escuela Chan no se aprende con este sistema; entre otras razones porque no existe un referente anterior que les sirviera de modelo y la temática que ellos utilizan es completamente nueva.

Además tenemos que tener en cuenta, que la intención con que se realizan estas pinturas no es una trasmisión de conocimientos, sino experimentar y adiestrar la mente para tener una visión real de las cosas.

Por lo tanto, y según lo expuesto aquí, podemos afirmar que la contribución de la filosofía taoísta propiamente china, tuvo una gran influencia en el budismo, y muy especialmente en el plano artístico.

### 3.6 El Humor



Fig. 3.14. Yin Tuoluo. *Hanshan y Shide*. Final dinastía Yuan. Pintura sobre papel. Museo Nacional de Tokio.

Según el pensamiento budista, los problemas que nos entristecen o nos hacen sufrir no son nuestros, sino que son comunes a todos los seres sintientes. Es precisamente este pensamiento el que nos hace empezar a tener una actitud menos contrapuesta que evita el enfado y la ira. El humor nos hace cercanos y nos hace ser más pacientes y condescendientes con nuestros errores y con los de los demás.

Pero sobre todo porque el humor es inofensivo, y conseguimos desdramatizar los hechos dolorosos para llegar a un estado mental más tranquilo, cálido y alentador. Y todo mediante un proceso con total ausencia de violencia.



Fig. 3.15. Liang Kai. *Hotei*. Dinastía Song. Museo de Shanghai.

El personaje del monje Hotei (fig. 3.15) representa la expresión del humor desenfadado. La visión desdramatizada de los sufrimientos es un antídoto para mantener

la mente alejada de los pensamientos negativos. Ver el mundo desde esta perspectiva implica estar más cerca de la felicidad que todos anhelamos encontrar.

Desde el punto de vista budista la risa despierta y ayuda a concentrarnos nuevamente, es como un descanso que se toma la mente para conectar con la realidad.

Estas imágenes no deben ser interpretadas como una burla, sino como la capacidad que hemos de desarrollar para conseguir reírnos de nosotros mismos, de nuestra torpeza, de nuestra ignorancia, de los errores que cometemos una y otra vez. Los budistas utilizan el humor como la clave para suprimir la separación entre el tú y el yo, el mundo de la dualidad.

Aparentemente estas imágenes no tienen nada de “espirituales” sino que se presentan muy terrenales, inclusive podríamos clasificarlas de “locas” o “absurdas”; lo cual ya crea bastante desconcierto en quienes las contemplan, dejando un valioso espacio en nuestras mentes para conectar con la emoción de la alegría y la risa que vemos esbozada en los rostros de los personajes. Su finalidad es ver el mundo fenoménico sin agresión, por lo tanto con mayor claridad, nuestra visión se vuelve entonces más amplia, más compasiva, liberando las barreras y la distancia que hace que nos sintamos separados los unos de los otros.

También pudiera ser entendido como una práctica muy importante en el budismo: el regocijo. Alegrarse de las cosas que le pasan a los demás es el antídoto para la envidia que genera y acumula mucho *karma* negativo. Para los budistas, esta práctica cuesta muy poco y tiene grandes recompensas.

También estas imágenes tienen la intención de representar el estado alegre de nuestra mente que se refleja en el exterior con la sonrisa o la carcajada.

Entendemos que esta es una aportación de China al budismo, porque no existen referentes en pinturas de la India que representen a monjes en esta actitud. Fue la escuela Chan quien introdujo esta nueva temática convirtiéndola en un tema clásico que se exportaría hasta Japón.

### 3.7 El tamaño colosal

Como hemos comentado anteriormente, el formato de los Santuarios rupestres fue importado de la India, pero China le da un carácter monumental a estos lugares sagrados. Las figuras son duplicadas o triplicadas en tamaño, llegando a alcanzar proporciones impresionantes como los 80 metros de altura del Gran Buda de Leshan, que actualmente sigue ostentando el título de la talla budista en piedra más grande del mundo.

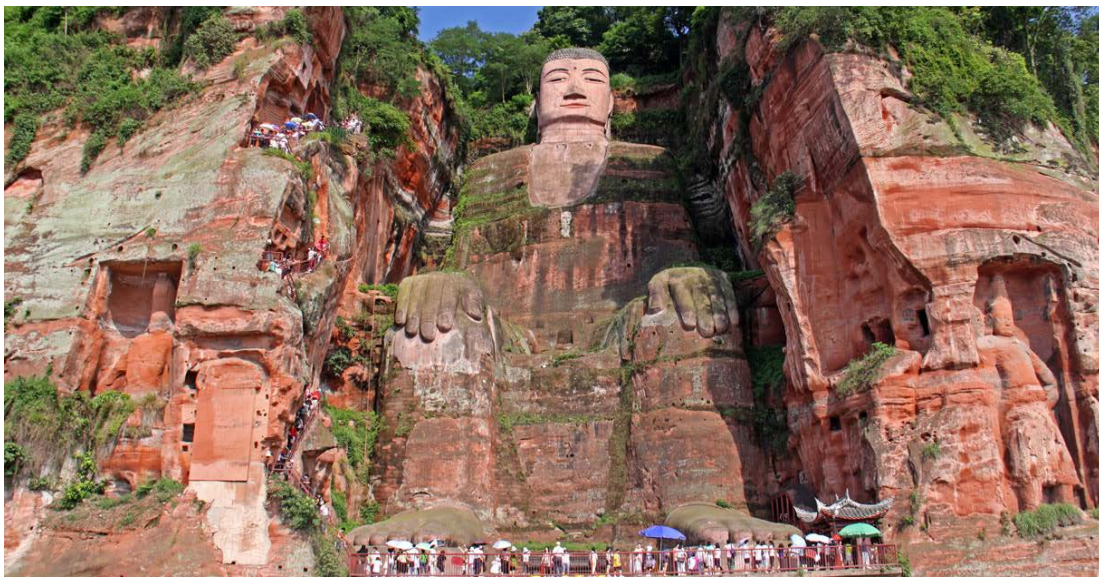


Fig.3.16. Gran buda de Leshan. Dinastía Tang. Chengdú. China.

El poder de los emperadores en China abarcaba un gran territorio que gobernar y controlar, con un número de habitantes proporcional a su vasto imperio. La construcción de la gran muralla es un ejemplo del carácter colosal de las obras que emprendían los Chinos sin poner limitaciones a los recursos económicos y humanos que se requerían para tales empresas.

Cuanto mayor era el territorio dominado y unificado, mayor era el poder del emperador y mayores las construcciones que mandaba edificar para dejar una huella imborrable en la historia para su mayor gloria.

Las pequeñas obras desaparecen enterradas en la tierra y en el olvido, pero cuanto mayor es la dimensión, más difícil es su eliminación y por ello permanecen en el transcurrir del tiempo. Por tanto, hay que tener en cuenta que estos proyectos eran ejecutados en respuesta a los encargos imperiales.

También existían otros propósitos para determinar el carácter colosal de las construcciones: infundir respeto. Ante la impactante visión de estas obras, súbditos y enemigos se hacían a la idea de lo poderoso que era su gobierno y de la fragilidad de su existencia. El temor también es una forma de control y con ello conseguían evitar la presencia de los enemigos y mantener a raya a los que pretendieran sublevarse.

Esto fue algo que favoreció al arte budista, ya que las obras proyectadas se realizaban bajo estas premisas; y en su expansión por China fueron construidos numerosos templos y monasterios que albergaban figuras de carácter colosal, como los ejemplos que presentamos de las grutas de Yungang y de Dazu.



Fig. 3.17. Grutas budistas de Yungang. Siglo V. Cueva n° 20. Datong, China.

Datong fue la capital de la dinastía Wei del Norte. Al estar situadas en el mismo centro del poder, se explica que fueran las más monumentales grutas budistas construidas a lo largo de la Ruta de la Seda. Éstas sirvieron de ejemplo de construcciones posteriores en las diferentes dinastías chinas. El Buda de la figura 3.17 mide casi 14 metros de altura.

El budismo siguió su camino monumental por todo el territorio de China, y fueron creadas imágenes que han permanecido hasta nuestros días para servir de testigos silenciosos de una época gloriosa para el budismo. China aportó a la iconografía el gran formato, que fue ampliamente aceptado y difundido siendo una importante contribución para el arte budista.



Fig. 3.18. Grutas de Dazu. Chengdú. China.

La escena de Buda reclinado en el momento del *Paranirvana* mide casi treinta y dos metros de longitud y tiene unos siete metros de altura.



## 4 ARTE MEDITATIVO EN LA PINTURA BUDISTA CHINA.

### 4.1 El conocimiento interior

En las enseñanzas budistas se pone un gran énfasis en la mente; esto no quiere decir que no se le dé importancia al cuerpo, sino que lo principal es el estudio de la mente.

Los estados de felicidad o de sufrimiento no se encuentran en el exterior, son producto de nuestra mente y de ella depende cómo interpretamos los fenómenos externos que derivan en emociones positivas o negativas.

Según refiere Goleman en su estudio sobre la meditación y los estados superiores de consciencia, desde el punto de vista budista, junto a nuestro cuerpo tenemos nuestra mente y la naturaleza de nuestra mente es diferente de la naturaleza del cuerpo. El cuerpo es visible y la mente es invisible, no podemos verla ni tocarla, pero se puede decir que tiene la capacidad de conocer.<sup>78</sup>

La mente es la que crea toda la experiencia; haciendo cierto tipo de acciones recibimos unos resultados. Podemos hacer acciones con nuestro cuerpo, con nuestra mente y con la palabra. Y a estas acciones el budismo le llama *karma*<sup>79</sup>, pero de las tres, la más importante es la mente porque no podemos hacer y decir nada sin haber creado la intención de hacerlo.

Por otra parte, las acciones que realizamos son las que determinan los resultados que obtendremos; por lo tanto, como provienen de la mente debemos observarla detenidamente para saber cuál es nuestro comportamiento.<sup>80</sup>

---

<sup>78</sup> La capacidad de conocer significa, según el budismo, que puede percibir y sostener la apariencia de cualquier objeto. Y esta habilidad de conocer cosas se produce cuando la mente actúa junto con el cuerpo; entonces es cuando tenemos la capacidad de experimentar. GOLEMAN (1997) Pág.96.

<sup>79</sup> El Karma se refiere en este caso al concepto de "acción" o "acto" que da comienzo el ciclo de la ley universal de la causa y el efecto; es decir, nuestras vidas actuales vienen determinadas por los actos de las vidas pasadas y determinan nuestros futuros renacimientos. Las personas tienen la libertad para elegir pero tienen que asumir las consecuencias derivadas. Según el budismo la persona toma conciencia de que actuar mal traerá resultados negativos y actuar bien tiene consecuencias positivas. El karma no es un castigo a las acciones realizadas, sino simplemente el hecho de que nuestros actos tienen consecuencias, tanto físicas como mentales.

<sup>80</sup> Y puesto que todo acto tiene origen en la mente, el practicante budista debe vigilar sus pensamientos, para evitar generar actos o pronunciar palabras que le conduzcan al inexorable sufrimiento que no se puede detener ni eludir; tanto para la vida presente como para las futuras.

Y para observar la mente el budismo utiliza la meditación y la contemplación. Ambas son prácticas para ser conscientes de lo que pensamos, decimos y hacemos; y para poder adiestrar nuestra mente para conducirla hacia los pensamientos, las palabras y los actos que nos benefician individualmente y también colectivamente.

## **4.2 La naturaleza de la mente**

La meditación es un medio para conocer nuestra mente, cómo funciona y cómo reacciona ante los estímulos externos. Para poder realizar meditación es necesario conocer la naturaleza de la mente y para ello se necesita básicamente un objeto, el cuerpo y sus órganos sensoriales y una conciencia sensitiva.

La psicología budista afirma que la mente se puede dividir en dos grupos aunque no funcionan de manera independiente, sino que interaccionan siempre entre ellos: la mente primaria y los factores mentales.<sup>81</sup>

La mente primaria conoce los objetos de una forma muy general y los factores mentales son los que acompañan a la mente primaria y tienen la capacidad de conocer los aspectos más específicos e individuales de los objetos. Podríamos decir de otro modo que la mente primaria actúa como un supervisor y la mente secundaria como los trabajadores especializados.

Según el budismo hay seis mentes primarias: los cinco sentidos o también llamadas conciencias visual, auditiva, olfativa, gustativa y táctil, cada una de ellas soportada por un órgano (ojo, oído, nariz, boca y manos) que ayuda a reconocer los objetos, y un sexto sentido que es la conciencia mental.

Las cinco conciencias sensitivas son capaces de conocer los objetos de una forma directa, es decir, sin interponer ninguna imagen mental entre la mente y el objeto, pero no tienen la capacidad de pensar, no hacen ningún tipo de conceptualización. Es el sexto sentido de la mente quien realiza este trabajo.

---

<sup>81</sup> Basado en el libro *Los factores mentales* de Thubten Chodron donde se analiza la mente desde la perspectiva de la psicología budista.

Los factores mentales son el resultado de reconocer y catalogar las percepciones de la mente. La psicología budista enumera 51 factores de los cuales 5 son los que siempre están presentes, y los restantes 46 unas veces lo están y otras no.

Hablaremos en este estudio solamente de los que siempre están presentes, que son el contacto, la sensación, el discernimiento, la intención y la atención.

1. El contacto es la base de la sensación y de la creación de una emoción.
2. La sensación se refiere a la experiencia de un objeto como resultado de un contacto. Las sensaciones son las que crean emociones de placer, desagrado o indiferencia.
3. El discernimiento nos permite distinguir unos objetos de otros.
4. La intención hace que nuestra mente primaria se mueva hacia un objeto. Y en el budismo a este factor mental se le llama también “*karma mental*” por ser el motor que inicia las acciones físicas y verbales. Es el que dirige nuestra mente.
5. La atención ayuda a la mente primaria a estar centrada sobre el objeto.

Por lo tanto, los objetos son necesarios para la existencia de la mente, sin ellos no podemos generar las sensaciones, las emociones ni las selecciones.

Una vez que somos conscientes de los objetos y de que su percepción es trasladada a la conciencia de la mente, es allí donde elaboramos los procesos que determinan nuestras actuaciones.

Sea como fuere, el hombre ha tenido que reflexionar sobre el mundo visual cuando examinaba la naturaleza y los objetos que en ella se encuentran; y una vez iniciadas estas reflexiones, necesariamente hubo de convertirse en objeto de su meditación la diferencia entre realidad y apariencia.

De acuerdo con esta explicación, según indica Gombrich en su libro *La Evidencia de las Imágenes*: “*Interpretar es construir, y dicha construcción subyace siempre en nuestras reacciones a los estímulos entrantes*”<sup>82</sup>.

Así pues, para poder construir, primero debemos interpretar las imágenes del entorno que nos llegan a través de la percepción, después los datos que en bruto se transmiten al cerebro y finalmente allí, se crean las sensaciones que nos ayudaran a elegir lo que queremos o no pintar.

---

<sup>82</sup> GOMBRICH (2002) Pág. 20

Esto es un proceso que hacemos de manera inconsciente, pero que conlleva un gran esfuerzo por parte de todos los elementos que se ponen en marcha desde que abrimos los ojos hasta que pintamos sobre el papel.

Analizadas estas cuestiones, el objeto de esta investigación es ver cómo se siguen estos procesos a la hora de realizar una creación artística. Cómo el cuerpo y la mente se unen para idear y desarrollar una imagen pictórica que tiene como finalidad y cometido explicar la filosofía budista y meditar sobre ella.

### **4.3 La Meditación**

Los budistas practican la meditación como medio para alcanzar el conocimiento, la verdad, la auténtica naturaleza de los fenómenos. Buda no creó nada, simplemente describió lo que hay, miró dentro de su propia mente y vio la realidad tal cual es, y pensó que la realidad que percibían otros seres humanos era similar. Con la meditación se consigue la asimilación e interiorización profunda de lo que nos rodea para que cese la percepción condicionada, es decir, para que percibamos las cosas sin conceptualizarlas, sin juzgarlas; creando formaciones mentales que generan reacciones distintas a esas mismas percepciones.

La meditación<sup>83</sup> es una práctica para la suspensión del pensamiento, no de la conciencia. Meditar no es pensar, es un sistema para adiestrar la mente para reconocer las emociones, qué clase de pensamientos tenemos y aceptarlos o cambiarlos con el objetivo de que no supongan un impedimento en nuestro desarrollo personal, sino un aprendizaje para superar el sufrimiento. En definitiva, transformar nuestra visión errónea del mundo y transformarnos a nosotros mismos.

Y para poder realizar esta transformación, es necesario apaciguar y calmar los pensamientos que siempre están presentes para que, desde un estado de calma y tranquilidad podamos ver con claridad nuestra conciencia, lo que los budistas llaman sexto sentido de la mente.

---

<sup>83</sup> La meditación es la práctica budista por excelencia. El significado del término meditación es "*cultivo de la mente*". Es, por tanto, una actividad que supone determinada predisposición para que el practicante se sitúe en la realidad y así aumentar su comprensión y sabiduría, que son esenciales para la erradicación del sufrimiento, que es la máxima aspiración en el Budismo

Podemos elegir qué tipo de mente queremos tener, y no dejarnos llevar por los acontecimientos sin ningún control. Hay que meditar antes de hacer las cosas, y eso se hace desde la conciencia.

Obviamente, como dice Gombrich en su libro *La imagen y el ojo*: “La información puesta delante de nuestros ojos nos afecta queramos o no”,<sup>84</sup> pero nosotros siempre podemos elegir qué hacer con la información que recibimos, cómo la almacenamos y cómo la utilizamos.

Desde el punto de vista budista la meditación puede ser de dos tipos: de concentración y analítica.

La meditación de concentración tiene como objetivo adiestrar la mente para enfocarse en un objeto y mantener el máximo tiempo posible la duración de ese pensamiento. Se trata de ampliar la capacidad mental y para ello se realizan ejercicios de control mental poniendo toda la atención sobre un objeto rechazando cualquier otro pensamiento que pueda romper la concentración.

Para el budismo, este adiestramiento mental tiene una motivación y una intención: concentrarse en objetos que generen grandes beneficios. Por lo tanto, adiestrando la mente podemos elegir pensamientos que nos hacen permanecer en estados de “felicidad” alejándonos del sufrimiento. Esto no significa negar la realidad, sino contemplarla sin neurosis.

La meditación analítica tiene como objetivo reflexionar, investigar, comparar, aclarar y observar lo que acontece, sobre los fenómenos. Es la vía para buscar respuestas y es el camino que siguió Buda para encontrar solución al sufrimiento de los seres. Con la meditación analítica avanzamos paso a paso hacia la sabiduría, eliminando aquello que no es necesario y afianzando lo que es de provecho. Aprendemos a elegir, a eliminar las dudas que surgen y a convencernos por nosotros mismos de los beneficios de las acciones correctas. Es, en definitiva, un ejercicio para experimentar.<sup>85</sup>

Pero aunque en el Budismo existan dos tipos de meditación, son necesarias las dos para poder llegar a una práctica completa. Primeramente se necesita realizar la meditación de concentración para evitar divagar y que la mente pierda energía con pensamientos que son distracciones. Una vez que hemos superado esta etapa, se medita analíticamente,

---

<sup>84</sup> GOMBRICH (2000) Pág. 49

<sup>85</sup> TRUNGPA (2012) Meditación en la acción. Págs. 30-32

desde la calma concentrada. Pero una vez que hemos experimentado y reflexionado, se llega a conclusiones determinantes, y vuelve a ser necesaria la meditación de concentración para afianzar en la mente estos pensamientos. Sin este último paso, no se consigue la permanencia de los logros, pues sabemos que la mente es caprichosa y tiende fácilmente a dispersarse, a saltar a otros pensamientos y finalmente caer en el olvido.

Con la meditación analítica o reflexiva, se pretende analizar y reflexionar sobre un concepto para obtener una firme convicción, de tal forma que comprendamos lo que entraña su significado. Esta meditación tiene como objetivo darse cuenta de los beneficios de los pensamientos y las acciones correctas y de las consecuencias de las incorrectas. Así, adquirido este conocimiento con la experiencia de la meditación analítica, podremos decidir y ser consecuentes con nuestras elecciones.<sup>86</sup>

Como indica Rahula Walpola en su libro *Lo que el Buda enseñó*, la motivación y la intención son factores muy importantes en la práctica budista. Si las motivaciones y las intenciones de nuestros pensamientos, palabras y acciones son correctas, los resultados también lo son, y si por el contrario no son correctos, los resultados tampoco lo serán.<sup>87</sup>

Esta investigación trata de explicar el papel tan importante que juega la meditación en la producción artística, y cómo su práctica va modificando la relación del hombre con el mundo, cómo cambia el sistema visual y la manera de pensar, y, por lo tanto, la manera de pintar. La meditación ayuda al arte y el arte ayuda a la meditación.

Entendiendo que durante todo el proceso creativo artístico utilizamos la mente, podemos determinar qué tipo de meditación se ha realizado observando las obras de arte finalizadas.

#### **4.4 El Arte Meditativo: La mente del artista**

El arte meditativo no es ni más ni menos que el proceso de análisis que el artista elabora en la realización de una obra artística.

---

<sup>86</sup> TRUNGPA (2012) Meditación en la acción. Pág.36

<sup>87</sup> WALPOLA (1965)

Tengamos en cuenta que para el budismo el pintor es un instrumento esencial para comunicar el *Dharma*, porque sin su participación, no sería posible el arte budista. El artista se pone al servicio de los demás y utiliza sus conocimientos y técnicas para pintar, crear imágenes y dar forma a las ideas y pensamientos de su mente.

Creemos que la realidad proviene del mundo exterior porque nos enfocamos más hacia fuera que hacia dentro. No miramos en el interior porque es más difícil ese camino invisible que debe hacerse cuando cerramos los ojos.

Si hacemos este ejercicio de ver lo que se produce en nuestra mente, nos daremos cuenta de que todas las acciones se generan allí: las emociones, las motivaciones, las intenciones, las decisiones, las elecciones; en definitiva todo lo que nos mueve a realizar una obra artística.

El artista realiza un viaje a su interior para buscar las imágenes que luego representará; es por ello que podemos decir que la pintura es un camino hacia el conocimiento interior.

Según lo expuesto anteriormente, desde el punto de vista budista podríamos afirmar que existe un arte Meditativo, que es aquel que integra el cuerpo físico y la consciencia; y que para que este arte pueda llegar a producirse, la mente del artista sigue unos procesos creativos que indicamos a continuación:

1. Percepción.
2. Análisis
3. Motivación
4. Reproducción
5. Experiencia.

1- La percepción se realiza con el cuerpo físico, que es la herramienta que nos posibilita el movimiento y la toma de contacto con lo que nos rodea. Para ello se sirve de los sentidos que son los que nos facilitan la información sobre los objetos.

2- La consciencia mental es quien hace la primera elección como resultado de la percepción y posterior análisis, en el que clasificamos toda la información en las tres categorías existentes: positivo, negativo y neutro, o lo que emocionalmente conocemos como me gusta, no me gusta, me es indiferente.

3- La motivación es la que determina la elección de cómo utilizar la información que poseemos y seguir una dirección u otra a la hora de representar artísticamente una imagen.

4- Finalmente, mente y cuerpo actúan juntos para la creación artística; uno da las órdenes y el otro las ejecuta. Todos los elementos anteriormente expuestos se conjugan y se elige la postura para pintar, los colores y el material que se van a utilizar, las ideas que se van a interpretar y las manos comienzan a trabajar.

5- Como resultado, el artista obtiene una experiencia que se basa en el análisis del proceso creativo y la contemplación de sus resultados.

Desde el punto de vista budista el arte es una forma de meditación. Entendiendo que las pinturas son proyecciones de la mente, y que para su realización existen procesos meditativos, los resultados de los mismos son consecuencia de la intencionalidad y finalidad de cada pensamiento.

Según Chögyan Trunpa en su libro *Dharma, Arte y percepción visual*, la meditación ayuda a alcanzar las condiciones psicológicas para que este arte pueda producirse y estas obras son el resultado de una profunda concentración y análisis cuya finalidad es transmitir un proceso mental sobre un soporte material. La intención con la que se realizan es la difusión de las enseñanzas de Buda para que todos los seres puedan aprenderlas y beneficiarse de ellas.<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> TRUNGPA (2001) Pag. 18

## 4.5 Pintura Meditativa Budista

La hipótesis de esta tesis es que podemos llamar a las pinturas budistas “Meditativas” por las razones que a continuación exponemos:

- 1.- Porque en el proceso de su realización se hace práctica de la meditación, tanto de concentración como analítica.
- 2.- Porque la meditación es la causa y el efecto de estas pinturas.

No hay ningún estado mental sin pensamiento, saltamos constantemente de uno a otro. Con la meditación adiestramos a la mente para ralentizar el proceso continuo mental, para poder tomar más consciencia de los detalles y tener una atención plena.

Y para controlar la mente hay que seguir ciertos procesos.

El primero es el reconocer que tenemos una mentalidad neurótica.<sup>89</sup> De acuerdo con la tradición budista, la neurosis se refiere a un estado mental de aferramiento o apego a las cosas. La pasión que nos hace apegarnos a las cosas, la agresión, que nos hace rechazarlas y la ignorancia, que no es un estado neutro, sino un estado en el que no se sabe distinguir cuando es pasión y cuando es agresión.

El segundo paso es iniciar un proceso de relajación y de ralentización de la mente. No podemos evitar nuestra discriminación, pero si podemos llegar con la meditación de concentración o analítica a un estado más tranquilo en el que los pensamientos se concentran en la realización de la obra de arte y se elimina en lo posible todos los que producen distracciones.

Según Chögyan Trungpa a este proceso se le llama “*enfriar la neurosis*” para conseguir que se acreciente en uno la sensación de paz y frescura que refresca la confusión y el calor de la mente dispersa.<sup>90</sup>

El tercer paso, es la actividad meditativa de dinámica concentrada que nos permite la realización de la obra pictórica. Durante este periodo, la mente tiene que estar constantemente de acuerdo con su visión de lo que quiere hacer.

---

<sup>89</sup> TRUMGPA (2001) Pág. 56.

<sup>90</sup> Ibid, Pág. 58

Como la meditación es el hilo conductor de estas pinturas, y la meditación puede ser de dos clases –de concentración y analítica–, hemos realizado una división y posterior comparación de las pinturas budistas chinas, justificando esta afirmación.

#### **4.6. Pinturas Meditativas de Concentración.**

Las pinturas Meditativas de concentración son aquellas que se realizan en un estado psicológico en el que la mente se encuentra en calma y concentrada en el objeto que se va a representar. Es necesaria esta máxima concentración, porque se trata de plasmar sobre el papel las imágenes que se encuentran en la memoria, ya que se realizan sin tener ningún objeto presencial que nos sirva de referente.

El proceso de observación del objeto, analizando su forma al detalle, se transforma al interiorizar la imagen, quedando retenidos en nuestra mente los elementos esenciales y eliminando los que son superficiales. Pero esa imagen es difícil de retener, y por eso es preciso estar muy concentrado en el proceso para no perdernos con distracciones que nos alejarían de los resultados que queremos obtener.

Para ello hay que trabajar rápidamente, en una conexión permanente con la imagen y la mano que guía el pincel sobre el papel. Y se realizan con una sola tinta, para facilitar el proceso y no perder la concentración.

Estas pinturas fueron realizadas por monjes budistas chinos de la escuela Chan, al objeto de adiestrar la mente como ejercicios de meditación.

### **1 Características**

La concentración y la espontaneidad son los conceptos básicos de estas pinturas.

Durante su realización se precisa un estado mental en el que el artista este totalmente consciente de lo que está sucediendo aquí y ahora.

Como indica Chögyam Trungpa en su libro *Dharma, Arte y Percepción Visual*: “Esta visión viene de un estado mental que no tiene principio ni fin y que consiste en estar en el instante presente.”<sup>91</sup>

Es por eso que los temas representados captan instantáneas, momentos en los que se corta leña (fig.4.1), monjes en sus tareas en el huerto, paseando, pescando o el momento en que aparece o se oculta el sol tras las montañas. Son imágenes humildes, sencillas y cotidianas que conforman el vivir cada día. La representación de lo cotidiano se convierte en sagrado y las frutas y hortalizas no son naturalezas muertas sino respetuosamente presentadas como si de una deidad se trataran.



Fig.4.1. Liang Kai. *El quinto patriarca Hui Neng cortando bambú*. Dinastía Song. Museo Nacional de Tokio. Pintura Meditativa de concentración.

---

<sup>91</sup> TRUNGPA (2001) Pág. 127.



Fig.4.2 Autor anónimo. *Monje enhebrando una aguja de coser*. Colección privada. China.  
Pintura Meditativa de concentración.

Como indica el Venerable Maestro Hsing Yun en su obra *Chan heart, Chan art*, la desacralización de la pintura budista, hace de cualquier actividad cotidiana, como arar los campos, barrer, limpiar, cocinar, o coser, una práctica espiritual que requiere la mayor atención y cuidado, y nos enseña que la verdadera esencia del Buda no está en una dimensión dorada y resplandeciente y sólo reservada para algunos monjes consagrados, sino para cualquier persona, sea cual sea su condición, estatus social o sexo.<sup>92</sup>

Mientras se realizan estas tareas de la vida cotidiana, se puede estar realizando una práctica de meditación; la intención y la motivación con que haces las cosas es lo que en budismo es verdaderamente importante.

La intención de estas pinturas consiste sencillamente en apreciar la naturaleza de las cosas tal y como son; y en expresar esa naturaleza sin caer en la lucha de los pensamientos y temores; esto nos ayuda a desarrollar la capacidad de observación y de atención de los fenómenos sutiles que no percibimos con los sentidos.

---

<sup>92</sup> HSING YUN (2006) .Pág. 102

Por ello, una de las características esenciales de estas pinturas es la economía de elementos, porque esos espacios vacíos evitan las distracciones, ya que la abundancia de objetos son la causa de que nuestra mente se disperse, tenga que elegir y, por lo tanto, se sienta más confundida y pierda los detalles importantes.

Gombrich, en su libro *La Evidencia de las Imágenes*, indica también que la exclusividad y sencillez de los temas representados son un factor determinante para que la mente esté más receptiva y preparada para el mensaje que recibimos cuando los contemplamos.<sup>93</sup>

Pero igualmente en el proceso creativo, la existencia de un único elemento también nos ayuda mentalmente a concentrarnos en su ejecución.



Fig. 4.3. Yintuoluo. *Luohan bajo un árbol*. Finales de la dinastía Yuan. Hoja de álbum, tinta sobre papel. Museo de Arte Seikado Bunko, Tokio. Pintura Meditativa de concentración.

---

<sup>93</sup> GOMBRICH (2002). Pág. 73.

Aparentemente incompletas e imperfectas, tienen una intención muy meditada: que el que las contempla no se distraiga con colores u objetos innecesarios, sino que se concentre en lo importante; menos elementos, mayor concentración.

Esto hace que las composiciones sean sencillas eliminando todo lo que no sea esencial, para evitar que la atención se disperse y sugerir mucho con pocos elementos. Según el punto de vista budista, la renuncia a los objetos es el mejor antídoto para los apegos que ellos generan en la mente y de los que no es fácil ser consciente y de los que es muy difícil deshacerse.

Como dice Gombrich en *La Evidencia de las Imágenes*: “*Obviamente, casi cualquier imagen contiene mucha menos información de la que el objeto que representa contendría*”, pero en los ejemplos analizados estas pinturas son el resultado del conocimiento de la experiencia de la meditación de concentración, y debe distinguirse de un mero ejercicio de simplificación de lo que vemos.<sup>94</sup>

Además, menos elementos ayudan a una mejor interpretación y crean menos confusión mental concentrándonos sólo en lo importante. Hay que vaciar para encontrar y eso es precisamente lo que se consigue con la meditación de concentración, limpiar la mente de apegos, tanto los que nos gustan (objetos preciosos, poder, reconocimiento, éxito) como los que no (envidia, rencor, ira, deseo).

Por otro lado, cuanto más se desarrolla el conocimiento interior, menos se necesitan los objetos exteriores; por lo tanto, la motivación de esta práctica es realizar un ejercicio para el desapego que, según la filosofía budista, es una de las causas que generan más sufrimiento en los seres. No se trata de eliminar los objetos solamente para evitar distracciones, sino para no tener apegos sobre ellos.

Otra de las características observadas en la pintura meditativa de concentración es que no hay perspectiva ni tampoco luces o sombras, como queriendo evitar proyecciones erróneas y desvirtuadas por el ojo y por la mente. En realidad, no necesita adornos ni un telón de fondo, por eso prescinden del paisaje, y las figuras o imágenes allí representadas parecen estar flotando en el espacio, como si fuera parte del vacío al que pertenece.

---

<sup>94</sup> GOMBRICH (2002) Pág. 44.

Según el Maestro Hsing Yun, es el propio vacío el que permite la existencia de todas las cosas y representan la renuncia, el desapego de todo lo físico, de toda posesión, de todo lo que nos ate y nos encadene al sufrimiento de la dependencia.<sup>95</sup>

El vacío sobre el que se representan estas imágenes nos lleva a una división de opiniones. Según autores como Suzuki<sup>96</sup>, el vacío de estas pinturas es para que la mente complete lo que no ve con los ojos. En mi opinión, no se trata de que estas imágenes sean completadas y rellenadas con nuestra imaginación o con objetos que no aparecen. Si se hicieron así fue con una intención concreta, y creo que fueron concebidas simplemente para no distraerse y para dejar de pensar en otras cosas. Y ese vacío en las pinturas cumple la misma función.

Estamos ante un tipo de dibujos que se realizan en una sola sesión y de corta duración. Son dibujos en los que se pretende conseguir con pocas pinceladas la representación de un objeto o figura. En una corta sesión puedes mantener la atención plena, la concentración, y, lo que es más importante, puedes rápidamente pasar al papel la imagen mental que se ha formado en nuestro cerebro.

Son obras que no persiguen la perfección formal, sino trascender la imagen. Buscan la atención y controlar la mente, para que la mente no nos controle a nosotros.

Al seleccionar una figura y presentarla de manera individual, podemos centrarnos en el significado que encierra sin distraernos con otros elementos, ya que esta es la meta que se pretende alcanzar tanto al realizarlas como al contemplarlas.

¿Por qué son monocromas? Porque los colores conectan con las emociones y eso hace que perdamos la ecuanimidad dispersándonos en varias direcciones. Esta es una de las razones de la economía de color en este tipo de pinturas, y para permanecer concentrados al máximo sin tener que estar cambiando de pincel o de color.

Esto hace que la atención y la concentración tengan que ser máximas, porque cualquier distracción puede arruinar el trabajo completo en la última pincelada. Y en este tipo de pinturas no hay cabida para el arrepentimiento, no se puede eliminar lo que está mal hecho porque una vez pintado quedará así reflejado en papel para siempre. Solo cabe repetir el ejercicio y volver a empezar. Según el punto de vista budista, no hay errores sino distracciones.

---

<sup>95</sup> HSING YUN (2006)

<sup>96</sup> SUZUKY (1996) pág. 31

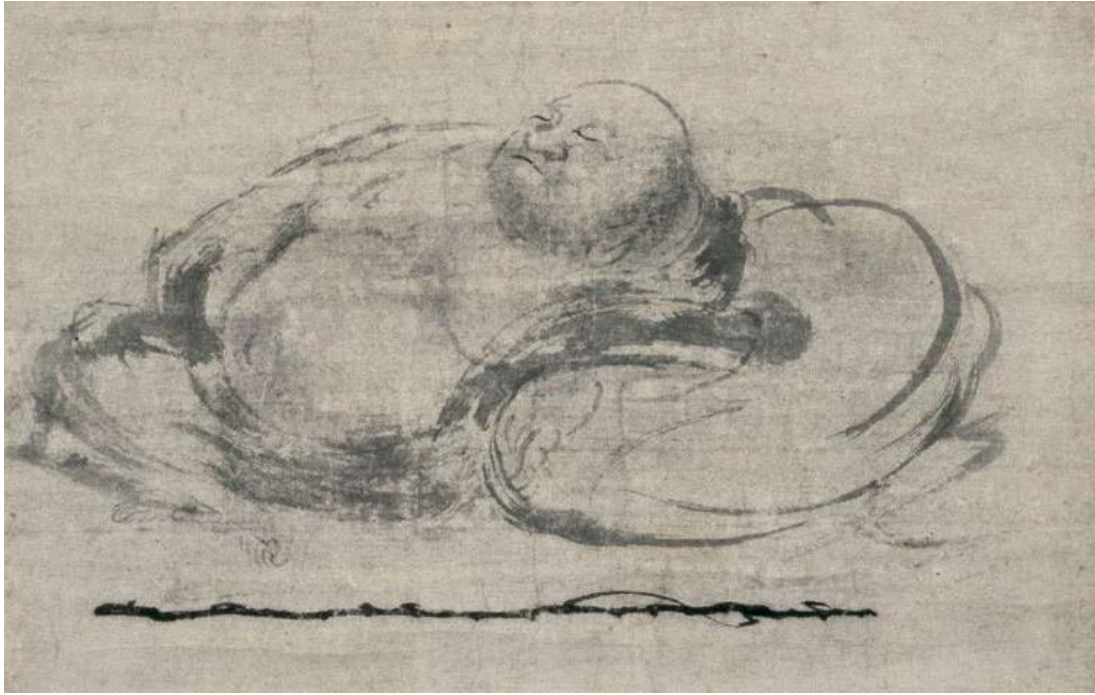


Fig.4.4. Atribuido al monje Muqi Fuchan. *Monje Hotei (Pu-tai) recostado*. Pintura sobre papel. Museo Ryukoku. Kioto. Pintura Meditativa de concentración.

Este tipo de pintura exige precisión y espontaneidad en el momento de la ejecución. El cuerpo físico tiene que estar preparado y la mente debe estar relajada y en silencio.

Al pintar todo se representa de manera intuitiva y espontánea. Así se consigue que los objetos representados no sean simples formas bien definidas y delimitadas sino que podamos ver reflejada la propia vida del objeto.

Según Chogyon Trungpa, la pintura meditativa de concentración es algo que nada tiene que ver con decorar las paredes de los templos, ni con imágenes prefabricadas, es algo muy distinto:

La expresión del arte dharmico no se refiere a la representación de símbolos e ideas budistas tales como la rueda de la vida o la historia de Buda Gautama, sino al arte que surge de un estado psicológico particular en la mente del artista, un estado que podríamos llamar meditativo y que consiste en una actitud de relación directa con la propia creatividad en la que el artista no está pendiente de sí mismo.<sup>97</sup>

---

<sup>97</sup> TRUMGPA. (2001). Pág. 57.

Y como fueron realizadas en la intimidad de las silenciosas estancias de los monasterios y santuarios, buscando una mente concentrada, podríamos afirmar que la razón por la cual son creadas, es también de carácter íntimo. Estas obras no va dirigidas a ser expuestas en ceremonias budistas y rituales multitudinarios, sino para servir de vehículo para una meditación más analítica y reflexiva que surge en su contemplación.

Por lo tanto, estas pinturas se diferencian de las pinturas del resto de las escuelas budistas por haber roto con las formas clásicas, y poseen una libertad que ya no se ocupa de copiar ni repetir, sino de dejar libre la mente para crear más allá de la perfección, sin apegos, sin anhelos, sin deseos.

Por lo anteriormente expuesto, podemos afirmar que las pinturas Meditativas de concentración fueron realizadas por personas de mayor capacidad, con grandes conocimientos del budismo y que su finalidad era ser el puente para alcanzar estados de comprensión superior.

## **2 Procesos creativos**

Estas pinturas son llevadas a cabo en un estado de meditación de concentración dinámica, por necesitarse el cuerpo (ojos, manos, postura) y mente (intención motivación, conciencia visual y conocimiento de la técnica) para producir una obra pictórica.

Aunque se necesite pasar por procesos analíticos para llegar a la síntesis de las formas a representar, es un hecho que la eliminación de los elementos no esenciales nos ayuda a una mayor comprensión de lo que se va a pintar; y también podría ser entendido como el primer paso para un mayor entendimiento de figuras más complejas.

La simplificación de las imágenes es un proceso imprescindible para una mayor concentración y por ello se eliminan los escenarios, los acompañantes, los atributos y los símbolos.

Como indica Gombrich en su libro *Arte e Ilusión: “El artista está comprometido también con la lucha constante de los automatismos de la percepción”*<sup>98</sup>. Justamente para salir de este hábito perjudicial y perezoso, es preciso aprender a ver con un ojo atento que mejore nuestra capacidad de codificar y construir con modelos más simples.

El descubrimiento de este fenómeno es lo que pudiera haber provocado que los monjes Chan realizaran estas pinturas.

Desde el punto de vista budista, los procesos meditativos de concentración que se ponen en práctica en el proceso creativo de estas pinturas siguen los siguientes pasos:

Primero. Observación penetrante de los objetos realizada con los cinco sentidos y el sexto mental para reconocer la apariencia externa del objeto. Para llevar a cabo el proceso pictórico es necesaria la atenta observación, porque con ella puedes conocer las formas, familiarizarte con el objeto y recordarlo mentalmente.

Segundo. Visualización mental de los objetos con la meditación de concentración. Memorización de su forma. A esto se le llama interiorización de las formas. Cuando forman parte de nuestro conocimiento interno las formas ya no están fuera, son parte de nosotros, están en nuestra mente y por lo tanto, podemos representarlo porque lo reconocemos.

Tercero. Realización de la obra. Proceso creativo: Meditación de concentración dinámica. Cuerpo y mente en acción conjunta con los materiales.

Y es preciso no saltarse ningún paso, todos son importantes para tener un progreso gradual. Sin la atenta observación no se pueden llegar a visualizar con nitidez y las imágenes en la mente poco a poco se diluyen terminando por desaparecer porque es muy difícil retenerlas; y como consecuencia de perder las imágenes mentales, tampoco podríamos representarlas<sup>99</sup>.

En la realización hay que procurar un estado en el que la mente no tenga pensamientos agresivos, buenos o malos, pero que a la vez se esté consciente de que el pensamiento ayuda en el proceso de la realización de la obra.

---

<sup>98</sup> GOMBRICH (2002) Pág. 67.

<sup>99</sup> Hacemos hincapié en que la pintura china no pinta del natural, copiando al estilo académico como en Occidente, sino que es interpretada de memoria.

No podemos evitar que existan pensamientos, pero si podemos seleccionar aquellos que nos sirvan de ayuda en el proceso pictórico y que no supongan un obstáculo sino la herramienta para conseguir liberar la obra de cualquier elemento intruso.

En definitiva, podríamos decir que realizamos un proceso de vaciado y eliminación de elementos distorsionantes e innecesarios y dejamos paso a que lo esencial pueda verse con claridad, simplificando las imágenes objetivas del mundo y reemplazándolas con imágenes que la meditación prolongada haya liberado de todo lo que no es esencial.

Por otro lado, la concentración ayuda a no perder la fuerza de la mente. Si dispersamos los pensamientos se pierde energía y la mente se debilita. En la meditación de concentración se pretende crear un único canal por donde la energía se mueva en una sola dirección evitando que se pierda por multitud de canales.

Según Humphreys comenta en su libro *Concentración y meditación, guía del desarrollo mental*, éste es un difícil proceso ya que la naturaleza el ser humano tiende a dispersarse, pero al mismo tiempo se comienza a ser consciente de que la mente está en continuo movimiento sin que seamos capaces de retenerla.<sup>100</sup>

Para poder controlarla, necesitas que se mueva poco; esto se consigue con la relajación. Es por esto que en los preliminares, es aconsejable buscar un sitio aireado y silencioso para realizar respiraciones controladas que facilitan la relajación y preparan el cuerpo y la mente antes de comenzar a pintar. Esta es la razón por la cual muchos artistas deciden retirarse a lugares alejados de las palpitantes ciudades buscando el silencio necesario para poder aquietar la mente y así poder controlarla mejor. Los monjes budistas Chan vivían en la tranquilidad de los monasterios y practicaban en la soledad de sus habitaciones o en cabañas en los bosques cercanos, lo que les facilitaba sumamente la realización de esta práctica.

Cerrar las ventanas de los sentidos es una técnica para concentrarse y que todo el proceso esté encauzado. Posibilita el sosiego de la mente permitiendo espacios de calma, evitando el parloteo mental que nos aleja del momento presente y nos conduce a la memoria de tiempos pasados o imaginar el futuro. Se trata de limitarse a pintar esforzándose por hacerlo correctamente.

---

<sup>100</sup> HUMPHREYS (1988) Pág. 39

En el proceso de realización cualquier distracción queda evidenciada en el papel. Se debe mantener una total concentración y no perder la visualización mental del objeto a representar. Es como estar pintando la imagen que refleja un espejo. Este es el objetivo de esta práctica pictórica, adiestrar la mente para retener el mayor tiempo posible la imagen en nuestra mente para poder tenerla de referente y modelo mientras se pinta.

De principio a fin se necesita silencio, control de la técnica, concentración y comunicación interna permanente con las imágenes visualizadas en nuestra mente, y así van a ir apareciendo sobre el papel las formas. Si se produce algún error en la cantidad de agua o de tinta que tiene el pincel, o se va más lento de lo debido cuando hay que pintar rápido, puede producirse un error. Por lo tanto, tienes que estar totalmente concentrado porque no hay lugar para posibles correcciones. Las formas que van surgiendo en la realización de la pintura no obedecen a un boceto previo; no se copia sino que se improvisa.

Finalmente, después de este duro aprendizaje, siguiendo todos los pasos y practicando con diligencia y constancia, los resultados son la interiorización de la técnica. Ya no hay que pensar sino que actúa la intuición, la parte más libre de nuestra mente. Ya se sabe lo que hay que hacer y cómo hacerlo....solo queda pintar y saber cuándo has de parar porque ya has contado suficiente.

Para poder tener un control de todos los aspectos anteriormente explicados, se hace evidente que no todas las personas están capacitadas para realizar esta práctica. Es por eso que podemos afirmar que estas pinturas fueron realizadas por personas preparadas y habituadas a las prácticas de meditación y a la concentración. Los monjes budistas Chan reunían todas estas condiciones y se entrenaban para ello; es por eso que estas obras son el resultado de una preparación anímica y física que no estaba al alcance de otros artistas.

### **3 Técnicas y materiales**

En cuanto a las técnicas utilizadas, tengamos en cuenta que trabajar con agua y tinta sobre papel o seda no es lo mismo que trabajar sobre un muro o una pared. El agua es un elemento que propicia que se tenga que trabajar más rápido; no es posible rectificar y obliga a la mente a procesar la información y a pensar de otra manera; te obliga a no divagar.

La pintura mural te permite una vez que se ha secado, rectificar la composición, el color o las formas pintando encima. El hecho significativo de saber que puedes corregir, variar la composición, incluir otros elementos o figuras permite pintar en un estado de menor tensión. Estas pinturas pertenecerían a las Meditativas analíticas de las que hablaremos en el capítulo siguiente.

Por el contrario, el no poder modificarlos hace que la atención y la concentración sean máximas, y se tenga una visión previa de la obra finalizada antes de comenzarla. Es precisamente esta preparación psicológica lo que hace tan distintos los resultados, además de la técnica o el soporte utilizado.

El soporte en papel precisa de rapidez y de un control de los cuatro elementos, agua, papel, pincel y tinta. Es precisamente la utilización de este material lo que hace que se fomente la concentración en el aquí y ahora, el estar presente totalmente en el acto de la realización de la obra, con la mente y con el cuerpo en perfecta sincronización y sin distracciones.

Los preliminares para realizar rituales y prácticas budistas son parecidos a las que realiza un pintor antes de crear sus obras. Ha de limpiar, preparar los materiales que va a utilizar, colocarlos sobre la mesa y también realizar una preparación mental definiendo objetivos, motivación y objetos a representar.

Explicamos a continuación los preliminares y desarrollo de las técnicas para la realización de las pinturas meditativas de concentración:

1º Situarse frente al papel con el torso erguido manteniendo fija la vista en la superficie del papel en blanco dispuesto a abrirse y a soltarse.

2º Relajarse con respiración, tratar de concentrarse en un solo pensamiento. Para ello debemos cerrar las ventanas de los sentidos y las emociones para concentrarse en el momento actual en silencio.

3º Visualizar lo que queremos dibujar y concentrarse en la composición.

4º. Concentrarse en el papel, la tinta, el agua y la mano para realizar mentalmente paso por paso el proceso del dibujo.

5º Es importante no intentar dibujar inmediatamente y esperar el momento en que sentimos la necesidad de empezar.

6º Mente y cuerpo conectados, el interior y el exterior armonizados.

7º Cuando sientas que estás preparado, algo toma fuerza en nuestro interior y comenzamos a pintar.

8º Se sintonizan y acompañan las imágenes que vemos en nuestra mente con las que aparecen en el papel ya reflejados.

9º Los músculos de la mano se ponen al servicio de nuestra mente y son meros ejecutores.

10º Deslizamos el pincel, a veces suavemente y otras más rápida y espontáneamente en un ejercicio libre.

Este ejercicio te mantiene absorto y pierdes la noción del tiempo. Cada vez que se realiza este ejercicio pones a prueba tu nivel de concentración.

François Cheng en su obra *Textes théoriques chinois sur l'art pictural*, recoge el *Tratado sobre el espíritu de la pintura* de Pu Yen-T'u donde expone lo siguiente:

Cuando el artista chino pinta, lo que le interesa es la concentración del pensamiento y la reacción pronta de la mano ante la dirección de la voluntad. La tradición le ordena ver, o mejor sentir en su totalidad la obra que va a ejecutar, antes de empezar a hacer nada.... aquel que delibera y mueve su mano con el solo intento de pintar un cuadro, ha perdido en un gran porcentaje el arte de pintar. Esto parece más bien una especie de pintura automática.<sup>101</sup>

Y en esta otra cita indica los preliminares son comparados con un ritual:

El artista debe preparar su mesa de trabajo como si se preparara para asistir a una gran ceremonia.<sup>102</sup>

Chogyon Trungpa analiza la influencia del budismo en la realización de este tipo de pinturas :

La concepción de la pintura como resultado de una profunda concentración viene de la influencia del budismo en el arte, no solo porque le inspira, sino porque la misma doctrina le ayuda a alcanzar las condiciones psicológicas con las que el arte puede producirse. Descubrir que la naturaleza de Buda que todos llevamos dentro, aún sin saberlo, nos une con el "Todo"; eliminando el tiempo, y viendo el Universo en su totalidad sin fragmentaciones, sin comparaciones y sin divisiones.<sup>103</sup>

---

<sup>101</sup> CHENG (1989) Pág .92.

<sup>102</sup> Ibid. Pag.102.

<sup>103</sup> TRUNGPA (2001) Pág.109.

Según Seckel, algunas de las técnicas pictóricas de las pinturas meditativas de concentración fueron utilizadas por primera vez por los monjes budistas Chan y posteriormente por otros pintores chinos que descubrieron el valor y el poder de su efectismo. Se trataba de liberarse en parte de la línea y realizar un ejercicio libre de convencionalismos que les permitiera ser más creativos e imaginativos.<sup>104</sup>

Los monjes pintores Chan se expresaron con manchas de tinta producidas al volcar, esparcir, rociar o salpicar tinta sobre el papel, utilizando las manos, una pluma, raíces, un objeto metálico, una caña de bambú o el propio pelo, para conseguir diferentes efectos.

Los resultados pictóricos de la utilización de esta técnica son la creación de formas habiendo sido conscientes de todo el proceso. No se trata de reproducir ni perfecta ni imperfectamente, sino de entregarse en cuerpo y mente a la creación. Solo así se consigue una creación artística única y personal.

#### **4.7 Pinturas Meditativas Analíticas.**

La meditación analítica pretende enseñarnos a dialogar con nuestros pensamientos y conducirlos, canalizarlos y limpiarlos; en definitiva crear un dialogo interno que ordene el caótico descontrol y nos haga conscientes de los beneficios y perjuicios de nuestros pensamientos.

La mente incontrolada ve imágenes sin orden; presente pasado y fantasía se mezclan como en los sueños. No podemos cambiar lo que hemos hecho y tampoco sirve de nada imaginar cómo será nuestro futuro. Con la meditación analítica se reflexiona sobre el pasado y las consecuencias en nuestro presente y los acontecimientos futuros. Esto es en definitiva una invitación a reflexionar sobre la ley del *karma*.

Podemos aprender de todas las cosas, tanto si las consideramos correctas, incorrectas o indiferentes; pero desde el punto de vista budista, todas ellas son experiencias acerca de las cuales podemos meditar sobre sus beneficios o sus perjuicios. Por eso es tan

---

<sup>104</sup> SECKEL (1964) Pág. 69-71

importante pensar y analizar antes de que se materialicen las consecuencias a las que nos conducen nuestros actos. Si nuestras acciones no han sido correctas tenemos la oportunidad de corregirlas, y si lo han sido, ganar en la certeza de que hemos hecho lo correcto y de sus beneficios.

El análisis es un proceso de búsqueda y exploración que conlleva una metodología para ir construyendo el paisaje interior en la mente, reflexionando sobre cómo los acontecimientos de la vida están conectados entre sí y que todos ellos se conjugan en un proceso para descubrir cómo todo late en el entramado de nuestra historia y va actuando día a día en nosotros; influyendo tanto en la propia experiencia vital como en nuestra proyección hacia los demás.

La pintura es uno de los caminos que conducen al conocimiento de uno mismo y de lo que nos rodea, siendo un medio para investigar, experimentar y dilucidar sobre las causas y efectos de lo que acontece; con el objetivo de poder reflejarlo y preservarlo en un soporte visual.

## **1 Características**

La meditación analítica adiestra la mente para controlar la continua información que recibimos del mundo externo, y los múltiples estímulos que las imágenes nos provocan, dando como resultado una pintura que ordena el caos. Si el espacio interno es el reflejo del espacio externo y todo se mueve continuamente, podemos adiestrar y controlar el interior ya que el mundo de los fenómenos externo no podemos modificarlo.

El mundo fenoménico está lleno de representaciones, formas y colores y es muy difícil elegir entre todos ellos los que son más convenientes para cada experiencia artística. Además, tengamos en cuenta, por lo anteriormente expuesto en el capítulo de la naturaleza de la mente, que emocionalmente nos decantamos en nuestras elecciones movidos por los apegos y rechazos que los objetos nos provocan.

Se producen multitud de dudas al discernir y elegir los elementos, pero según el budismo, éste es un proceso necesario para desarrollar la sabiduría y el conocimiento. La experiencia nos ha de servir para que la mente se flexibilice y no permanezca rígida sujeta a las preferencias y evitando lo que nos desagrada.

La intención de la práctica de la meditación analítica trata de seleccionar lo más conveniente y evitar los procesos emocionales que nos conducen a decisiones menos reflexionadas. Con esto no queremos decir que las pinturas meditativas analíticas no tengan el componente emocional del artista que las creó, sino que se le da más importancia a la intención y a la motivación en sus planteamientos previos.

François Maréchal,<sup>105</sup> artista consagrado que ha realizado numerosas exposiciones de pintura, xilografía y tinta china, explica en el catálogo de su obra “*Tintas*” cómo es la experiencia del artista a la hora de realizar este tipo de pinturas de meditación analíticas:

Busco el camino interior como una exigencia de un arte auténtico. Intento alcanzar la ignorancia de las reglas, sin rechazarlas, hacia una superación para obtener un lenguaje personal que pueda organizar mi caos interior; y me di cuenta de que poco a poco se convertían en un soporte de meditación existencial sobre la indescriptible poética de la realidad.<sup>106</sup>

Los artistas juegan un papel principal, ya que tienen que seleccionar y elegir cómo representar las imágenes que su mente va a crear. Su meditación sobre todos estos aspectos serán claves para los resultados que contemplaremos cuando la obra esté finalizada.

Podríamos afirmar, a la vista del gran número de personajes que en ellas se presentan, que la motivación que lleva a crearlas es la representación de la interdependencia,<sup>107</sup> que según la filosofía budista significa que todos los fenómenos dependen unos de otros. Dependemos de los objetos para poder representarlos, de nuestra mente para seleccionarlos, de los animales, de las plantas y del agua para sobrevivir y no morir de hambre y de sed, de un padre y una madre para llegar al mundo y del conjunto de seres que también lo habitan para aprender y realizar una práctica de vida.

El arte implica relacionarse con uno mismo y con el mundo fenoménico, y si no se analizan las acciones, el resultado es el azar, algo que no sabemos controlar y que tampoco sabemos a dónde nos conduce.

---

<sup>105</sup> MARECHAL. (2003) Pág.47 [http://www.francoismarechal.es/index\\_Esp.htm](http://www.francoismarechal.es/index_Esp.htm)

<sup>106</sup> Ibid. Pág. 47.

<sup>107</sup> Interdependencia. Según el Budismo nada existe por sí mismo, sino por la interacción de otros elementos. Nada posee una realidad independiente, todo tiene un origen condicionado y por eso es que todas las cosas están vacías de existencia propia y carecen de individualidad.

Y desde el punto de vista artístico, en la pintura todo está relacionado también. La mente con el cuerpo; el pincel, la tinta y el agua con el papel, la seda o el mural. Todos estos materiales son necesarios para la producción artística, que por lo que existe una interdependencia entre ellos.

Estas imágenes presentan de manera intencionada una visión global del mundo donde interactuamos y nos relacionamos constantemente. Nos transmiten los principios que rigen el universo y las pautas para vivir en él. El mundo es un lugar de entrenamiento y no vivimos aislados, sino en conexión con el resto de seres y la naturaleza. Es por eso que el arte Meditativo analítico nos ofrece un interesante camino de exploración de lo que nos rodea.

También trata de hacernos reflexionar sobre la necesidad de otros seres para completarnos, y nos ayuda a comprender que todos somos reflejo de otros. Sin los seres no podríamos avanzar en la experiencia ni realizar la paciencia o la compasión.<sup>108</sup>

Otra de las motivaciones de estas pinturas de Meditación analítica es reflexionar sobre la impermanencia; nada dura eternamente, todo se transforma, y esos cambios pueden ser percibidos a simple vista o ser invisibles a nuestros ojos y producirse de manera más sutil. Los ciclos de la naturaleza se suceden desde la primavera al invierno, el sol da paso a la luna, el día a la noche y la vida a la muerte para volver a nacer.

Según observa Chöyan Trungpa en su libro *Arte y percepción visual*, no sólo la realidad externa es cambiante, sino también nuestra realidad interna.

Nuestra manera de pensar varía a cada momento de nuestra vida, dependiendo de las experiencias acumuladas y las nuevas que se presentan y a las que debemos enfrentarnos:

El panorama visual es siempre cambiante, no porque los objetos visuales cambien, sino porque la mente individual que los percibe cambia constantemente.<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> SANGHARAKSHITA (1997) Los diez pilares del budismo: la base de la filosofía y la ética orientales.

<sup>109</sup> TRUNGPA. Pag.81.

Incluso cuando volvemos a detenernos en las imágenes budistas que son objetos de meditación, podemos decir sin temor a equivocarnos, que han cambiado desde la última vez, y es posible que su contemplación nos lleve a diferentes caminos y diferentes conclusiones.

Desde el punto de vista budista, al existir personas de menor capacidad o menor conocimiento, es precisa una mayor explicación de las enseñanzas, y ello ha sido un factor determinante para incluir en las composiciones pictóricas más variedad de formas y elementos. Así pues, nos encontramos con que la mayoría de las pinturas budistas chinas son de meditación analítica, ya que sólo unos pocos eran eruditos y el resto y más numeroso grupo pertenecían a las clases populares, menos preparadas y menos adiestradas en las prácticas budistas.

A excepción de las escuelas del movimiento Chan, el resto de las escuelas budistas chinas realizaron este tipo de pinturas con procesos más convencionales.

## **2 Clasificación**

La intención-motivación previa a la realización de estas pinturas es la que ha determinado esta clasificación.

Si la intención de las pinturas budistas es llegar a todos los seres humanos, hay que tener muy presente que no todos han sido dotados de la misma inteligencia, ni han nacido en un país con acceso a la cultura ni en una familia con posibilidades. Hay factores sociales, geográficos, físicos, culturales y económicos que influyen en el desarrollo de las personas. Teniendo en cuenta esto, igual que Buda cambiaba su lenguaje en función de sus oyentes para que pudieran entender mejor sus mensajes, en pintura ocurre algo parecido.

Sólo cambia la manera de contar las cosas, y por ello se crean diferentes tipos de pinturas en función de a quién van dirigidas ya que, independientemente de que las imágenes puedan ser sencillas o complejas, siempre tienen que ser claras y no albergar dudas o confusión.

El Venerable Maestro Yin Shun refiere en su compendio completo de las enseñanzas de Buda, que hay personas de pequeña, media y gran capacidad. Las personas de pequeña capacidad no han desarrollado todavía sus capacidades analíticas, las de media capacidad tienen conocimientos e inteligencia, y las de gran capacidad han superado las dos fases anteriores y están muy cerca de alcanzar la iluminación.<sup>110</sup>

Por lo tanto, si adaptamos las pinturas budistas a los diferentes tipos de personas, habrá pinturas para un primer nivel de entendimiento, para un nivel más avanzado y para los muy adelantados que finalmente abandonan las imágenes, pues ya no son necesarias para realizar prácticas meditativas.

Desde el punto de vista budista, su contemplación nos debe conducir a la meditación analítica,<sup>111</sup> y por ello serán analizadas más ampliamente por temáticas en el capítulo dedicado a las pinturas meditativas como lenguaje metafórico para la práctica de la meditación.

Pero si la motivación es la realización de una práctica meditativa, encontraremos que se realizan pinturas para concentrarnos en un solo personaje, en la narración de un acontecimiento importante en la historia del budismo, o para representar la devoción de los fieles.

En base a tal afirmación hemos realizado una división de las pinturas meditativas analíticas en: 1º Figurativas, 2º Ilustrativas y 3º Devocionales.

### **1º Pinturas Analíticas Figurativas**

Se centran en una sola figura. Buda, *Bodhisattvas* o *Luohans* aparecen solos ya que la intención es focalizar la meditación en el personaje y lo que representa.

El tipo de meditación que se realiza cuando el artista ejecuta la obra, es analítica y también se realiza esta meditación cuando es contemplada. Hay más detalles que en las pinturas del budismo Chan, pero del mismo modo la intención y la meditación se concentra en un solo personaje. Lo referido es igual para todas las obras de este tipo.

---

<sup>110</sup> YIN SHUN (2008) Pág. 56

<sup>111</sup> Por la Ley del *karma* (causa y efecto).



Fig. 4.5. *Buda Amitabha desciende de la tierra Pura*. Museo Metropolitano de Nueva York. Pintura sobre seda. Dinastía Song del sur. Pintura analítica figurativa.

El artista dibujó la figura con unos detalles que posibilitan la identificación del personaje con Buda *Amitabha*. La posición de las manos (mudra)<sup>112</sup> con la palma de la mano hacia arriba pero en dirección a la tierra, con ropa sencilla de monje de color rojo y sin ninguna joya o adorno. Sus pies reposan sobre flores de loto como símbolo de la pureza de Buda.

---

<sup>112</sup> Amitabha se muestra en esta ocasión de pie con la mano izquierda levantada y el dedo pulgar e índice tocándose. El significado de este mudra es que la sabiduría es accesible incluso a los seres menos afortunados y la mano derecha extendida con la palma de la mano hacia arriba indica que su compasión se dirige especialmente a los seres que no pueden salvarse a sí mismos.



Fig. 4.6. Monje Guan Xiu. *Luohan Ashita*. Colección de la Casa Imperial Japonesa.  
Pintura analítica figurativa.

Podemos reconocer e identificar a este *Luohan* con *Ajita* por las largas cejas blancas. Representa la longevidad y el esfuerzo que supone llegar a la iluminación. Según cuenta la leyenda, *Asita* fue en una anterior vida un monje que no consiguió la iluminación antes de morir y que, al renacer en ser humano, conservaba las cejas largas al nacer.



Fig. 4.7. Jia Shigu. *Bodhisattva Avalokiteshvara*. Dinastía Song. Palacio de Taipei.  
Pintura analítica figurativa.

A este Bodhisattva se le conoce en China como Guanyin, la deidad de la compasión que en esta ocasión, se la reconoce y representa con una botella de néctar que derrama para esparcir el Dharma y ayudar a los seres sintientes a alcanzar la iluminación. Es por ello que el líquido derramado se convierte en flores de loto al tocar la tierra. Su mensaje es que la compasión es la base del *Dharma* y que sin su práctica no podemos alcanzar la liberación del samsara.

## 2º Pinturas Analíticas Ilustrativas

Éstas tienen la finalidad de mostrar todo el universo budista, y son realizadas para la explicación visual de *Sutras* o sucesos importantes del budismo. No se focalizan en una sola figura sino que presentan una visión más global y amplia, de interdependencia con otros seres.



Fig.4.8. Ding Guanpeng. *Enseñanzas de Buda Sakyamuni a la Sangha*. Dinastía Qing. Museo de Arte Asiático de Berlín. Pintura analítica ilustrativa.

Todos los temas representados son ejemplos visuales que ayudan a la explicación y comprensión de las enseñanzas con profusión de detalles. *Luohans*, *Bodhisattvas*, seres celestiales (*apsaras*), danzando o tocando instrumentos, guardianes del *Dharma* y de la *Shanga*, Buda; todos ellos inmersos en un paisaje ideal cargado de elementos simbólicos.

Cuando se representa a Buda, la proliferación de personajes es a gran escala. Multitudes de todas las procedencias se congregan cuando imparte un *Sutra* (Fig.4.8) o como en el ejemplo de la figura 4.9 en el momento del *paranirvana*.



Fig.4.9. Wu Bin. *El paranirvana de Buda*. Dinastía Ming.  
Pintura meditativa analítica ilustrativa.

En estas pinturas el paisaje cobra gran importancia. Los chinos eran grandes estudiosos de la naturaleza y desarrollaron el arte de su representación con técnicas que les dieron unos resultados sublimes. En estas pinturas es donde mejor podemos ver cómo la cultura china influencia de manera determinante las obras budistas. La tierra donde se asientan los personajes es tratada con sumo detalle, pudiéndose clasificar y catalogar numerosas especies de árboles y vegetación. Y en los espacios celestiales, abundan las nubes pesadas y enroscadas que sustentan a los dioses y seres iluminados que nos contemplan.

Todos los detalles son importantes y son tratados con suma delicadeza. Los artistas chinos se esmeraron en mostrarnos a todos los personajes de forma distinta y son retratados cambiando el peinado, los vestidos y sus facciones dentro de la misma escena. Es muy interesante descubrir al analizar estas obras que no existen dos personajes, ni dos plantas ni dos flores iguales en la composición. Esto es debido a la que en la pintura china por la influencia del taoísmo, se tiene como máxima imitar a la naturaleza en todo y la diversidad de especies que en ella habitan está reflejado también en las obras budistas.

Podemos incluir también en esta clasificación las historias de los *jatakas*, ya que son a la vez narrativas e ilustrativas; y la rueda del *samsara*, que veremos de forma detallada en el capítulo 6.

### **3º Pinturas Analíticas Devocionales.**

Son realizadas para popularizar las enseñanzas e infundir devoción en los fieles. Su intencionalidad es sensibilizar y provocar una respuesta emocional. En el budismo generar devoción puede ser una vía para conseguir la iluminación, pero fundamentalmente va dirigido a mostrar respeto y gratitud por las tres joyas: El Buda, el *Dharma* y la *Sangha*.

Según el budismo, hay dos tipos de devotos: los que creen sin analizar (fe ciega) y los que crean la devoción después del análisis. El primer grupo pertenecería a las personas de pequeña capacidad y los del segundo grupo a los de mediana y gran capacidad. Es un hecho que las pinturas se hicieron para todos los seres sin distinción, y es el ejercicio y la práctica individual de cada uno, es lo que hará de estas pinturas útiles para generar devoción de una clase o de otra.

Las prostraciones y los ofrecimientos son los antídotos para el orgullo y la codicia, y con ello los practicantes budistas pueden desarrollar virtudes como la humildad y la generosidad, pero también son una muestra de devoción y respeto.

Las pinturas devocionales reflejan la necesidad de interdependencia con el resto de seres para poder desarrollar virtudes como la compasión, la paciencia, ya que es necesario para generar meritos que nos relacionemos y ayudemos a otros congéneres. Aquí no se trata de ascetas que se representan de manera individual sino que se representa a la *Sangha*, es decir, a todos los miembros de la comunidad budista.

La devoción entonces puede estar dirigida a diferentes seres y con diferentes propósitos y por ello hemos realizado una clasificación de pinturas devocionales agrupándolas por temáticas, siendo las que a continuación se exponen las más representadas.

### 1º Devoción a Buda.



Fig. 4.9. *Buda Sakyamuni*. Pintura mural del Santuario rupestre de Bezeklik. Gruta nº 5. Turquestán Oriental. Xinjiang. China. Pintura Meditativa analítica devocional.

Buda representa el cuerpo, la palabra y la mente. Es el creador del *Dharma* y la figura más importante del budismo. Puede aparecer solo o rodeado de *Luohans*, *Bodhisattvas*, seres celestiales y otros personajes devotos que le hacen ofrecimientos. En la figura 4.9, Buda aparece en el centro de la composición y es de mayor tamaño comparada con el resto de figuras que aparecen minimizadas a su alrededor. Esto es un claro reflejo de la jerarquización de las pinturas budistas.

Los Budas más frecuentemente representados en la pintura son :

- El Buda sedente (la iluminación)
- El Buda reclinado (paranirvana)
- El Buda caminando
- El Buda demacrado, que muestra a Siddhartha Gautama durante la práctica de su extremo ayuno.

Luego existen los Budas de los tres tiempos que son el del tiempo presente (Buda histórico) el del pasado (Dipankara) y el del futuro (Maitrella) y también el Buda Amithaba que es el que habita la Tierra Pura.

Las distintas poses solo nos indican diferentes etapas de su vida, cuando era un asceta, cuando alcanzó la iluminación bajo el árbol de bodhi, o el momento de su muerte. Cada representación de Buda sirve esencialmente para el mismo propósito: inspirar la meditación y reflexión sobre las enseñanzas budistas, pero en el caso de aparecer con devotos a sus pies, denota una clara intencionalidad para generar devoción sobre la figura de Buda.

## **2º Devoción a los Bodhisattvas**

Los *Bodhisattvas* son seres sagrados y puros que permanecen en el *samsara* para servir de guía a los seres sintientes, ayudarles a superar sus sufrimientos y alcanzar la iluminación. Su gran compasión y bondad generan gran devoción entre los fieles. Es alguien comprometido en reducir el sufrimiento de los otros y su sacrificio forma parte de este principio.

En el *Mahayana*, el *Bodhisattva* se convertirá en un ideal de vida al cual todo seguidor budista aspirará. Adquirirá también un significado universalista con el que existirá el

objetivo de una liberación universal que incluya a todos los seres vivos. Aquí es donde radica la devoción que le profesan los practicantes budistas.

Iconográficamente, los más representados son aquellos que estuvieron más cerca de Buda y que fueron discípulos suyos. Los más importantes son *Avalokiteshvara*, *Manjursi Mahasthamaprapta* y *Samanthabhadra*. El más popular sin duda es [Avalokiteshvara](#), el bodhisattva de la compasión. Históricamente, con el transcurrir de los siglos pasó a ser representado de diferentes maneras (con mil brazos y mil ojos), y como figura femenina o masculina en distintos países a lo largo de la Ruta de la Seda. En China es popularmente conocido como la diosa [Guanyin](#).



Fig.4.10. *Bodhisattva Avalokitesvara con seis brazos*. Pintura sobre seda. Dunhuang. China. Museo Británico de Londres. Colección Stein Pintura Meditativa analítica devocional.

En la figura 4.10 El *Bodhisattva* se representa con seis brazos que sostienen atributos simbólicos como el rosario o la botella con néctar. Está sobre un trono rodeado de flores y los devotos aparecen de rodillas a sus pies en una clara diferenciación de tamaño ante

la figura de la deidad, para evidenciar la separación entre seres iluminados y seres que están en el camino hacia la iluminación.



Fig.4.11. *Bodhisattva Avalokiteshvara conduciendo a un devoto*. Pintura sobre seda. Dunhuang. China. Museo Británico de Londres. Colección Stein. Pintura Meditativa analítica devocional.

En las pinturas Meditativas analíticas, los *Bodhisattvas* pueden aparecer solos, para la práctica de generar devoción y compasión, pero también es muy frecuente que se les represente acompañados de devotos que rezan a sus pies o como guías por los caminos que alejan a los seres humanos del sufrimiento. En la figura 4.11 Avalokiteshvara con sus pies de loto y sus blancas acciones, conduce a un alma en el camino hacia la Tierra Pura.

### 3º Devoción a los Luohans.

Por otra parte nos encontramos con un tipo de pinturas de devoción a los *Luohans*, que son seres iluminados; algunos de ellos discípulos directos de Buda, y otros que alcanzaron el *nirvana* de una forma autodidacta. La tradición dice que el Buda, cuando llegó a su *parinirvana* (muerte en el mundo físico), eligió a dieciséis de ellos para que preservaran y difundieran sus enseñanzas.

Ellos representan haber erradicado todas las pasiones, deseos y apegos a las cosas mundanas y haber superado las corrupciones de la codicia, la ira y la ignorancia.

Las primeras representaciones chinas de los Arhats se remontan al siglo IV pero los retratos de los 16 Luohans <sup>113</sup> fueron pintados por el monje budista Guan Xiu en el año 891. Desde entonces, a lo largo de las diferentes dinastías chinas, los artistas han tratado de dar vida a estas importantes figuras del budismo, generalmente inspirados en las representaciones pintadas por este monje pintor, calígrafo y poeta.

Luego en algún momento entre finales de la dinastía Tang y las Cinco Dinastías y los Diez Reinos se añadieron a la lista dos Luohans más, formando un grupo total de 18. Esto solo ocurrió en China, y no en el resto de los países donde llegó el budismo.

A los Luohans no se presentan sobre flores de loto sino que sus pies tocan el suelo como símbolo de su vida terrenal. Se les representa con sus atributos simbólicos para poder reconocerlos como Píndola que está sentado junto a un ciervo, Panthaka que levanta los brazos, Nagasena que se limpia con un palillo los oídos, o Kalika que va sentado sobre un elefante; pero también muchas veces aparecen en grupo, paseando, hablando entre ellos, realizando tareas o acompañando a *Bodhisattvas*.

---

113

Los nombres de los dieciséis Luohans son : Angaja, Ashita, Vanavasin, Mahakalika, Vajriputra, Bodhidharma, Kanakavatsa, Kanaka, Bakula, Rahula, Chulapanthaka, Pindola, Panthaka, Nagasena, Gopaka y Abhedya .



Fig.4.12. Lin Tingui. *Luohans recibiendo ofrendas de peregrinos*. Pintura sobre seda. Dinastía Song del Sur. Museo de Bellas Artes de Boston. Pintura Meditativa analítica devocional.

La pintura de la figura 4.12 presenta a un rico comerciante montado sobre un camello, que evoca a los comerciantes que atravesaban Asia por la Ruta de la Seda. Hace un ofrecimiento a los *Luohans* de un rico presente, un material escaso y muy valioso: coral rojo.

Este gesto indica no solo el respeto y veneración por los *Luohans*, sino que simboliza que el *Dharma* es lo más valioso que un ser humano puede tener y que ningún objeto de la tierra puede superarlo, porque está por encima del conocimiento material. Es un modelo y ejemplo a seguir, para que otros ofrezcan lo más hermoso que posean a los protectores del *Dharma*.

El tamaño de las figuras de los *Luohans* es proporcionalmente mayor que el de las figuras de los devotos, como ocurre con Buda y los *Bodhisattvas*; pero aunque suelen aparecer magnificados, su actitud es humilde y serena frente a los fieles que aspiran a acumular méritos y alcanzar sus logros.

También es muy interesante la indiferencia de los *Luohans* ante tal ofrecimiento. No se sorprenden ni emocionan, ya que ellos han trascendido el aspecto terrenal, han superado el *samsara* y por lo tanto ya no se apegan a ningún objeto de este mundo.

Al igual que en los casos anteriormente comentados, resulta interesante observar en esta pintura que el ofrecimiento es algo simbólico, porque los *Luohans* son también renunciantes, es decir, seres que no pueden poseer bienes materiales.

#### **4º Devoción a los Maestros.**

Por otra parte, la devoción al Maestro es un tema muy representado en la pintura budista. El Maestro es una figura importantísima para el *Mahayana* ya que los practicantes buscan refugio en ellos. Son respetados y venerados, no sólo por ser sabios sino por su gran paciencia y generosidad. Ellos se desvelan porque aparezca la luz interior de cada ser, y exhortan a sus discípulos a evitar la pereza para esforzarse en la consecución de sus metas.

Son el instrumento para la continuidad del *Dharma* porque con ellos se genera una cadena de sucesiones y de transmisión de las enseñanzas de Buda con el objetivo de que no se pierdan y sigan beneficiando a los seres humanos. Aconsejan y guían de manera totalmente altruista, ya que no piden nada a cambio; inclusive cuando el discípulo está

preparado, les ayudan a separarse de ellos en un acto de renuncia y desapego para que cada uno aprenda a buscar refugio en sí mismo. Walpola Rahula en su libro *Lo que el Buda enseñó*, indica :

Buda exhortaba a sus discípulos a ser refugio para sí mismos, y no buscar ayuda o refugio en algún otro lado. Enseñó, estimuló y alentó para que cada persona se desarrollara totalmente y trabajara su propia emancipación, pues a través de su propia inteligencia y esfuerzo, el ser humano posee el poder de liberarse a sí mismo de toda servidumbre. Buda dijo: "Ustedes deberán hacer el esfuerzo por sí mismos, pues los *tathāgatas* sólo señalan el camino".<sup>114</sup>



Fig 4.13. Lu Lengjia. *Maestros Luohans*. Dinastía Tang. Pintura sobre seda. Museo del Palacio. Ciudad Prohibida. Beijing. China. Pintura Meditativa analítica devocional.

En la imagen 4.13, un Maestro se encuentra sentado en un sillón o trono y con el halo de la iluminación sobre su cabeza, como símbolo del triunfo por encima de todos los poderes terrenales. Ellos han conseguido adiestrar su mente y separarse del mundo de la dualidad, las preferencias y las emociones confusas; en definitiva, del sufrimiento, algo a lo que aspiramos todos los seres humanos.

<sup>114</sup>WALPOLA (1965) Pág. 33



Fig. 4.14 Lu Lengjia. *El Adab Yi Gong*. Es una copia Imperial del siglo XIII. Dinastía Yuan (con sellos de las Dinastías Ming y Qing). Pintura sobre seda. Colección J.M. Prieto. Facultad de Psicología. UCM de Madrid. Pintura Meditativa analítica devocional.

En la figura 4.14 el monje Abad está sentado sobre un sillón de bambú mientras reza y medita. Los Maestros son un referente para la comunidad y protegen el *Dharma*. Son tratados con respeto y asistidos tanto por los monjes como por los laicos. Por todo ello, se les inmortaliza en pinturas como muestra de veneración y devoción por su generosa y continua dedicación a todos los seres. También estas pinturas son un testimonio del linaje de los Maestros que se van sucediendo en el cargo de abad en los monasterios, y que realizan una transmisión en una ceremonia especial, con la entrega simbólica del cuenco y la túnica.

**5° Devoción a la Sangha.**



Fig. 4.15. *Detalle del mural. Sutra de Maitreya.* Dinastía Tang. Gruta 25. Yulin. Dunhuang. China. Pintura Meditativa analítica devocional.



Fig. 4.16. *Detalle pinturas murales.* Dinastía Tang. Gruta 97. Mogao. Dunhuang. China. Pintura Meditativa analítica devocional.

Por otra parte existe la devoción a la *Sangha* o comunidad budista: los monjes que contribuyen con su labor a la continuidad y trasmisión del budismo. Dedicados por entero a la comunidad, no pueden realizar ningún tipo de trabajo remunerado porque han hecho votos de pobreza y renuncia. Deben vivir de la caridad de los laicos que les ofrecen comida y les facilitan lo necesario para poder continuar su labor. Ellos no aparecen con el halo de la iluminación en la cabeza porque todavía están en el camino para alcanzarlo, y van vestidos con los hábitos de monje.

Estas pinturas adoctrinan en la necesidad del mantenimiento de la comunidad de monjes y en generar devoción hacia ellos como un medio más para obtener méritos; y muestran que la contribución de los fieles es importantísima ya que sin su ayuda los monjes no podrían subsistir.

En el ejemplo de la figura 4.15. que hemos seleccionado, la comunidad laica presenta sus respetos al monje, y acude para hacerle ofrecimientos y recibir enseñanzas.

Para el budismo, la ofrenda física no es la real, sino simbólica. Lo que ofreces es lo que no se ve; la veneración al Maestro, la determinación al cambio, la recta conducta y el compromiso de seguir el camino correcto.

En la figura 4.16. una mujer hace un ofrecimiento de alimentos a un monje mendicante. Si no fuera por el contexto del paisaje en el que se desarrolla la escena al aire libre, todo nos haría pensar que se trata de un devoto frente a una estatua de Buda. Este gesto no sólo se realiza en los templos sino que, por la obligación que tienen los monjes de salir a pedir el alimento diariamente, ocurre en su deambular matutino por las aldeas y poblaciones cercanas a los monasterios.

Ambos ejemplos son la representación de la práctica de la generosidad: por parte de los monjes que reciben a los fieles que acuden para pedir su consejo, y por parte de los aldeanos que comparten sus alimentos con la *Shanga*.

## Técnicas y Procesos creativos

Entendemos que este tipo de pinturas son realizadas durante una meditación analítica dinámica, ya que se necesita la acción del cuerpo (visión, manos, postura) y de la mente (conciencia visual, conocimientos técnicos, intención y motivación) conjuntamente para poder pintar.

Las técnicas de realización de estas pinturas están determinadas por los materiales utilizados y por el soporte, pudiendo estar realizadas sobre el muro, seda o el papel.

Pueden realizarse en formato estandarte o bandera para interiores o exteriores de los templos para ceremonias y rituales budistas, o como rollo que el devoto adquiere para contemplarlo en intimidad.

Las pinturas murales son proyectos de gran formato, realizados en el interior de los templos, monasterios y santuarios budistas, que requieren una técnica y una preparación especial para ser realizadas. Es un largo proceso de trabajo, empezando por preparar la pared, después hacer los bocetos y pasarlos a la pared, dibujar y pintar hasta finalizar la obra. Las pinturas murales fueron creadas para permanecer.

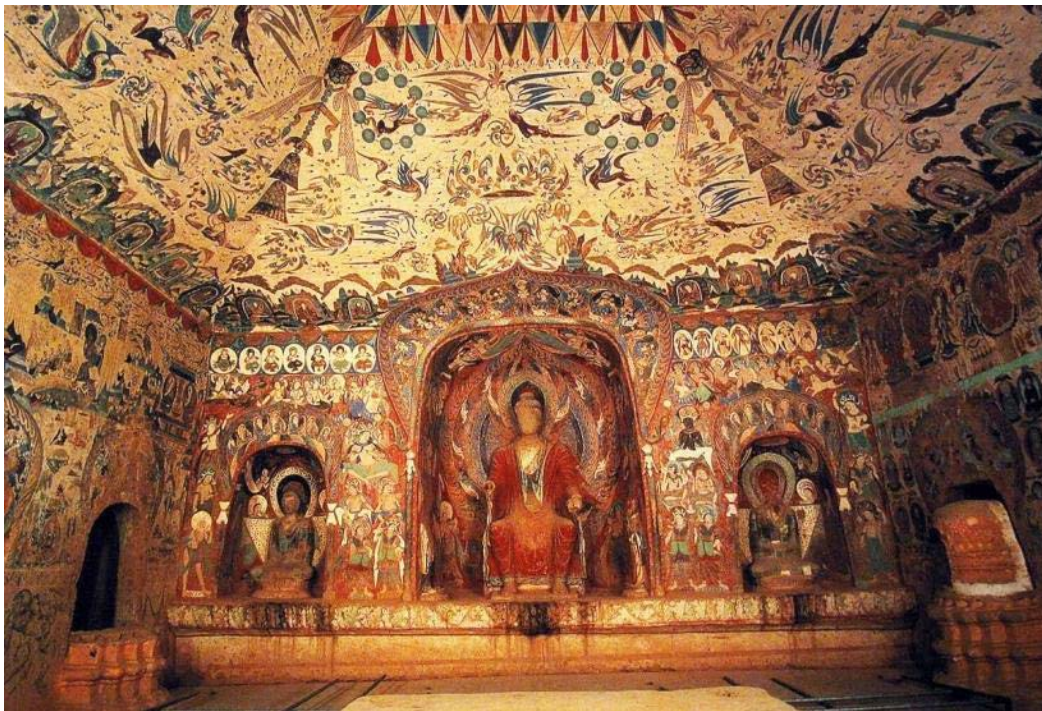


Fig.4.17. Pinturas murales. Santuario rupestre de Mogao. Cueva nº 13. Dunhuang. China.  
Pintura Meditativa analítica narrativa.

En las pinturas realizadas sobre los muros de los santuarios, templos y monasterios, el proceso de preparación de la pared consistía en hacer una mezcla entre arena, cal, arcilla y un mordiente o cola. Se daba una primera capa de imprimación y, una vez secada, se recubría con otras capas más finas y finalmente se pulía la superficie con un colmillo de elefante. Se procedía entonces a dibujar los contornos y los tonos básicos de acuerdo con definidos bocetos, para aplicar posteriormente los colores.<sup>115</sup>

Probablemente fueron pintadas por artistas itinerantes, monjes que ayudaban en su realización y algún profesional por encargo.

Si el material utilizado es el papel o la seda, los componentes son el agua y la tinta. Sobre la seda suele pintarse por ambas caras, por un lado el color y por el otro la línea. A diferencia del papel, en la seda es mucho más difícil de controlar el entintado, pero sus resultados son mucho más resistentes y duraderos a la hora de la conservación de las obras, al igual que las pinturas murales.

Si bien se comenzaba con una idea previa adaptada a cada material, bien siguiendo un modelo, bien realizando un proyecto o boceto; es indudable que el proceso conlleva la superación de obstáculos, la elección del color adecuado, la representación de un entorno o paisaje donde se desarrolla la acción, los rostros de los personajes que intervienen, sus vestidos, los elementos compositivos y un largo etcétera. Es un ejercicio de reflexión vigilante en el que debemos considerar qué hay que añadir y qué hay que evitar; o suprimir elementos trazados en el plan previo a la ejecución. Dudas, errores, correcciones; en definitiva un proceso de meditación analítica por el cual nos enfocamos en la realización de una creación pictórica.

Los pasos que realiza la mente del artista antes de comenzar la obra van dirigidos a analizar el cómo y el porqué de cada pincelada, porque de ello depende el resultado de la pintura. Los hemos dividido en cuatro:

- 1º. Se planifica la composición y se eligen los elementos que van a incorporarse.
- 2º. Sometemos a un estudio minucioso y de elección de los detalles específicos. Tratándose de pinturas budistas este proceso está acompañado de motivaciones constructivas tales como el agradecimiento, la devoción, la compasión, la veneración y el respeto a las enseñanzas; que constituyen la elección de la temática a representar, los colores que lo simbolizan y el espacio que ocupan en la composición de la obra.

---

<sup>115</sup>WHITE (1940) Chinese Temple Frescoes : A Study of Three Wall-Paintings. University of Toronto.

3° Se ponen en práctica todas las técnicas de manejo del pincel, tanto para pinturas murales como sobre papel o seda. La maestría del artista que se ha perfeccionado significa tener más recursos para poder poner en práctica todo lo que su mente imagina y poder proyectarlo consiguiendo los efectos deseados.

4° La determinación para comenzar, realizar y finalizar el proceso pictórico.

El color es un elemento determinante en estas pinturas, ya que se conjugan una amplia gama que son reflejo de los que encontramos en la propia naturaleza.

El tiempo invertido para la realización de las pinturas de meditación analítica es largo y meticuloso, puede durar meses desde su preparación hasta su finalización. Son más complejos los procesos mentales que se llevan a cabo y por lo tanto, también lo son sus resultados.

Pero a diferencia de las pinturas de concentración que se realizan en una sola sesión y no hay un tiempo para la corrección, en las analíticas la corrección es un proceso natural porque se entiende que forma parte de la práctica de corregirse a uno mismo.

Y luego la práctica diaria es la que realmente hace que progreseemos, que veamos con atención nuestros errores, y que seamos capaces de poder corregirlos en la próxima sesión.

Para el budismo, y también para el taoísmo; todas las actividades comienzan por uno mismo. Por eso, el autodesarrollo requiere como fundamento la autocorrección. Así pues, sabemos que corregirse uno a sí mismo es ir escalando hacia la sabiduría.

Y se utiliza la meditación analítica para aclarar la mente, disolver las preocupaciones, purificar el pensamiento, minimizar el yo egocéntrico, disminuir el apego, ver lo esencial, abrazar lo fundamental. En todo esto consiste la meditación del camino de la transformación.

#### **4.8 Estudio comparativo de las pinturas Meditativas de concentración y analíticas**

Podemos afirmar que una de las diferencias más importantes entre la pintura Meditativa de concentración y la Meditativa analítica está relacionada con el factor tiempo.

Si en las de concentración se representa el aquí y ahora, la instantánea del momento, en las analíticas se representan los tres tiempos: presente, pasado o futuro.

En la pintura Meditativa de concentración, la realización es en un corto espacio de tiempo y en una sola sesión; y en las analíticas en varias y largas sesiones.

Las pinturas de concentración tienen una visión de corto plazo, reflejan un breve momento en la vida; y por el contrario las analíticas de largo plazo, ya que muchas de ellas narran y describen episodios que pudieron durar horas o días (como por ejemplo el discurso de Vimalakirti, la meditación de Buda bajo el árbol de bodhi, etc.)

Si las pinturas Meditativas de concentración son la representación de lo individual, las analíticas son la representación de lo colectivo. Un detalle importante que se ha observado es que en las de concentración las figuras aparecen solas y toda la atención se centra sobre ellas, mientras que en las otras generalmente aparecen acompañadas de otros personajes como sirvientes, devotos, seres celestiales o multitud de figuras que representan a los fieles seguidores del budismo.

El color es otra diferencia importante. Las pinturas meditativas de concentración son monocromas, y por el contrario en las analíticas se incorpora el color para embellecer las figuras y los espacios donde se presentan.

La pintura Meditativa de concentración no se realiza sobre pared y se utiliza principalmente el soporte de papel; y la pintura analítica utiliza mayoritariamente la seda, o es representada sobre los muros de los templos y monasterios.

Otra diferencia es la posibilidad de corrección. En las pinturas murales si se produce un error podemos volver a dar una imprimación y pintar encima y corregir. Esto permite ir variando el proceso, cosa que no es posible sobre otro soporte como el papel. En las pinturas Meditativas de concentración cualquier error significa desechar el dibujo y volver a empezar.

Otra diferencia es que se trabaja con una disposición psicológica distinta.

Si las pinturas Meditativas de concentración se realizan para un mayor control de la mente a nivel individual, ya que el autor pinta para su propia realización; las pinturas de Meditación analítica están dirigidas para una mente colectiva, pinta para el beneficio de los demás.

En las pinturas Meditativas de concentración, no se pierde de vista la imagen mental, para poder completar esa visión sobre el papel. En las pinturas Meditativas analíticas, poco a poco se van completando las piezas de la composición hasta completar todo el proceso, añadiendo y quitando lo que en un ejercicio de reflexión se considere necesario o innecesario.

El paisaje es un componente mínimamente sugerido en las pinturas de concentración, o en muchos casos inexistente ya que las figuras se representan en el vacío sin apoyos ni sujeción y tan solo la silueta sin fondo de color, nos muestran una existencia sin apegos y sin cargas.<sup>116</sup>

En cambio es de mayor importancia en las analíticas, porque el paisaje nos ata a la existencia terrenal del *samsara*, y todo está lleno del color de la naturaleza. Árboles, vegetación, plantas, montañas y ríos son los elementos con los que los artistas tienen la oportunidad de lucir sus mejores técnicas.<sup>117</sup>

A continuación hemos realizado una selección de pinturas con las que poder demostrar los puntos anteriormente expuestos, ya que en ellas se reflejan claramente las diferencias aludidas.

---

<sup>116</sup> VILLALBA (2004) Solamente en los casos de los paisajes de los monjes Chan que son en sí mismas pinturas de concentración.

<sup>117</sup> Los monjes Chan pintan paisajes monocromos que buscan representar la “instantaneidad” de un paisaje natural, las pinturas con paisajes de otras escuelas de budismo presentan muchos elementos simbólicos.



Fig.4.18. *Patriarca Chan montado en burro*. Dinastía Song del Sur. Tinta sobre papel. Legado de John M. Crawford en 1988 al Museo de Arte Metropolitano de Nueva York. Pintura Meditativa de concentración.

Fig.4.19. *Retrato del Patriarca Wuzhun Shifan*. Dinastía Song. Pintura sobre seda. Templo Tofuku-ji en Kyoto, Japón. Pintura Meditativa analítica.

En este ejemplo, no solo vemos evidentes diferencias en la técnica empleada, sino en la manera de presentar al Maestro. Si bien en la pintura analítica se analizan los detalles de sus ropas y de su rostro, en la de concentración solo unas ligeras líneas bastan para dar forma al hábito del monje. Uno es representado sentado en una silla o trono jerárquico y el otro marcha sobre un borrico. La sencillez de la primera escena que muestra al maestro como monje mendicante y peregrino, contrasta con la postura más ceremoniosa de la segunda que le presenta con atributos más terrenales.

Gran parte del arte Chan se caracteriza por presentar a los grandes Maestros en actitudes poco ceremoniosas, evitando así un exceso de reverencia.



Fig.4.20. *Guanyin*. Dinastía Ming. Tinta sobre papel. Colección Edward Elliot. Museo de Arte Metropolitano de Nueva York. Pintura Meditativa de concentración.

Fig. 4.21. *Guanyin*. Dinastía Yuan. Tinta sobre seda. Colección privada. China. Pintura Meditativa analítica.

En este ejemplo comparativo, observamos también una clara diferencia en la postura. Mientras una mantiene la postura con la espalda recta, el aspecto relajado y distraído de la otra denota una flexibilidad y relajación propia de alguien que está ensimismado y feliz en su estado. En la pintura de concentración, las manchas hacen intuir el paisaje mientras que en la otra se pintan con mucho detalle las rocas y el paisaje de fondo con plantas de bambú.

La figura 4.20 aparece la figura en solitario mientras que en la 4.21 le acompaña un asistente o devoto, además de una apsara que toca un instrumento sobre las nubes.

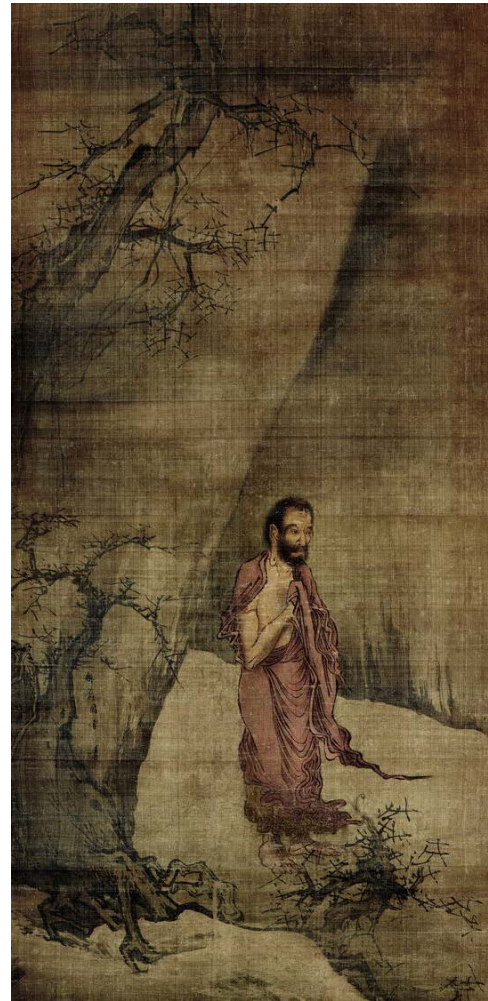


Fig. 4.22. *Sidharta el asceta*. Dinastía Song del Sur.  
Museo de Arte de Cleveland. Pintura Meditativa de concentración.

Fig.4.23. Liang Kai. *Sidharta el asceta desciende de las montañas*. Dinastía Song del Sur.  
Museo Nacional de Tokio. Pintura Meditativa analítica.

Aquí vemos dos ejemplos de la misma historia, cuando *Sidharta Gautama* baja de la montaña sin haber conseguido respuestas a sus preguntas. Todavía es un asceta que vive mendicante y errante pero es el momento en que reflexiona sobre el camino solitario que va a seguir hasta alcanzar la iluminación. Ya no buscará más Maestros porque él será su propio guía y tomará la determinación de no cejar en su empeño y sentarse bajo el árbol de bodhi hasta conseguirlo. En la figura 4.23 el artista se apoya en el paisaje para explicar el contexto, mientras que en la otra solo es necesario el movimiento de su túnica a favor del viento y la línea del suelo que indica que va descendiendo para poder identificar la escena.



Figura 4.24.: *Bodhidharma cruzando el río sobre un junco*. Dinastía Yuan. Pintura sobre papel. Museo de Arte de Cleveland. Pintura Meditativa de concentración.

Fig.4.25. Zheng Zhong. *Bodhidharma cruzando el río sobre un junco*. Dinastía Quin. Pintura sobre seda. Museo de Arte Metropolitano de Nueva York. Pintura Meditativa analítica.

Podemos resaltar en este ejemplo la diferente mirada de Bodhidharma. Si en una está concentrada mirando atenta al camino, la otra levanta la vista hacia el infinito cielo. Esto es un claro ejemplo de la intencionalidad de cada una de ellas que, como hemos analizado anteriormente, pretende fines distintos en su contemplación. La primera nos va a recordar la concentración y la atención en una dirección y la segunda representa una visión más contemplativa y abierta. La silueta construida a base de líneas más finas o gruesas es suficiente para expresar la solidez del personaje que en el otro caso se consigue con el color.



Fig. 4.26. *Bodhidharma*. Dinastía Yuan. Pintura sobre papel. Colección Edward Elliott. Museo de Arte de Cleveland. Pintura Meditativa de concentración.

Fig. 4.27. Ding Yupeng. *Bodhidharma*. Dinastía Ming. Pintura sobre seda. Museo Nacional del Palacio. Taipéi Taiwán. Pintura Meditativa analítica.

El color marca la gran diferencia en este ejemplo. Bodhidharma era un monje Indio, y en el ejemplo de la figura 4.27 es representado mostrando su pecho descubierto y de tez morena. El artista ha acentuado el aspecto dramático de su mirada que se dirige al cielo. En la pintura de concentración, no podríamos distinguir su origen por no existir el elemento color aunque sí por sus atributos (aro en las orejas, la mirada seria, y la rama que le sirvió, según cuenta la leyenda, para atravesar el río).<sup>118</sup> Esta pintura es una demostración de que los artistas buscan maneras diferentes de expresarse con diferentes motivaciones, pero si bien es cierto que cambia el lenguaje, no el mensaje que con ellas trasmite.

<sup>118</sup> Sobre la iconografía de Bodhidharma, puede consultarse Villalba (2004). Vol II, pp. 449-451.



Fig.4.28. *Maestro almeja atrapa un camarón*. Dinastía Song del Sur. Pintura sobre papel.  
 Museo de Arte Asiático Smithsonian de Washington.  
 Pintura Meditativa de concentración.

Fig.4.29. Lin Tinggui. *Luohans lavando en el río*. Dinastía Song del Sur. Pintura sobre seda  
 (detalle). Museo de Arte Asiático Smithsonian de Washington.  
 Pintura Meditativa analítica.

Aquí vemos a monjes realizando tareas cotidianas, como lavar la ropa en el río. Esta temática, así como la de pescar en el río, fue muy utilizada por los Monjes Chan, que trataban de sacralizar los deberes mundanos confiriendo importancia a cualquier acto cotidiano, por insignificante que pudiera parecer, para convertirlo en un motivo para la meditación.

Para la escuela budista Chan, solamente a base de esfuerzo es imposible conseguir la iluminación. La meditación es una práctica necesaria que ayuda, pero ellos creían firmemente que el estado de liberación llegaría de un modo inesperado y que, en ese momento y de forma instantánea, serían conscientes del logro alcanzado. Esto podría ocurrirles pescando en el río, recogiendo hortalizas en un huerto o mirando por la ventana ver pasar a los pájaros antes del anochecer.



Fig. 4.30. Liang Kai. *Monjes Hanshan y Shide*. Dinastía Song. Pintura sobre papel. Colección particular Mr. Isogai Sheizo. Tokio. Pintura Meditativa de concentración.

Fig.4.31. Yan Hui. *Monjes Hanshan y Shide*. Dinastía Yuan. Pintura sobre seda. Museo Nacional de Tokio. Pintura Meditativa analítica.

El monje Hanshan simboliza la teoría y la pureza de pensamiento y por lo general se le representa con un pergamino en las manos, mientras que el monje Shide, simboliza la práctica y el contacto con el mundo; y se le representa con una escoba.

En este ejemplo podemos observar cómo el humor es utilizado para dar una lección de que la actitud mental ante la vida llena de sufrimientos es fundamental para superarlos. La risa nos ayuda a minimizar los acontecimientos dramáticos. Entendido desde el punto de vista artístico, la fig.4.30 podríamos decir que muchas de ellas son el comienzo de la caricatura, las primeras manifestaciones artísticas en las que se realiza con total conocimiento, una visión exagerada de los personajes. En el caso de las fig.4.31 los rostros son tratados con mucho detalle, incluso se representan los dientes que aparecen bajo la amplia sonrisa de los dos monjes y, aunque no existe paisaje de fondo, la utilización del color les da un aspecto más sólido y terrenal.



Fig.4.32. *Luohan Ashita leyendo un Sutra*. Dinastía Yuan. Tinta sobre papel. Museo de Arte Metropolitano de Nueva York. Pintura Meditativa de concentración.

Fig.4.33. *Luohan contemplativo*. Dinastía Yuan. Pintura sobre seda. Museo de Arte de China. Shanghai. Pintura Meditativa analítica.

En este ejemplo, advertimos las diferencias no solo técnicas sino de intencionalidad. En la figura 4.32 las manchas libres y sencillas dibujan su manto en contraste con el detallado acabado de las telas y pliegues de la figura 4.33.

En la pintura de Meditación de concentración, encontramos al monje concentrado en la lectura de un *Sutra*, queriendo representar la actitud intelectual de estudio de los textos para una correcta interpretación. Por el contrario, la mirada del *Luohan* de la pintura analítica es más contemplativa, absorto en lo que le rodea pero con un rostro tranquilo y desenfadado.

Esto nuevamente nos indica que la pintura budista enseña los dos tipos de meditación; una viaja hacia el interior de la mente y la otra es la mente la que viaja hacia el exterior.



Fig. 4.34. Ying Yü Chien. *Las ocho vistas del monte Xiaosiang*. Pintura sobre papel. Museo de Arte Idemitso. Tokio. Japón. Pintura Meditativa de concentración.

Fig.4.35. *Paisaje*. Detalle pintura mural. Grutas de Yulin. Dunhuang. China. Pintura Meditativa analítica.

En la figura 4.34 los elementos representados son mínimos pero esenciales para poder reconocer e identificar el paisaje. Tenues y aguadas manchas son suficientes para perfilar las montañas lejanas, y el primer plano, más acentuado, presenta un pequeño puente y dos hombres que caminan ladera arriba dando sentido y contexto a la escena. En su caso opuesto, el resultado es mucho más pesado, más burdo, si se permite; estando todos los elementos perfectamente delimitados y coloreados.

En el primer ejemplo, está clara la intención del artista chino por dejar al cuadro su autonomía orgánica y su posibilidad de cumplir por sí mismo como entidad viva su destino temporal. Si me permite, las he denominado “Paisajes flotantes”, pues pienso que nunca antes se había representado el silencio de manera tan elocuente y el vacío de

una forma tan palpable. Las montañas poderosas parecen flotar en la bruma como apariciones ideales, y las nubes crean planos de separación sutilmente. Todo lo concreto se esfuma en el ambiente y se aleja y se pierde en el silencio. Todo parece inconcreto e incompleto, pero es justamente este el efecto que pretende conseguir el artista con su aparente olvido; que el espacio desempeñe un papel mucho más importante que los trazos del dibujo: la expresión del misterio.

En el segundo el artista se esfuerza por la idea de espacio estático o fijo, en el que las montañas muestran un aspecto más sólido, más definitivo, como algo permanente, pero con una visión menos sutil de que todo se está transformando aunque no sea visible al ojo humano. Aquí el paisaje está atado a los límites de lo concreto y representa un universo visible y material.



Fig.4.36. *Bodhisattva Avalokitesvara*. Cinco Dinastías. Pintura sobre tela de cáñamo. Grutas de Mogao, Dunhuang. China. Museo Británico de Londres. Pintura Meditativa de concentración.

Fig.4.37. *Bodhisattva Avalokitesvara*. Dinastía Tang. Tinta sobre seda. Mogao. Dunhuang. Museo Nacional de Artes Asiáticas Guimet. París. Pintura Meditativa analítica.

Inclusive en las pinturas para ceremonias y rituales, podemos advertir las diferencias en estos ejemplos que presentamos. Probablemente la primera (figura 4.36.) fuera destinada para una contemplación de carácter más íntimo y la segunda (figura 4.37.) para ser visualizada en exteriores y ceremonias multitudinarias. La línea de ejecución en la primera contrasta con una colorista bandera cuyo propósito podemos afirmar que era llamar mucho más la atención de los devotos.



## 5 ARTE CONTEMPLATIVO EN LAS PINTURAS BUDISTAS CHINAS.

### 5.1 LA CONTEMPLACION

Según la filosofía budista la contemplación<sup>119</sup> es un ejercicio de adiestramiento mental para el análisis de cómo vemos los fenómenos interiormente y exteriormente.

Al contemplar las imágenes externas, las codificamos y archivamos en la mente, permaneciendo en nuestra memoria como un recuerdo. Cuando revivimos esta experiencia y las visualizamos, podemos reconocer cómo nos afectan emocionalmente.

La contemplación es un paso previo a la visualización interior. Según el budismo, es una búsqueda de la sabiduría y el vehículo para conseguir unir el mundo tangible con el intangible, ya que esta conexión hace la existencia más comprensible.

Con la contemplación de ciertas imágenes se pretende atraer los pensamientos positivos, los que son beneficiosos para nuestra mente; la educamos para llegar a tener una mente blanca, ya que en ellas no se representan ni el orgullo, el odio, el enfado, el egoísmo, los engaños, la crueldad, las aversiones, las aflicciones. Las pinturas budistas sólo muestran figuras humildes porque estas no perjudican y por el contrario te permiten crecer.<sup>120</sup>

---

<sup>119</sup> La contemplación proviene de la raíz de las palabras latinas “cum templum” (como en un templo) Una interpretación puede ser la observación atenta y detenida de una realidad, especialmente cuando es tranquila y placentera como la contemplación del arte o la contemplación silenciosa de la naturaleza. Pero también puede ser interpretada como una reflexión serena, detenida, profunda e íntima.

<sup>120</sup> Existen figuras budistas que representan deidades furiosas de aspecto soberbio y terrible pero su función es defender el Dharma y la Shanga de amenazas externas.



Fig. 5.1. *Bodhidharma meditando frente a la pared de una gruta con su discípulo Huikai.* Dinastía Song. Pintura sobre seda. Museo de Arte de Cleveland. Pintura Contemplativa.

El monje Bodhidharma fue el impulsor de la escuela budista Chan en la que la contemplación de la mente era una práctica primordial para poder alcanzar la iluminación. Él fue quien marcó un antes y un después en el budismo en China, permaneciendo durante largos años frente a la pared de una gruta y manteniéndose alejado de todas las distracciones mundanas.

Li Daoqun en su libro *El equilibrio y la armonía* indica que las tres doctrinas, budismo, taoísmo y confucianismo, coinciden en la importancia de conseguir la estabilidad en calma.<sup>121</sup>

---

<sup>121</sup> El paseante (1993) Recopilación de artículos publicados. Págs. 22-23.

Los taoístas piensan que cuando la mente humana está en calma y estable, antes de haber sido afectada por las cosas, participa de la sutileza de lo absoluto. Si está afectada habrá parcialidad. Esto es lo que afirma Lao Tse:

Verdaderamente si uno puede conseguir en su interior el equilibrio y la armonía, entonces el ser que es fundamentalmente así se mostrará claro y consciente, despierto en la quietud, preciso en la acción y podrá responder a los interminables cambios del mundo.<sup>122</sup>

Es cuestión de mantenerse persistentemente centrado y equilibrado en la contemplación y en la quietud, de manera que la mente brillante esté siempre presente y la mente errante no se mueva. Entonces lo que era inseguro se convertirá en apacible y lo que era vago se hará nítido.<sup>123</sup>

Como venimos indicando en toda la investigación, las pinturas realizadas como ejercicio de meditación y concentración dan como resultado unas pinturas que son utilizadas para el mismo ejercicio en su contemplación. Y por lo mismo, las pintadas en procesos analíticos nos llevan a meditaciones analíticas. Esto se explica así en budismo por la ley de causa y efecto. Pero existen una serie de pinturas que representan los estados contemplativos explícitamente.

Estas pinturas quieren enseñar y mostrar que el budismo tiene a la meditación y a la contemplación como medios para conseguir alcanzar la iluminación. Con la devoción, el análisis y la investigación recorres una parte del camino y ayudan en gran medida; pero sin la contemplación meditativa no es posible alcanzar la liberación.

Por eso son muchas las imágenes budistas que muestran estas prácticas, para comunicar la importancia y la necesidad de buscar la soledad y viajar hacia el interior, pero también para ser capaces de ver con nuestros ojos y con nuestra conciencia sensitiva los fenómenos que ocurren, sin transformarlos, sin exagerarlos, sin desvirtuarlos, y las pinturas budistas que representan esta práctica.

Se trata de figuras que se nos presentan contemplando en silencio el paisaje en el interior de un bosque, junto a un río, bajo un árbol o frente a la pared de una roca. Otras se presentan contemplando el mundo que les rodea, un objeto, una flor de loto, un mono o un paisaje.

---

<sup>122</sup> LAO TSE (1993) Pág. 40.

<sup>123</sup> Ibid. Pág. 43.

Las hemos denominado “pinturas contemplativas” por ser la contemplación lo que se quiere mostrar y enseñar, y las hemos dividido desde el punto de vista budista, en dos: la interior o introspectiva y la exterior o extrovertida.

## **5.2 La contemplación introspectiva: La mirada interior.**

En la contemplación introspectiva, la mirada se dirige a los propios actos o, dicho de otra manera, a nuestra conciencia. La mente se contempla a sí misma.

Tiene como objetivo observar los pensamientos que luego se convertirán en acciones. Es un ejercicio de vigilancia para estar atentos y no caer en las imaginaciones que proyecta la mente y que nos alejan de la realidad. De esta manera se pueden identificar los pensamientos y su procedencia para poder rechazarlos, admitirlos o corregirlos.

La contemplación introspectiva nos ayuda a ser conscientes en cada momento de nuestra vida y de que los pensamientos son el motor de todo lo que nos acontece; y, si los observamos atentamente, podremos elegir cuales son los más convenientes.

Los pensamientos que contemplamos solo existen en el interior porque proceden de la mente. Mirar a la pared como lo enseñó Bodhidharma, es una manera de aislarse del mundo exterior para concentrarse en el interior. Una vez que se ha superado el proceso de los fenómenos externos pueden ser contemplados con ecuanimidad, sin temor a entrar en la dualidad.

## **5.3 La contemplación extrovertida: La mirada exterior**

Es un hecho que los seres humanos tienen una visión mucho más extrovertida que introvertida. Nos guiamos por los referentes externos, focalizamos con nuestros sentidos y proyectamos hacia el exterior. Es un ejercicio que hacemos simplemente con abrir los ojos y ver lo que se encuentra fuera de nosotros.

Pero desde el punto de vista budista, esto no debe convertirse en un proceso automático irreflexivo, sino todo lo contrario. Hay que analizar muy cuidadosamente nuestro entorno para poder discernir lo que es realmente valioso de lo que no lo es.

Estamos sometidos a multitud de estímulos externos que captamos a través de los sentidos y ellos parecen darnos un referente real de cómo ocurren las cosas, pero la mayor parte del tiempo, vamos tan deprisa que no tenemos tiempo de analizarlas pausadamente poniendo atención a lo que nos rodea, y que, por lo tanto, influye en nuestro desarrollo personal.

La contemplación hace que penetremos en el mundo sutil, en lo que conscientemente no reparamos ni analizamos y se nos pasa de largo sin habernos enterado de que estaba allí. Es analizar los pequeños detalles, prestar atención al sonido de los pájaros, al crecer de la hierba, a los pequeños instantes en que nos “desconectamos” y somos capaces de ver con claridad los acontecimientos que nos dan la clave para responder a las preguntas que son necesarias para comprender el mundo y sus circunstancias.

Es por ello que los mejores momentos para la contemplación externa son el amanecer y el atardecer, y en lugares donde podamos encontrar el silencio que nos permita realizar esta práctica con mayor efectividad.

En su obra *Arte e ilusión*, Gombrich afirma que la contemplación extrovertida puede ser pasiva o activa<sup>124</sup>. La contemplación pasiva es semejante a ver sin implicaciones intelectuales, es decir; sin juicios de valor, ni críticas, ni comparaciones. Puede tratarse de una visión agradable o desagradable, pero sólo se observa; por eso se le denomina pasiva. Desde el punto de vista budista, este tipo de contemplación nos llevaría a una meditación de concentración.

Y la activa es aquella en la que implica una reacción emocional en la que intervienen rechazos y apegos pero nunca indiferencia. Es un hecho que todo lo que va unido a lo emocional queda de forma más permanente anclado en nuestra memoria, y por lo tanto nos afectan durante más tiempo; tanto las emociones positivas como las negativas. Desde el punto de vista budista, este tipo de contemplación nos lleva a una meditación analítica.

Kandinsky en su obra *De lo espiritual en el Arte* habla de un tipo de espectador que se pasea por la vida con ojos fríos y espíritu indiferente<sup>125</sup>. Este podría ser nuestro espectador pasivo, que observa y codifica, pero no analiza.

---

<sup>124</sup> GOMBRICH (1979).

<sup>125</sup> KANDINSKY (2005) Págs. 50-53.

La Contemplación activa conlleva una implicación tanto intelectual como emocional. Aquí estamos frente al objeto de nuestra contemplación y buscamos respuestas, cuestionamos, investigamos y nos dejamos llevar por nuestras emociones.

En este caso, Kandinsky nos dice: *“Existen espectadores que, sin tener un contacto personal con el lenguaje del cuadro, se entregan a él y reciben sus riquezas”*<sup>126</sup>.

Al contemplar activamente, analizamos lo que representan, lo que simbolizan, lo que quieren transmitirnos; y como consecuencia de esto, evaluamos y decidimos.

El mismo objeto puede ser contemplado de una manera activa o pasiva, esto solo depende del espectador. Pero... ¿Qué ocurre si el objeto elegido es una pintura budista?

Desde el punto de vista budista tiene una interpretación muy distinta; podría denominarse “contemplación neutra”, ya que no afectaría a nuestras emociones y por lo tanto no generaría apegos. No estamos obligados a elegir si me gusta o no me gusta; sólo aceptar qué está ocurriendo. Este es un tipo de contemplación se realiza como práctica de ecuanimidad, para encontrar el punto medio y tener un mayor control de las emociones.

Tenemos que distinguir entre la contemplación de fenómenos y obras de arte. En cualquiera de los casos la contemplación es directa, aquí y ahora, mientras está sucediendo; pero la pintura budista puede ser una síntesis, una interpretación, un instrumento, un medio; pero nunca es el fenómeno en sí.

Lo que si puede ocurrir es que, de un modo o de otro, los resultados que se obtengan sí sean los mismos; todo ello dependerá de la motivación y de la intención de la práctica.

Las pinturas budistas pueden ser denominadas Contemplativas porque tanto en las meditativas de concentración como en las analíticas su intención y motivación es ser contempladas para poder realizar una práctica de meditación.

La intención es llegar con la contemplación de estas pinturas a un estado suprasensible, donde podamos ver con claridad la única luz verdadera que ilumina la conciencia y libera de todos los espejismos y engaños que provoca el mundo de los fenómenos externos.

---

<sup>126</sup> Ibid. Pág. 52

Shi Tao, en su Tratado de pintura habla de la contemplación de las obras:

La gente que contempla la obra terminada no ha presenciado el proceso de creación, pero si comprende, si es consciente, llega a sentir lo que su autor quiso transmitir cuando la creaba <sup>127</sup>

Y cuanto más frecuentemente realice la experiencia en la contemplación, más perfectamente podrá comprender el significado encerrado en la obra de arte y con la intención que ha sido creado.

El artista con sus pinturas nos acerca a algunos aspectos de su ser, pero el que contempla estas obras debe hacer un trabajo complementario, un esfuerzo intelectual; a través de su contemplación debe ver más de lo allí representado y comprender lo que se proponen mostrar.

Entendemos también que dependiendo del nivel que tenga la persona que contempla la obra, así es capaz de conectar con el mensaje. No todo el mundo tiene un ojo educado y una mente preparada. Aunque estas obras se realizan para el gran público, cada una de ellas utiliza un lenguaje distinto porque, hay diferentes niveles de conocimiento. A medida que vas avanzando, se requiere más y más esfuerzo y concentración. Esto ocurre también en el proceso artístico.

El objetivo de la contemplación de las imágenes budistas es realizar una meditación que nos acerque en ese proceso a una serenidad que nos haga percibir el mundo como un todo. Tal vez las imágenes suaves budistas ayudan a no generar sentimientos de rechazo. Son imágenes amables o en cualquier caso neutras, como la expresión de Buda, sin apegos ni deseos. Así se genera el estado de calma mental y eso es precisamente lo que se pretende en la contemplación meditativa de estas pinturas.

#### **5.4 Las Pinturas Contemplativas Budistas Chinas.**

En este capítulo se pretende hacer una demostración de que la pintura budista china, tanto en su contenido como en su forma, representa ejemplos de cómo se llevan a cabo las prácticas de contemplación. Se han seleccionado algunas obras que representan cómo el budismo ilustra esta práctica como ejemplo a seguir.

---

<sup>127</sup> SHI TAO (2012) Pág.76.

## 1 Pinturas contemplativas introvertidas



Fig. 5.2. Ding Yupeng. *Monje meditando bajo un árbol*. Colección J.M. Prieto. Facultad de Psicología. Universidad Complutense de Madrid. Pintura Meditativa y Contemplativa.

La introspección mental aparece representada en numerosas ocasiones en la pintura budista. Tanto el propio Buda como los otros miembros de la *Sangha* aparecen en estados contemplativos para servir de ejemplo ilustrativo a todos los devotos y seguidores del budismo.

Estas pinturas tienen en común que los personajes que en ellas se representan están contemplando su mente. Para ello, en casi todos los casos, los ojos permanecen cerrados o con la mirada fija en la distancia. Normalmente aparecen las figuras para dar a entender que es una práctica que debe realizarse en silencio, apartados del mundanal ruido y en una determinada posición estática que favorece mantener la columna vertebral derecha, los brazos relajados y las piernas cruzadas en forma de loto.

Así, de esta manera, se comienza el proceso de contemplación de la mente, observando cómo se mueve, qué pensamientos genera y analizando si son correctos y beneficiosos o por el contrario son perjudiciales y deben ser rechazados. La mente se contempla a sí misma.

Los rostros están en calma total, no presentan ningún gesto, sonrisa, o mueca. Son completamente neutrales, como si estuvieran dormidos.

Otro aspecto común a todas ellas es que el lugar escogido para la contemplación es un sitio apartado y silencioso. Muchas veces aparecen bajo un árbol o en el hueco que forma su tronco, y otras en pequeñas grutas o cuevas de las montañas. En otras ocasiones y debido a la influencia de la pintura taoísta, aparecen camuflados en medio de un frondoso paisaje, donde un monje está sentado dentro de una pequeña cabaña.

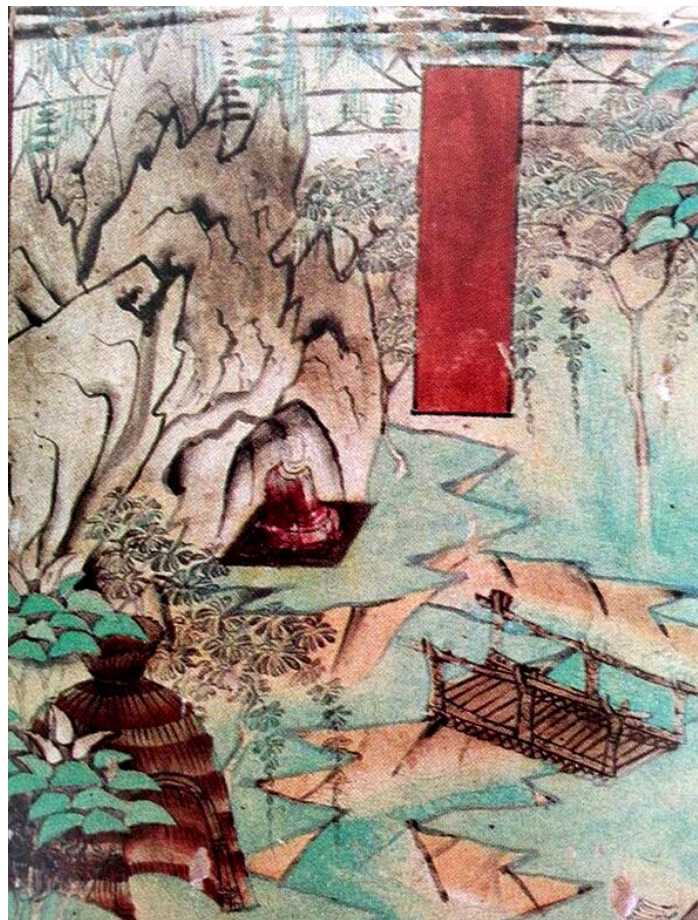


Fig.5.3. *Gruta donde Mahakasyapa entra en Meditación.* (Detalle). Dinastía Tang. Pintura Muiral. Gruta nº 25. Yuling. Dunhuang. Pintura Meditativa y Contemplativa.



Fig.5.4. *Sutra de las recompensas de las buenas acciones*. (Detalle). Dinastía Tang. Pinturas murales. Gruta nº 112. Mogao. Dunhuang. China. Pintura Meditativa y Contemplativa.

En las pinturas de las figuras 5.3 y 5.4. aparecen monjes en estado contemplativo dentro de pequeñas grutas. Estas imágenes son las más antiguas que hemos encontrado que muestren estos aspectos y pertenecen a pinturas murales de santuarios de Dunhuang.

Pero cuando las figuras se representan como protagonistas absolutas de la práctica contemplativa, encontramos que ejerce sobre nosotros una poderosa influencia que nos conduce a aquietar la mente.

Ver imágenes amables, dulces y pacíficas puede llevarnos a estados similares, y es por ello que la pintura budista lo representa prolíficamente dados los beneficios que pueden llegar a causar en todos aquellos que contemplan estas imágenes.



Fig.5.5. Mu Qi. *Guanyin en meditación*. Detalle del tríptico. Museo Nacional de Tokio. Japón.  
Pintura Meditativa y Contemplativa.

La Bodhisattva Guanyin entorna los ojos mientras observa el lecho de un río. Se sienta en la postura de la meditación y recoge sus manos bajo el manto blanco. La mirada extraviada, como perdida refleja un estado mental de sosiego emocional donde impera la tranquilidad y la ecuanimidad. Es una imagen atemporal, eterna donde no parece que suceda el tiempo, ni suceda nada, solo que estamos aquí y ahora observando nuestra existencia. Dejar pasar los pensamientos, o al menos si se tienen que no nos afecten hasta el punto de alejarnos del estado de tranquilidad donde es preferible permanecer. El agua en calma es símbolo de que la mente está quieta, sin turbulencias que alteren o contaminen su estado de pureza.



Fig.5.6. Wu Bin. *Monje en meditación dentro del hueco de un árbol*. Dinastía Ming. Colección J.M Prieto. Facultad de Psicología. Universidad Complutense de Madrid. Pintura Meditativa y Contemplativa.

El personaje se presenta con los ojos cerrados, ajeno a los acontecimientos externos y recogido en el hueco del tronco de un árbol como lo hacen sus nidos los pájaros. Los árboles representan lo sagrado, y aunque sus raíces se aferran a la tierra, también sus ramas altas se acercan al cielo. Toda la escena trasmite paz y sirve de modelo y ejemplo a seguir para buscar lugares donde poder practicar sin temor a ser interrumpidos. El hueco del árbol crea un halo en su cabeza que simboliza la mente clara y despierta donde no existe la dualidad, solo ecuanimidad.



Fig. 5.7. Lin Tinggui. *Luohan en meditación*. Museo de Bellas Artes de Boston.  
Pintura Meditativa y Contemplativa.

En la figura 5.7 el Luohan medita sobre las olas y con una gran serpiente que surge de las aguas. Nada lo distrae y tampoco su rostro refleja miedo o sorpresa; solo paz y concentración. Los objetos externos no son motivo para perder el control de su mente, por lo tanto tampoco suponen una amenaza.

En los ejemplos que se han seleccionado, podemos ver cómo las pinturas budistas son el reflejo de la importancia que esta filosofía da a la introspección mental. Los *Luohans*, *Bodhisattvas* y los monjes se representan en estados de profunda serenidad y calma, y permanecen relajados pero atentos, sin que nada perturbe su atención.

. Unos buscan refugio en la soledad de las grutas en la montaña, otros en los huecos de los árboles o al borde de un río de aguas calmas.

## 2 Pinturas contemplativas extrovertidas

Hemos hecho una selección de imágenes que ilustran como el budismo a través de la pintura enseña las diferentes formas de contemplación de los fenómenos externos. Encontramos en las pinturas murales de las grutas de Mogao las diferentes maneras de contemplación: Una puesta de sol, un estanque con lotos, la esfera del mundo, un ser que contempla a otro, contemplar al Maestro.

La mente del espectador contempla el exterior, el mundo que le rodea y así marca un límite claro y definitivo entre el sujeto y el objeto de la contemplación.



Fig.5.8. *Contemplación de un estanque de lotos*. Detalle Seis posturas de meditación. Dinastía Tang. Gruta 431. Mogao. Dunhuang. Pintura Meditativa y Contemplativa.

La contemplación externa comienza con el reconocimiento de las distancias y exige una clara diferenciación por parte del espectador entre su yo y el mundo que le rodea. La mente trata de definir algo que está frente a nosotros y es objeto de contemplación. Un estanque con lotos, una esfera, la naturaleza, un meditador que contempla a otro, contemplar a los maestros.

Todo ello contribuye a reforzar el efecto que convierte al que contempla en una parte más de la pintura o en el propio centro de atención.

Según Herbert Giles, en las tradiciones pictóricas orientales se suele contemplar la naturaleza no como algo separado del hombre, sino como parte integrante de una unidad.<sup>128</sup> De ese modo, según dichas tradiciones, cuando contemplamos un paisaje nos trasportamos al lugar donde se produce el silencio sagrado, donde podemos ser nosotros mismos sin interferencias, sin condicionamientos, sin presiones y sin aflicciones.



Fig. 5.9. *Contemplación de la puesta de sol.* (Detalle). Gruta nº 320. Mogao. Dunhuang, China. Pintura Meditativa y Contemplativa.

Un paisaje pintado, debía hacer que el hombre pudiera permanecer en él cierto tiempo o pasear por él sin límite alguno<sup>129</sup>.

<sup>128</sup> GILES (1918) En su introducción al estudio del arte pictórico en China. Pág. 19

<sup>129</sup> Ibid Pág. 22

En el detalle de esta pintura de Dunhuang, se representa explícitamente la práctica de la contemplación del amanecer/atardecer; momentos que son ideales para poder detenernos a seguir el movimiento del universo en el que estamos inmersos.

La salida y la puesta de sol, son momentos que marcan el comienzo y el final del día; son reflejo de los ciclos de la naturaleza que se suceden sin que para ello intervenga la mano del hombre. Según recomiendan los Maestros budistas, a primera hora del día es cuando la mente está más despierta y receptiva puesto que viene del descanso nocturno y por otro lado, la hora final del día también es idónea para realizar estas prácticas, porque se hace balance de las acciones realizadas y podemos recordarlas para analizarlas.

Desde el punto de vista artístico, el amanecer y la puesta de sol tienen una luz tan hermosa que artistas de todas las épocas han representado este momento, no solo por su significado simbólico (vida y muerte) sino por la riqueza de las tonalidades. En la pintura budista es un ejercicio de contemplación y de meditación.

Se establece una comunicación entre las formas representadas y las ideas quedan comprendidas, se realiza una experiencia única que es ver a través de los ojos del pintor, como si nosotros mismos estuviéramos contemplando ese mismo paisaje que lo inspiró.

La pintura rodea por completo al espectador envolviéndole y convirtiéndole en el centro mismo de la obra de forma que ambos comparten un mismo espacio.

La experiencia que se persigue en la contemplación de estas pinturas es por un lado contemplar la forma, segundo comprender lo que expresan, tercero identificarse con ella en un acto de abandono de uno mismo y, por último, la percepción de la unidad con el todo; la resonancia con el universo.

Existe una configuración iconográfica básica del universo, pero la reacción de cada uno ante ella es individual. Esto nos lleva a una reflexión, y es que no somos tan diferentes en cuanto a nuestra forma exterior pero si lo somos en nuestra forma interior. Físicamente todos tenemos dos ojos, una nariz, un corazón, pero nuestra mente es individual, y tenemos la posibilidad de cambiarla, de transformarla.

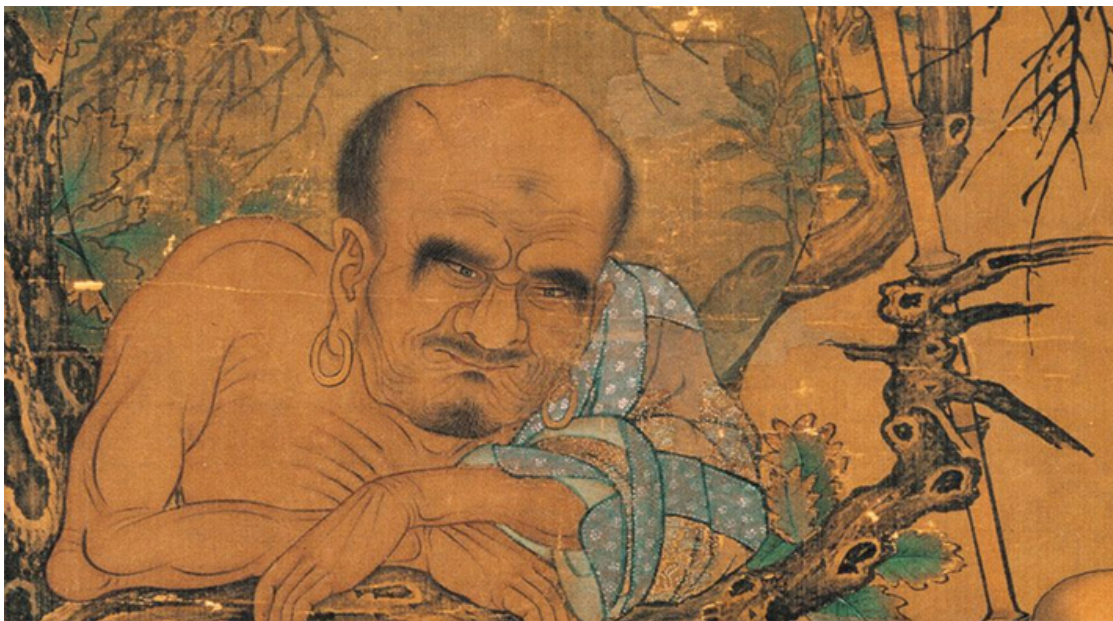
Desde el silencio sagrado las pinturas siempre nos enseñan algo. Abren ante nuestros ojos la ventana de la contemplación de la realidad y nos dejan pasar al universo del artista, a su mente y a sus creaciones.



Fig.5.10. Liu Sung Nien. Luohan contemplando ciervos. Museo Nacional del Palacio. Taipei.  
Pintura Meditativa y Contemplativa.

Las figuras de los monjes contemplativos, a diferencia de las pinturas taoístas, no tienen un tamaño insignificante que intencionadamente marquen la diferencia entre el hombre y la naturaleza, sino que aparecen integrados formando parte de ella pero contemplándola sin entrar en posiciones maximizadas y minimizadas.

En la figura 5.10 vemos un *Luohan* apoyado en la rama de un árbol con la mirada “perdida” en el paisaje que le rodea. Unos ciervos en primer plano quedan empequeñecidos ante la imponente figura del monje. Los ojos no aparecen cerrados como en los ejemplos de las pinturas contemplativas introvertidas, sino que están abiertos a los estímulos visuales, pero su rostro no muestra interés por ello, sino más bien desapego. Es la visión correcta lo que se está representando, ecuanimidad sin generar emociones negativas ni positivas; simplemente contemplar lo que sucede.



Incluso cuando hay posibles distracciones o ruidos, representados por unos monos que se mueven saltando de rama en rama y recogen frutos, la contemplación del *Luohan* no se ve interrumpida y permanece absorto sin desconcentrarse.



Fig.5.11. Gai Qi. *Luohan bajo el árbol del pino*. Dinastía Qing. Museo Taohuaxian. China.  
Pintura Meditativa y Contemplativa.



Fig. 5.12. Anónimo. Dinastía Yuan. Colección particular. Pintura Meditativa y Contemplativa.



Fig. 5.13. Fanlong. Detalle 16 Luohans. Rollo horizontal. Tinta sobre papel. Dinastía Song. Colección Smithsonian. Pintura Meditativa y Contemplativa.

## 5.5 Cómo deben ser contempladas las pinturas budistas

Hemos dedicado este capítulo a cómo deben ser contempladas estas obras. Esto nos parece muy importante para poder demostrar la finalidad de estas pinturas. Y por esta razón hemos hablado de lo mucho que se han esforzado los artistas a lo largo de la historia de la pintura budista para que el mensaje llegara correctamente a todos los seres humanos.

Shi Tao en su Tratado de pintura hace referencia a la manera de contemplar las pinturas: “No hay que tomar un cuadro demasiado deliberadamente, sino más bien como quien contempla una imagen en un espejo”.<sup>130</sup>

Según la filosofía budista, contemplar una imagen produce cambios en nuestra conciencia. No nos deja impasibles, produce experiencias, genera sensaciones e incluso emociones.

Cada una lleva un mensaje intrínseco y es como un sello personal. Nuestra mente necesita hacer asociaciones de imagen y nombre para poder ser entendidas. Pero si la imagen ya ha sido identificada, el proceso a seguir es observarla con curiosidad, con apertura, dedicando un tiempo a cada detalle. No se trata de almacenar información, esto sólo nos lleva a olvidarlas. Se trata de hacer una práctica para reducir la velocidad del pensamiento, aquietarlo para poder entender bien su estructura profunda. Generalmente nuestra mente se aburre con facilidad y trata de pasar a otra cosa rápidamente que vuelva nuevamente a suscitar nuestra curiosidad.

Esto solo nos acarrea más neurosis. Como decíamos antes, más imágenes, más ventanas abiertas a la decisión, la distracción y al aburrimiento.

Debemos esforzarnos por ver no la realidad burda que se nos presenta como un objeto ya manufacturado, sino todo el proceso que ha sido necesario para completar la obra que contemplamos. Debemos entender cuántos esfuerzos han sido necesarios y cuánto tiempo y energía invertidos para que la causa de esta pintura llegara a ser acción y ver su resultado.

---

<sup>130</sup> SHI TAO (2012) Pág.33.

Este es un ejercicio que se realiza para tener una visión correcta de la realidad, no sólo como una “obra de arte”, un legado de la historia, un tesoro de valor incalculable, sino simplemente como lo que es... una experiencia visual compartida.

Y debemos tener muy en cuenta que estas pinturas nos invitan a contemplar las imágenes sin la intención de adorarlas, sino para reflexionar y meditar sobre lo que representan.

Si la intención con la que fue realizada una determinada pintura fue que sirviera para iluminar el camino a todos aquellos que la contemplaran, su fin se habrá conseguido, en la medida en que el artista logre crear causas, plantar las semillas de la iluminación... Muchas de estas semillas se secarán, pero otras germinarán.

Estas obras deberían ser contempladas en silencio, en un acto de comunicación sagrada con nuestro interior, con atención pero sin discriminación. Recorrer las formas con las ventanas de los ojos, los colores utilizados, la composición, las figuras, el contexto, todo ello para memorizarlo e interiorizarlo y construir en nuestra mente un recuerdo donde pueda producirse la transformación.

Si se trata de un ejercicio de meditación de concentración, la contemplación será sobre una pintura de una imagen única, para hacer Meditación de concentración en la que podamos fijar nuestra atención durante un largo periodo de tiempo que nos permita meditar sobre lo que la figura representa sin distracciones.

Si el ejercicio de contemplación es sobre una pintura analítica, el ejercicio es más de reflexión, ya que aparecen más elementos y personajes sobre la narración que se presenta, sobre los acontecimientos y su significado.

¿Cuál es el mensaje? Realmente siempre hay un mensaje, pero es aquí la experiencia de cada uno lo que le da el significado. Tengamos por base que el budismo entiende que cada instante, cada visión, cada acción, puede aportarnos una experiencia y una reflexión valiosa.

Puede ser una experiencia para el desarrollo de la paciencia, de la compasión. No practicamos la paciencia, porque creemos que ya lo hemos visto todo de una imagen si le hemos dedicado un tiempo que consideramos razonable, y dejamos pasar la oportunidad de descubrir más experiencias. Entendemos que debemos probarlo todo y nos invade la ansiedad por fagocitarlo sin ser conscientes de que no tenemos tiempo para digerirlo.

Las imágenes budistas se realizan para ser vistas y visualizadas muchas veces, porque, como hemos dicho antes, son un instrumento de meditación. Son realizadas para la contemplación y para que dediquemos un tiempo a reflexionar sobre lo que representan, sobre su mensaje, para recordarnos que hay que esforzarse, hay que dedicar tiempo y hay que tener disciplina. Sin estos factores no conseguimos progresar.

Las pinturas conducen a diferentes reflexiones. También pueden servir para poder tomar conciencia del potencial que poseemos. Cuando contemplamos una pintura que representa una escena serena, esto nos hace olvidar la violencia, nos transporta a otros estados mentales alejados del dolor y el sufrimiento. Así pues los budistas eligieron imágenes de paz, de tranquilidad, con el propósito de sembrar la semilla y las causas de una futura felicidad.

Entendemos que la pintura es un vehículo de comunicación muy potente, la fuerza que posee es enorme y tiene una importancia extraordinaria; por lo tanto está lejos de ser algo inofensivo. Por el contrario, tiene el poder de cambiar a la gente, hace que se cuestione su manera de vivir. Tiene el poder de la transformación.

## **5.6 La contemplación lleva a la meditación.**

La contemplación de la obra realizada se convierte en un ejercicio de meditación de concentración o reflexiva/analítica. No son pinturas realizadas para el deleite de los ojos, no son hechas para impresionar, ni para ser expuestas en galerías ni museos. No son realizadas para la gloria del artista ni para su autoafirmación. Las pinturas de los monjes Chan fueron realizadas como ejercicios de meditación de concentración y para ayudarles en su posterior contemplación a ejercicios de meditación analítica, y las realizadas por otros artistas fueron igualmente realizadas en un ejercicio de meditación analítica para que pudieran ser contempladas por muchos seres que encontraran en su camino el mensaje de Buda.

El arte que surge de la experiencia meditativa podría llamarse arte auténtico, en este caso, la idea no es crear obras para una exposición, sino pasar por un proceso de crecimiento continuo que permita aprender a apreciar el entorno en el que se vive; y, dicho sea de paso, ese entorno no necesita en absoluto ser bueno, hermoso o agradable. Entendido así, el arte se define como la capacidad de ver el carácter único de la experiencia cotidiana.



## **6 LA IMAGEN COMO LENGUAJE METAFORICO PARA LA PRÁCTICA DE LA MEDITACION EN SU CONTEMPLACION**

En capítulos anteriores nos hemos dedicado a analizar los procesos creativos de las pinturas budistas, motivación, intención, causas y efectos de las mismas.

Este capítulo se ha dedicado al análisis de los temas más representados en la pintura budista china ya que, con su contemplación, obtenemos una enseñanza que sirve como punto de partida para la meditación; tanto analítica como de concentración.

Las pinturas budistas representan las enseñanzas de Buda, un camino silencioso y sagrado hacia el conocimiento interior. Para ello los artistas estudiaron a fondo los textos y se esforzaron en crear imágenes que representaran la existencia cíclica, la muerte y renacimiento, la impermanencia, la interdependencia, la compasión, el *karma*, y otros conceptos filosóficos budistas que, al contemplarlos, nos lleven a reflexionar sobre ellos.

Con el análisis de las imágenes que hemos seleccionado, queremos demostrar que las pinturas budistas no son realizadas para conseguir un placer meramente visual, sino una experiencia contemplativa. Se crearon con la intención de que el observador no se quede en lo anecdótico, sino que la imagen sea el puente hacia un análisis más profundo.

Como hemos mencionado en capítulos anteriores, la meditación puede ser de dos clases y, teniendo en cuenta esto, al contemplar las imágenes budistas se pueden realizar dos tipos de meditación: de concentración o analítica. Todo ello depende de la intención que pongamos al contemplarlas, pudiendo concentrarnos en un solo aspecto o hacer una reflexión más compleja.

Una pintura Meditativa de concentración, nos llevará a una meditación enfocada en una figura u objeto, y una pintura meditativa analítica, nos llevará a una meditación más reflexiva sobre los múltiples elementos de la escena.

En cualquier caso, desde el punto de vista budista, las imágenes son guías de meditación ilustradas; y cada tema fue escogido cuidadosamente, incluso la posición de las manos, la forma de los vestidos, los adornos, las expresiones de los rostros, las flores y los paisajes; todo ello forma un conjunto artístico que es reflejo del mundo profundo y simbólico del budismo.

Cada persona tiene una capacidad distinta para la comprensión y la práctica de la meditación. Por esta razón, Buda impartió enseñanzas adaptadas a los diferentes niveles de sus fieles y devotos. Ya que las pinturas budistas son un reflejo de sus enseñanzas, entendemos y defenderemos la hipótesis de que fueron realizadas en base a las mismas premisas.

Para aquellos que solo desean disfrutar de la felicidad humana, Buda impartió discursos sobre las acciones y sus efectos (la ley del *karma*) y también disciplina moral como su práctica principal. En pintura, estas enseñanzas están representadas en la Rueda del *samsara*, que ilustra sobre las consecuencias de nuestros actos y sobre los apegos que nos atan a esta vida y a los futuros renacimientos, así como sobre la impermanencia de los fenómenos de la naturaleza y de la existencia humana. Con la contemplación de estas pinturas podrán comprenderse y desarrollarse ciertos aspectos básicos del budismo, pero no se ilustran conceptos ni estados superiores.

Para aquellos que hubieran superado estos conocimientos básicos y desearan experimentar la liberación del *samsara*, Buda impartió enseñanzas sobre los tres adiestramientos superiores: la disciplina moral, la concentración y la sabiduría como su práctica principal para conseguir logros individuales.<sup>131</sup> Las pinturas que son el reflejo de estas enseñanzas son las figuras de los Luohans, que son el ejemplo de haber trascendido el mundo dual y haber alcanzado el nirvana.

Y para aquellos que desean alcanzar la meta última de la iluminación total, Buda impartió enseñanzas sobre cómo cultivar la gran compasión y enseñó las seis perfecciones: generosidad, disciplina moral, paciencia, esfuerzo, concentración y sabiduría que conducen a logros mayores y procesos de desarrollo interno para la realización de la vacuidad, y finalmente la liberación total <sup>132</sup>. Los *Bodhisattvas* son el reflejo de estas enseñanzas superiores.

Estas pinturas constituyen una ayuda para la meditación, representan símbolos para el despertar y ofrecen una superficie de proyección ideal para nuestro propio potencial interior. Las pinturas se convierten en un vehículo para desarrollar nuestra mente.

Este capítulo está dedicado al poder alegórico de la imagen que es el que comunica cualidades subjetivas y permite conocer más allá de las apariencias de los colores y de

---

<sup>131</sup> WALPOLA (1965) Lo que el Buda Enseñó. Pág. 53

<sup>132</sup> Ibid., Pág. 54

las formas. Este poder nos induce a ver en los personajes las cualidades que representan: la compasión, la bondad, la inteligencia, la paciencia, la entrega.

Para ello se ha comenzado por mostrar la rueda del *samsara* para tomar conciencia del mundo real, y de los fenómenos que en ellas podemos observar.

Las vidas anteriores del Buda (*jatakas*), son las que nos sirven para poder tener una visión de las consecuencias positivas que tiene realizar buenas acciones, que dan como resultado una gran acumulación de méritos hasta llegar a conseguir una vida de plenitud y realización. Luego hablaremos de Buda como el Maestro que imparte las enseñanzas para liberarnos del *samsara*.

Y siguiendo en ascenso hacia prácticas más avanzadas, hablaremos de los *Luohans* y de los *Bodhisattvas*, que son quienes culminan el camino hacia la iluminación.

En cualquier caso, todas las pinturas tienen el objetivo final de conducirnos a traspasar el plano físico, de superar el apego que podamos generar sobre ellas, y de realizar un proceso que trascienda a la propia imagen.

## **6.1 La Rueda del Samsara. La impermanencia y el karma**

Según la doctrina budista, si nos apartamos de la percepción clara y nos hundimos en la apatía espiritual, o deseamos aquello que nos parece agradable y rechazamos lo que nos parece desagradable, estamos atrapados en el *samsara*. El mundo de la dualidad es el origen del sufrimiento. Vivir en esta ignorancia nos perpetúa en la sucesión de renacimientos sin escapatoria.

La rueda del *samsara* nos muestra la compleja ley del *karma* que nos encadena inexorablemente a continuos renacimientos como consecuencia de nuestros actos, y que éstos pueden llevarnos a formas de existencia viles llenas de sufrimiento como también pueden conducirnos por el camino hacia la liberación completa.

Esta rueda se solía pintar en las puertas de entrada de los monasterios y templos como medida de atención y recordatorio de nuestra existencia.



Fig. 6.1. *La Rueda del samsara*. Grutas rupestres de Dazu. Siglo XII. Sichuan.China.

En la figura 6.1 vemos la imagen completa de la rueda del *samsara* que se encuentra colocada a la entrada del santuario rupestre de Dazu. En ella se explica con meticulosidad, a modo de herramienta didáctica para toda la comunidad budista, el complejo entramado de la existencia cíclica.

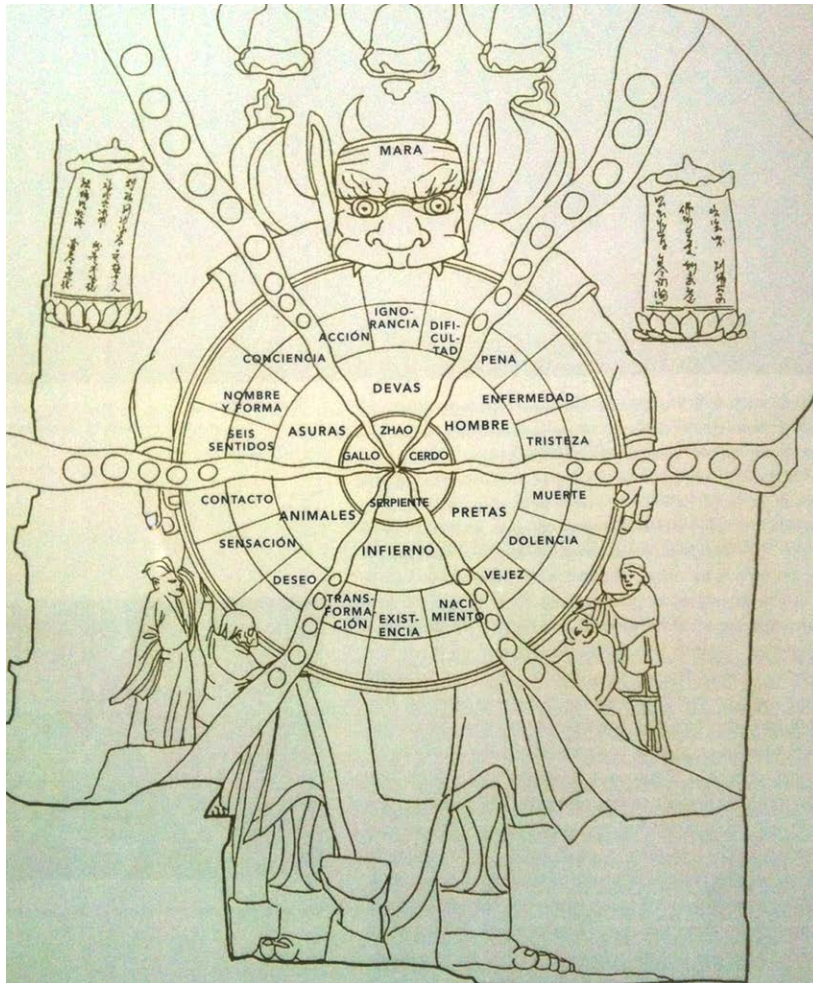


Fig. 6.2. Dibujo ilustrativo de la Rueda del samsara. Del libro: Arte rupestre budista de Dazhu. Angela Falcó Howard. (2001).

En la parte central aparecen los “tres venenos” o fuerzas que preservan el proceso del renacimiento que están representados por tres animales; el gallo que simboliza la pasión y la codicia, la serpiente el odio y la agresión y el cerdo la ignorancia. Son los componentes básicos del ego que se hallan en constante interacción para mantener a los seres alejados del camino de su liberación.

Seis radios de luz que contienen un total de 38 budas dentro de círculos dividen la rueda en seis segmentos. Son los seis destinos a los que nos conduce el *karma*. Dependiendo si las acciones realizadas son buenas los seres sensibles renacerán en ámbitos favorables y si las acciones son malas, serán arrastrados hacia el sufrimiento. Hay tres reinos superiores: el palacio de los dioses celestiales (*devas*), los semidioses (*asuras*) y los humanos; y tres inferiores: los infiernos calientes y fríos, los fantasmas hambrientos (*pretas*) y el reino animal.

Los mundos de los dioses y semidioses aparentemente son reinos en los que se goza de una vida paradisiaca, pero no es el mejor destino deseable porque ambos son prisioneros de su ensimismamiento. Aunque no deben trabajar y viven en lujosos palacios no les es posible tener en este ámbito acceso al *Dharma*, y por lo tanto no les es posible salir de sus “cárceles de oro”.

El mundo de los humanos es el más deseable ya que, a diferencia de los otros reinos, los hombres deben trabajar y esforzarse para tener la posibilidad de “despertar”. Solo los seres humanos pueden comprender la naturaleza del mundo de los fenómenos y alcanzar la liberación del *samsara*. Por ello es el renacimiento más valioso de todos.<sup>133</sup>

Por el contrario en los mundos infernales, sus habitantes son representados entre terribles sufrimientos, en parajes desolados y áridos donde no se encuentra ningún verdor. La representación de los seres del inframundo tiene como finalidad concienciar de las consecuencias de las acciones negativas con el fin de evitarlas.

La experiencia de los infiernos surge como consecuencia del odio y las acciones violentas, pero también por los pensamientos dominados por el ansia de venganza y de agresión.

Los espíritus hambrientos o *pretas* son los eternamente frustrados, y nunca pueden llegar a satisfacer su hambre ya que tienen una codicia insaciable. Los apegos a los objetos les impulsan a querer acumular constantemente y poseerlo todo, pero no pueden disfrutar de lo obtenido. Se les representa con bocas enormes y gargantas estrechas, de modo que el alimento no puede abrirse paso y nada puede saciar su hambre voraz.

No es frecuente en el budismo la representación de imágenes intimidatorias y sólo se encuentran en la Rueda del *samsara* y en figuras de seres protectores de la doctrina; pero en cualquier caso, si se representan es más bien para que cumplan una función persuasiva, para combatir a los enemigos del budismo y tomar conciencia de que un *karma* negativo tiene consecuencias desastrosas y no podemos librarnos de él.

---

<sup>133</sup> FALCO HOWARD (2001) Pág.7-9



Fig.6.3.y 6.4. Lin Tinggui y Zhou Jichang. *Luohans dando limosna a los seres que sufren en el inframundo. Detalles.* Dinastía Song del sur. Museo de Bellas Artes de Boston. Pintura Meditativa analítica.

Los fantasmas son espíritus que han quedado atrapados en un espacio intermedio entre dos mundos. Esta situación es provocada por los apegos a las personas y a los objetos que no podemos llevarnos cuando abandonamos nuestro cuerpo en busca de otro renacimiento. Nuevamente la reflexión es vivir renunciando a aquello que no nos pertenece, ya que todo es impermanente.

A primera vista el mundo de los animales podría aparecer como un destino apacible; sin embargo, los animales están constantemente ocupados en cazarse y devorarse mutuamente.

Desde el punto de vista del *karma*, el miedo a morir de hambre o ser cazado les mantiene en un incesante sufrimiento; y ello es consecuencia directa de su ignorancia, porque solo se guían por sus instintos, siendo incapaces de tener una existencia consciente. Actúan a fin de cuentas de acuerdo con el patrón de comportamiento de su especie, y por eso es un destino no deseable puesto que como animal no se tiene la inteligencia suficiente para poder comprender las enseñanzas y practicarlas con el fin de liberarse del *samsara*.

El círculo exterior ilustra los doce eslabones de la causalidad, que son los responsables de la creación dependiente de los renacimientos humanos. Representan la ignorancia, la acción, la conciencia, el nombre y la forma, los seis sentidos, el contacto, la sensación, el deseo, el nacimiento, la vejez, enfermedad y la muerte; que determinan la secuencia infinita de causa y resultado. La aparentemente ineludible sucesión de estos doce factores de la existencia son los que nos mantienen unidos al ciclo del *samsara* –el mundo de la confusión y del sufrimiento– desde tiempos inmemoriales hasta la eternidad.

1 La ignorancia: La anciana ciega, o también una figura militar simbolizan la ignorancia fundamental de la identidad mal entendida al no comprender el carácter sufriente de todo ser.

2 Acción: El alfarero fabricando vasijas representa nuestras inclinaciones y preferencias, en general acciones inconscientes, que moldean nuestra vida sin que las cuestionemos.

3 Conciencia: La mujer que recoge del árbol sus frutos simboliza que todas las acciones tienen consecuencias según la ley del *karma*, y todas ellas tienen la semilla que puede madurar en frutos que nos sirvan de alimento.

4: El nombre y la forma: Dos personajes que reman por un río en un pequeño bote. El nombre y la forma se basan en las impresiones que tenemos a través de los cinco sentidos sensoriales.

5. Los seis sentidos: La casa con seis ventanas es la representación de los seis sentidos, vista, oído, olfato, gusto y tacto y el sexto sentido de la mente.

6 El contacto: Un hombre herido con una flecha y el hombre que bebe alcohol son metáforas de las consecuencias de la intensidad de las emociones y sentimientos que tienen dolorosos resultados.

7 La sensación: El hombre y la mujer en un abrazo es la imagen que ilustra la carga emocional de las sensaciones y sentimientos que producen una distracción de la vía espiritual.

8 El deseo: El mono saltando salvajemente es una metáfora del deseo en la mente incontrolable.

Las cuatro últimas imágenes son las que muestran el proceso inevitable del ser en el que se suceden el nacimiento, la vejez, la enfermedad y la muerte. Entonces el ciclo vuelve a comenzar desde el principio activado por la ignorancia fundamental.

En el círculo exterior se representan a diferentes criaturas envueltas en unos cilindros semejantes a toneles en los cuales asoman cabezas y pies humanos pero también colas, cabezas y extremidades de diferentes animales (pájaro, cerdo, serpiente, buey, caballo, pez, etc.) haciendo referencia al proceso de abandonar destinos inferiores para renacer en otros superiores.

A los pies de la rueda aparecen cuatro personajes que ayudan a sujetar su peso y que representan la codicia (un oficial civil), el mal (una figura marcial), la insensatez (el mono) y la lujuria (una mujer joven); todas ellas fuerzas que motivan el comportamiento de los seres sensibles manteniendo así el movimiento.

Finalmente la rueda está sostenida por un monstruo de feroces fauces llamado *Mara*, que es el soberano del deseo y la muerte. Simboliza el carácter efímero de todos los fenómenos del *samsara*. Todo es impermanente, y ello fue confirmado por el propio Buda que formó parte del *samsara* durante muchos renacimientos (animales y humanos que se narran en los játicas) hasta conseguir escapar enfrentándose a *Mara* y alcanzar el nirvana.

La meditación que se realiza con este tipo de obras, es para deshacernos de nuestras limitaciones y problemas, tales como desperdiciar nuestro tiempo en esta preciosa vida humana, y nos induce a que desarrollemos nuestras cualidades positivas al darnos cuenta de que tenemos una gran oportunidad para utilizarla constructivamente.

Tengamos en cuenta que todas estas imágenes pueden ser una metáfora de los estados psicológicos mentales en los que caemos una y otra vez por nuestras circunstancias emocionales, que son a menudo cambiantes. Es mensaje central de la rueda de la vida debe entenderse como una clara advertencia para permanecer atentos a nuestros pensamientos, palabras y acciones.

Todas estas imágenes nos advierten y nos enseñan el camino que también siguió el propio buda como ser humano. Pero este sufrimiento no es inevitable, y existe una solución para superarlo. Aquí es donde comienza la meditación sobre las Cuatro Nobles Verdades y el Óctuple Sendero.

La rueda de la vida forma parte de las imágenes para la reflexión ya que representa gráficamente la totalidad de la existencia y son capaces de mostrar a las personas sus límites pero también sus posibilidades.

Todas estas figuras deben entenderse como estados mentales. Chögyam Trungpa los define como “*diferentes formas de confirmación del samsara que producen un diferente estilo de juego de la realidad*”<sup>134</sup>. También se medita sobre nuestra disposición de ánimo frente a nosotros mismos y a lo que nos rodea. Los seres humanos estamos potencialmente capacitados para poder reconocer el mecanismo de nuestras proyecciones. Podemos percibir la confusión pero también podemos, a través de nuestras acciones, de nuestras palabras y de nuestros pensamientos disolver nuestros condicionamientos.

Se medita sobre que todo practicante budista pueda llegar a comprender la realidad de su propia vida, ya que conocer la naturaleza psicológica del *samsara* es el primer paso hacia el camino que conduce a la liberación y a la iluminación.

Para ello hay que partir de la base de que la naturaleza del hombre es completamente pura, pero que la ignorancia y los engaños la van oscureciendo.

---

<sup>134</sup> TRUNGPA, (1998) Pag. 69.

Según el Venerable Maestro Yin Shun, la iluminación o el nirvana se consideran la percepción del espíritu purificado.<sup>135</sup>

La mente es la creadora del *samsara* y si entendemos su carácter ilusorio y por tanto doloroso, es posible que con el nirvana se descubra su identidad, y que nos sean accesibles los niveles trascendentes del ser y los estados dichosos representados en tantas imágenes para su meditación.<sup>136</sup>

## 6.2 La Naturaleza: el mundo de los fenómenos



Fig.6.5. Anónimo. Detalle pintura mural. Dinastía Tang. Grutas de Mogao. Dunhuang. China. Pintura Meditativa analítica.

Aunque el paisaje no es un tema típicamente budista, sí es utilizado para ser el conductor de una meditación. En China no se ve el paisaje, se narra el paisaje. Los paisajes desde el punto de vista del budismo no tienen una función decorativa; son un ejercicio de visión.

---

<sup>135</sup> YIN SHUN (2008) Pág.89

<sup>136</sup> Ibid. Pág. 90

En la Naturaleza nada está separado, todo palpita a la vez, y todo está conectado e interrelacionado, sin que uno quite protagonismo al otro. El río no es más importante que la montaña, ni la pequeña piedra del camino es menos que el propio cielo.

El pensamiento budista tiene una parte de cosmogonía y cosmología en la que se tratan los temas de los ciclos de creación y transformación. Aunque el tema de paisaje no sea una explicación de estos conceptos, si es representado por ser necesaria la parte material y la parte natural en la explicación del hombre en el contexto del *samsara*.

Según Meher Mearthur en su libro *Arte budista una guía ilustrada de los signos y símbolos budistas*, el paisaje es utilizado como si fuera un templo para la meditación. La arquitectura de sus muros y escaleras la constituyen los arbustos y las cascadas. No estamos alejados, no somos superiores, somos parte de la naturaleza igual que el agua, los árboles o la montaña. Meditamos sobre ello y sobre la paz y relajación que alcanzamos estando nuestra mente concentrada en estas imágenes.<sup>137</sup>

Queremos hacer notar que de todos los paisajes budistas estudiados existe una ausencia casi total de representaciones de la naturaleza en su lado violento. No se encuentran apenas las tormentas, ni fuertes vientos azotando los árboles. Tampoco el fuego y sus devastadores consecuencias. Los paisajes son serenos y tranquilos, como si trataran de que en su contemplación no se soliviantara el espíritu.

Los cielos limpios sin nubes simbolizan la mente clara y limpia, sin nada que lo perturbe.

La tierra es el soporte, donde se produce la realidad más cercana, el espacio sólido que nos sujeta, el *samsara*.

Los ciclos nos hablan sobre el constante cambio que se produce a cada momento. El sol da paso a la luna, el día a la noche, al primavera al verano y así con todos los fenómenos de la naturaleza.

El agua es símbolo de calma reflexiva en su fluir o de agitación mental en la turbulencia. El agua es el elemento sin el cual no se puede sobrevivir. Lo necesita la tierra, lo necesitan las plantas y animales y lo precisan todos los seres vivos para regenerarse y alimentarse. En la mayoría de los paisajes el agua aparece representada de diversas formas: lluvia, nieve, en lagos y cascadas etc.

---

<sup>137</sup> MCARTHUR (2002) Pág. 73

Es un elemento básico e indispensable, símbolo de continuidad y de renovación. Por su propia superabundancia da vida a las nubes y las nieblas, siendo por tanto una manifestación de los principios que rigen el universo.

Los ríos simbolizan el movimiento. Son las venas donde las aguas fluyen continuamente. Cascadas, arroyos y torrentes son la evidencia externa del trabajo interior de la tierra. Es imparables su camino hacia el mar, nacen con ese propósito y mueren para volver a nacer. También es el símbolo del ciclo de la vida que se renueva a cada instante, y que el momento presente no vuelve a suceder, como el agua que pasa cambiando incesantemente.

Los ríos representados en los paisajes son para el budismo el mensaje para tomar conciencia de que hay que vivir el momento presente porque no vuelve a suceder, y que a cada instante, como las aguas del río, se muere y nace otra vez. Todos los seres se renuevan perpetuamente, moverse con la vida, sin tratar de interrumpir o detener su flujo.

Las nubes y brumas aparecen siempre representadas en las montañas y en los valles como símbolo de que todavía no se ha alcanzado la cima, la verdad; y hay que aprender a superarlas para alcanzar la meta.

Las montañas para el budismo simbolizan lo solemne y silencioso. Habitadas por multitud de animales y aves que buscan en ellas refugio y alimento son las que nos acercan al misterio y nos elevan hacia el cielo. Las montañas nos llevan al silencio que nos permite escuchar nuestro propio corazón palpitando o el ritmo de nuestra respiración entrando y saliendo del cuerpo.

Las rocas son los obstáculos que encontramos a nuestro paso en la vida, son las que nos hacen meditar y reflexionar sobre la importancia de superarnos y no quedarnos clavados sin avanzar, pueden ser también la causa de nuestra transformación.

El monasterio o el templo dentro del paisaje, alejado del mundanal ruido de las ciudades o de los mercados son una metáfora de que debemos evitar las distracciones. El ruido puede apartarnos de la meditación y convertirse en un obstáculo para la práctica.

El hombre es un elemento más en la Naturaleza a la que pertenece, no como el dominador, sino como un humilde huésped y espectador.<sup>138</sup>

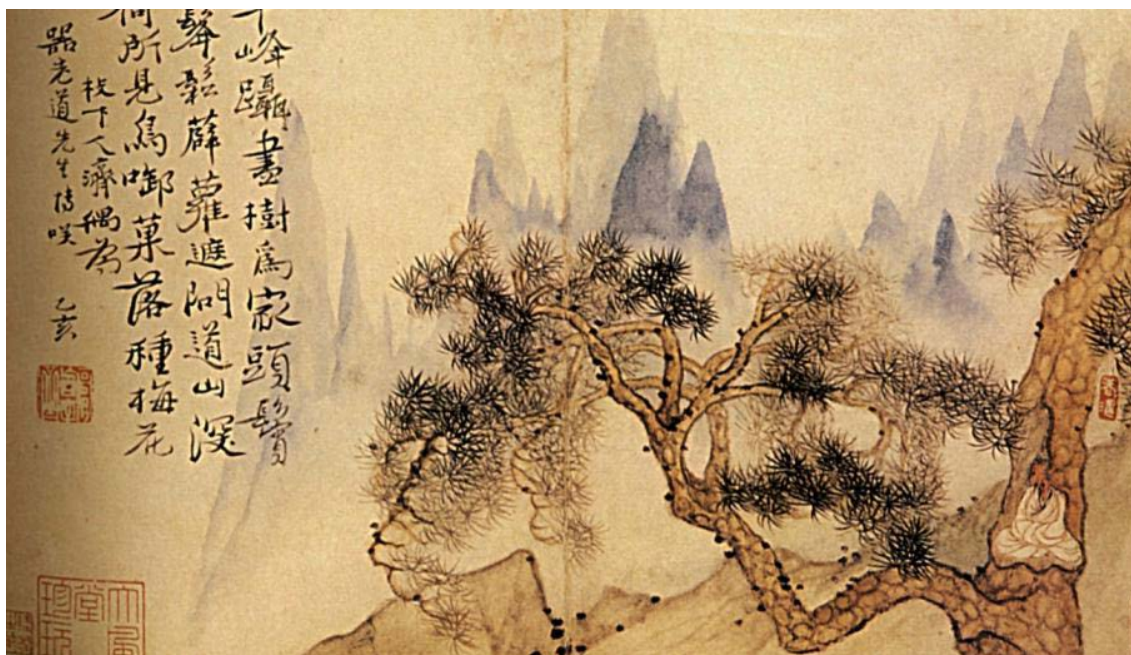


Fig.6.6. Shitao. *En meditación a los pies de la montaña*. Siglo XVII. Museo de la Universidad de Sichuan. Chengdu. China. Pintura Meditativa y Contemplativa.

El hombre es una parte más del paisaje. No es el protagonista, sino que aparece escondido entre los árboles para no interrumpir el proceso natural. El hombre debe sentir respeto por la naturaleza y no dañar su equilibrio, sólo convivir.

Un hombre sobre una elevada montaña significa que ha llegado a la iluminación. Desde la altura puede contemplar todos los valles, los caminos y el nacimiento de los ríos. Desde allí todo es posible, la visión es total, puede verse en todas direcciones. Cuando estás en el valle no dispones de una visión tan amplia. Cuando recorres el camino, no puedes ver dónde termina.

Cuando las figuras humanas que componen el paisaje se encuentran en el valle, significa que todavía están empezando el camino para llegar al conocimiento interior. A medida que su posición es más alta, mayor es el grado de conocimiento de sí mismo y más cerca se encuentra de la iluminación.

---

<sup>138</sup> RONNBERG (2011) *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*. Págs. 30, 42, 53 y 54.

La representación del hombre en la naturaleza es la expresión de los distintos estados anímicos/mentales: el ambiente de soledad, de abandono, hombres contemplando el atardecer, sentados a la sombra de un árbol, empequeñecidos ante el misterio que les rodea y meditando sobre ello.

### 1 Árbol de Bodhi y el Bambú

El árbol icono del budismo es el árbol de Bodhi o la higuera (*ficus religiosa*) que es donde Buda Sakyamuni sentado bajo su sombra alcanzó la iluminación. Es representado siempre que se alude a este importante momento.

Los árboles pueden ser también los habitáculos para monjes que aparecen representados meditando en huecos de su tronco.

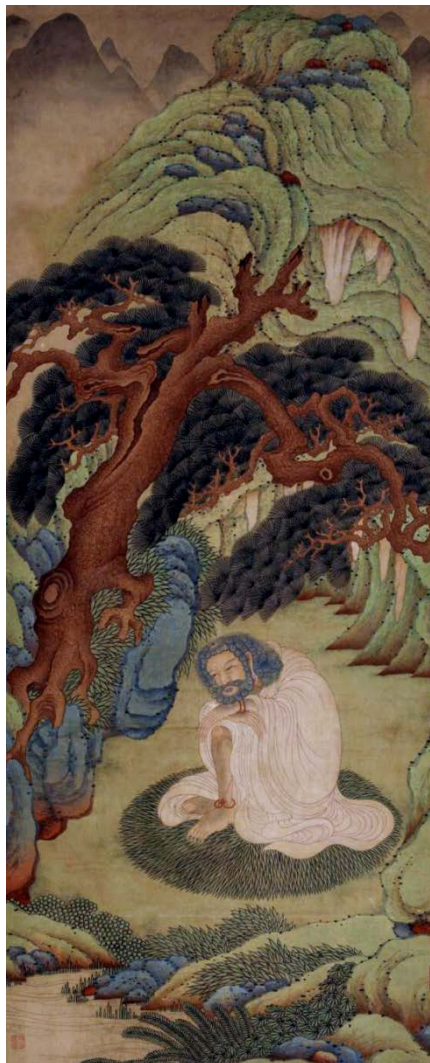


Fig. 6.7. Ding Yunpeng. *Buda bajo el árbol de Bodhi*. Dinastía Ming. Museo de Tianjing. Pintura Meditativa y Contemplativa.

Pero si tenemos que hablar del más representado y más popular, sin lugar a dudas hablamos del bambú. Tiene innumerables significados, y es árbol asiático por excelencia. Aparece en muchas pinturas budistas como lugar idílico de recogimiento para la meditación.

El Bambú es hueco por dentro y según el punto de vista budista, estar vacío significa haberse liberado de todo lo innecesario, de lo superfluo de lo que te encadena y supone un peso que arrastrar.

También simboliza la dureza y la flexibilidad, conceptos que tienen que ver con la constancia en el seguimiento de los preceptos, pero al mismo tiempo no siendo tan rígido como para que llegue a romperse. También es símbolo de eternidad porque está verde todo el año, durante todas las estaciones.

Es delgado pero derrota a otros árboles más robustos, sobrevive más años. Parece frágil, parece quebradizo, pero es fuerte y resistente; esto simboliza que no hay que guiarse de las apariencias, sino que la verdad se esconde en la naturaleza y que la mirada interior es la que nos lleva a encontrar la esencia de las cosas.<sup>139</sup>

Aparece en múltiples ocasiones en las que monjes se refugian en bosques de bambú para meditar, para estar en soledad.



Fig. 6.8. Lin Tinggui y Zhou Jichang.  
*Luohans en el bosque de bambú reciben ofrendas. Detalle.* Dinastía Song del sur.  
Museo de Bellas Artes de Boston.  
Pintura Meditativa analítica.

<sup>139</sup> MCARTHUR (2002) Guía ilustrada de signos y símbolos budistas. Pág. 63.

El bambú crece y se eleva a gran altura hacia el cielo aspirando alcanzarlo. Simbólicamente representa cómo debe crecer la parte espiritual de cada ser, desde la tierra al cielo, tomando conciencia de nuestro espíritu y de su potencial. Pero cuenta con firmes y profundas raíces; esto simboliza que es necesario ir madurando, progresando y afianzando los conocimientos básicos, porque de no estar firmemente arraigado moriría sin la tierra de la que se alimenta para crecer.

Es flexible y se mueve con el viento. No se enfrenta, no se obstina, no se resiste, sólo se deja llevar por lo que ocurre; esto simboliza la aceptación de los hechos.

Para el budismo las plantas son las creadoras del paisaje; son las que representan la comunicación, la conexión de unos seres con otros, porque a través de ellas se mantiene la vida, porque cada una de ellas cumple una función y tiene una utilidad diferente. Los artistas se recrean pintando la gran variedad de sus formas, porque son el manto que protege a la tierra y le da belleza y esplendor.

## 2 La Flor de Loto: La Pureza



Fig.6.9. *Flor de Loto. Detalle.* Grutas Yulin. Dinastía Xia del Norte. Dunhuang. Pintura Meditativa analítica.

Aunque la pintura china sí se ocupará y de manera muy intensa de la representación de multitud de flores, en el budismo solo destaca la flor búdica por excelencia: el loto. La flor que simboliza lo sagrado, la pureza de los seres que han alcanzado la iluminación, la belleza de sus mentes claras y compasivas.

Esta flor nace en el lodo, y tiene que hacer un largo viaje atravesando el agua para poder salir a la superficie y florecer. Esta flor simboliza el camino de superación en silencio, con humildad, desde lo contaminado a la pureza, desde la ignorancia a la sabiduría. Es un camino de práctica de la perfección para alcanzar la pureza haciendo frente a la adversidad. Esta flor es el símbolo *Mahayana* por excelencia, y los *Bodhisattvas* las llevan en su mano o se colocan a sus pies en forma de tronos. Representa la compasión, el ejercicio de la dedicación a los demás y la pureza de sus actos.

### **6.3 *Jatakas*: Renacimiento y acumulación de mérito**

Los *jatakas* son las historias que cuentan las existencias anteriores de Buda Sakyamuni, y tienen como propósito fundamental enseñar cómo a través de sus vidas previas fue acumulando virtudes. El auto-sacrificio para llegar a la liberación del sufrimiento a través de la realización de buenas acciones que generen mérito y la conducción de una vida espiritual, ecuánime y compasiva, es el ideal supremo que aquí se revela.

Existen numerosas historias, algunas de ellas cuentan hechos ocurridos a Buda en forma animal, como una gacela, como el rey de los monos, como un ganso o como un elefante. También como príncipe que renuncia a su trono para hacerse asceta. La meditación sobre los renacimientos nos indica la continuidad de los seres en una sucesión de vidas que son como la llama de una lámpara que enciende otra, aunque con el nacimiento la conciencia de vidas anteriores quede velada. Se debe tomar conciencia de que es muy larga y difícil la evolución espiritual que tiene como propósito la liberación de los renacimientos incontrolados (el *samsara*), y que para ello se deben acumular méritos y crear buen *karma* para que así florezca en alguna de las vidas futuras.



Fig. 6.10. *Jataka*. Dinastía Wei del Norte. Cueva nº 257. Pintura mural. Mogao. Dunhuang. China. Pintura Meditativa analítica ilustrativa.

Este mural ilustra la historia de un ciervo que salva a un hombre de ahogarse en un lago del bosque. El ciervo le suplica que no revele nunca a nadie el lugar donde se esconde ya que le darían caza, pero el hombre no cumple su promesa y se apresura a contárselo al rey para ganarse su favor. Se organiza una cacería y al fin encuentran al ciervo, que le habla al rey y le cuenta la traición de aquel hombre. Profundamente conmovido, el rey emitió una orden para prohibir la caza del ciervo y el hombre ingrato tuvo terribles sufrimientos con llagas por todo el cuerpo por haber violado su promesa.

El pintor representa el mundo interior de los personajes a través de los detalles. Por ejemplo, el ciervo no es retratado de rodillas ante el rey, sino con una postura valiente, sin miedo y se le pinta de blanco que es el color de la pureza, de la inocencia y de la sabiduría. La meditación sobre este suceso tiene la intención de promover el concepto budista de que las buenas obras traerán buenas consecuencias, y que la ingratitud y las malas acciones son faltas graves que tienen dolorosas consecuencias.



Fig. 6.11 *Jataka de la tigresa hambrienta*. Pintura mural. Cueva nº 428. Dinastía Wei del Norte. Mogao. Dunhuang. China. Pintura Meditativa analítica ilustrativa

En el caso del *jataka* de la tigresa hambrienta de la figura 6.11 su contemplación nos lleva a meditar sobre un acto de generosidad consciente. En la naturaleza unos animales mueren para que otros vivan, pero en este caso, la tigresa no sorprende a su víctima y la ataca para comérsela, sino que el príncipe es consciente de la necesidad del animal y de sus cachorros y ofrece su vida en un acto de entrega suprema. Este hecho, desde el punto de vista budista genera un gran mérito para el siguiente renacimiento.<sup>140</sup>

#### **6.4 Buda: La Meditación, la Iluminación y las Enseñanzas**

Hemos analizado pinturas budistas chinas que representan dos de los momentos más importantes de la vida de Buda por estar relacionados con la práctica de la mediación: la meditación bajo el árbol de Bodhi, y la predicación de sus enseñanzas.

Buda representa la sabiduría, la bondad y la compasión suprema. La figura no es adorada como un dios sino respetada como un maestro. Es la referencia a seguir; su camino es el que debemos imitar.

---

<sup>140</sup> JATACAS (1998) Las vidas anteriores del Buda. Pág. 49.

En pintura, se le suele representar vestido de monje, con los pies descalzos y el cuenco monacal, alusivo a su vida como mendicante.

También aparece con un moño (*usnisha*) que representa la concentración espiritual y el ascetismo, una marca entre las cejas (urna) o "tercer ojo", reflejo de su capacidad trascendente, un nimbo de santidad sobre su cabeza y los lóbulos de las orejas alargados, rememorando las joyas que lo adornaron y a las que renunció para dedicarse a una vida espiritual. Su imagen tiene un aire de serenidad y placidez gracias a sus ojos entornados, y una dulce sonrisa.

Su rostro no muestra cansancio ni preocupación; tampoco está serio. La mirada no es directa pero no se le representa de perfil; siempre está mirando de frente al observador y esto representa su visión total para no hacer diferencias, estando por encima de la dualidad.

Se le representa sin adornos ni joyas, sin elementos que nos confundan y transmite paz, armonía, ecuanimidad, firmeza y estabilidad.

En sus enseñanzas, alentó a las personas a encontrar por sí mismas respuestas individuales, como se desprende de las últimas palabras que dirigió a Ananda, su discípulo más querido: “Sé luz para ti mismo y apóyate en el *Dharma*”.<sup>141</sup>

Con esto no sólo quería disipar el miedo ante la muerte, sino estimular a que nos introduzcamos más profundamente en las doctrinas para llegar a la propia realización en esta vida.

Buda representa al maestro universal de valores. La meditación en el maestro tiene un fuerte poder de inspiración y un profundo beneficio para ganar confianza en nosotros mismos con la transmisión de su fuerza inquebrantable.

---

<sup>141</sup> DIALOGOS CON BUDA (1998) 12 Suttas del Majjhima Nikaya.



Fig.6.12. *La sumisión de Mara y detalle*. Pintura sobre seda. Dunhuang. Museo Guimet de París. Pintura Meditativa analítica.

En la fig. 6.12 aparece sentado en postura de meditación y señala con su mano la tierra este gesto representa el momento en que Siddhartha Gautama alcanza la iluminación. El hombre se convierte en Buda Sakyamuni y pone a la tierra por testigo de su triunfo sobre las tentaciones de Mara, el dios de la muerte y del engaño. Con este tipo de obras se medita sobre la posibilidad que tienen todos los hombres de llegar a iluminarse en como él.

Mara se encuentra a la derecha y su ejército de demonios lanza proyectiles que se tornan en flores antes de llegar a tocar a Buda. El fondo azul evoca la noche que tuvo lugar durante los intentos del mal por distraer a Buda de su meditación.

Siddhartha Gautama, dedicó largos años a encontrar respuestas a las preguntas que nadie le sabía contestar. Por qué envejecemos, por qué enfermamos, por qué morimos... en definitiva, por qué sufrimos. Tras años de duro ascetismo llegó a la conclusión que por esta vía no conseguiría las respuestas que estaba buscando y decidió sentarse a meditar bajo un árbol, con el firme propósito de no levantarse hasta haber hallado la respuesta a sus preguntas.

Tuvo que superar numerosas pruebas luchando contra los ataques de Mara, permaneciendo en total atención sin las distracciones a las que era sometida su mente, hasta que finalmente pudo vencer los obstáculos y ver con claridad todas sus vidas anteriores y hallar la respuesta para la superación del sufrimiento. Ejércitos de demonios entorno suyo intentan apartarle de su meditación sin conseguirlo, incluso con tentaciones sensuales que se presentan con las voluptuosas hijas de Mara, quienes le rodean bailan y se acercan en actitudes provocativas para intentar seducirlo.<sup>142</sup>



Fig. 6.13 *Las hijas de Mara intentan seducir a Siddhartha Gautama*. Detalle pintura mural de la Cueva nº 76. Siglo VI. Santuario rupestre de Kizil. Xinjiang. China.

En la imagen 6.13 una de ellas se acerca hacia Buda que estaba sentado en meditación, con una actitud muy seductora, tal vez bailando o simplemente ofreciéndose. También se puede apreciar que el futuro Buda está representado con una figura esquelética dando a entender que había estado durante cuatro años viviendo junto con otros ascetas sin

<sup>142</sup> 9 Suttas de Digha Nikaya. Pág. 65. Camino a la iluminación. (2000)

apenas tomar alimento; casi al borde de la inanición; y casi a punto de morir decidió que estas prácticas no le conducirían a resolver sus problemas y por ello se sentó a meditar bajo el árbol de bodhi a meditar. Es muy poco frecuente este tipo de representaciones que hacen evidente la vida ascética que llevaba junto con otros renunciantes.

La meditación sobre esta imagen es que no debemos tener referencias al mundo externo, sino que nuestra mirada siempre tiene que ir hacia el interior. El mundo que nos rodea no es la realidad última, esta no puede verse con los cinco sentidos. La visión interior es la que verdaderamente nos acerca a lo que somos. Para conseguirla debemos practicar la meditación porque nos indica el camino para abandonar la ignorancia, llegar a la sabiduría y liberarnos del sufrimiento.

Esta imagen puede promover una meditación en silencio, una práctica de interiorización y de comunicación con nosotros mismos para poder buscar un espacio donde no intervenga el mundo que vemos con las ventanas de los sentidos, sino un lugar en nuestra mente donde no hay agresión, ni crítica, ni diferencias, sino compasión y unidad. Es nuestro poderoso y silencioso mundo interior.



Fig.6.14. *Buda exponiendo sus enseñanzas a los cinco ascetas y varios Bodhisattvas*. Pintura sobre seda. Dinastía Tang. Dunhuang. Colección Stein. Museo Británico de Londres.  
Pintura Meditativa analítica ilustrativa.



Fig.6.15. Zhang Shegwen. *Buda Sakyamuni exponiendo su doctrina*. Dinastía Song. Templo de Chongs Heng. Las tres pagodas. Dali. Yunnan. China. Pintura Meditativa analítica ilustrativa.

Una vez alcanzada la iluminación, Buda pensó que el conocimiento que había adquirido podía guardarlo para sí o por el contrario compartirlo con el resto de los hombres. Movidado por su gran compasión, decidió dedicar el resto de su vida a explicarlo para beneficio de todos los seres sintientes.

Las cuatro nobles verdades explican que la vida es sufrimiento, que la causa del mismo es por un lado la resistencia a los cambios, la no aceptación de la realidad tal y como es y el deseo por ser o tener. Todo es debido al mayor de los males: la ignorancia. Pero no se refería a una falta de conocimientos intelectuales, sino de una comprensión no dual del universo al que pertenecemos. El sufrimiento puede ser superado y para ello hay que seguir el Óctuple Sendero, y así desarrollar una visión compasiva hacia el mundo y los seres que la habitan, de respeto hacia todo lo que nos es dado; y a compartirlo con humildad y con amor. <sup>143</sup>

<sup>143</sup> 9 Suttas de Digha Nikaya. Pág. 73. Camino a la iluminación. (2000)

## 6.5 Luohans. La sabiduría

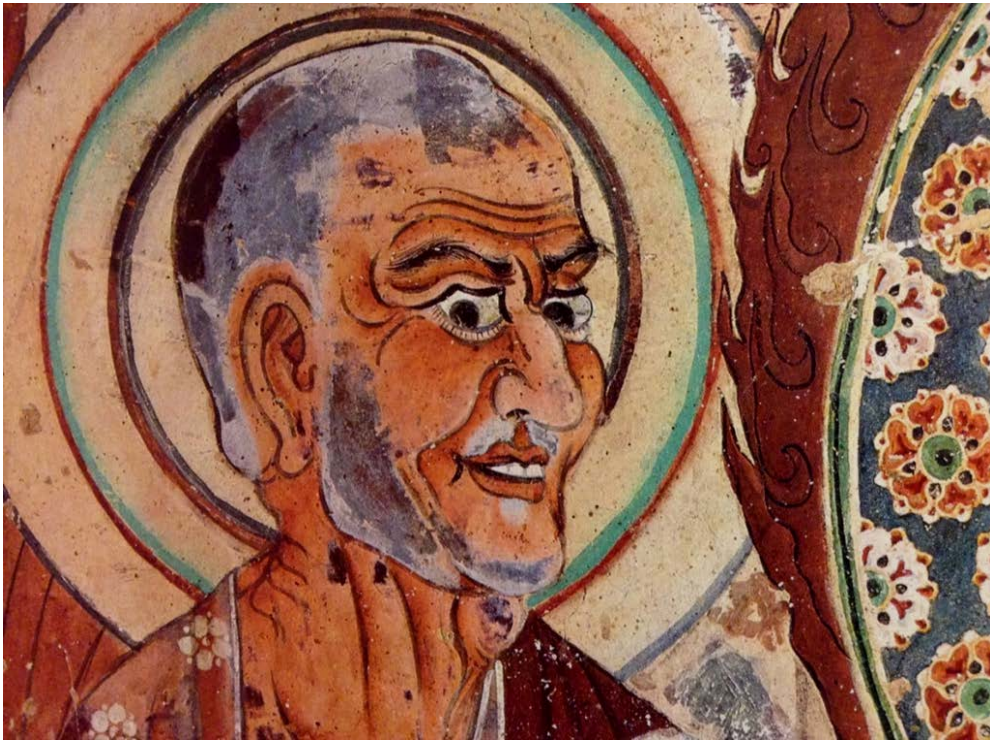


Fig. 6.16. *Luohan. Detalle.* Dinastía Tang. Gruta 217. Mogao. Dunhuang. China. Pintura Meditativa analítica figurativa.

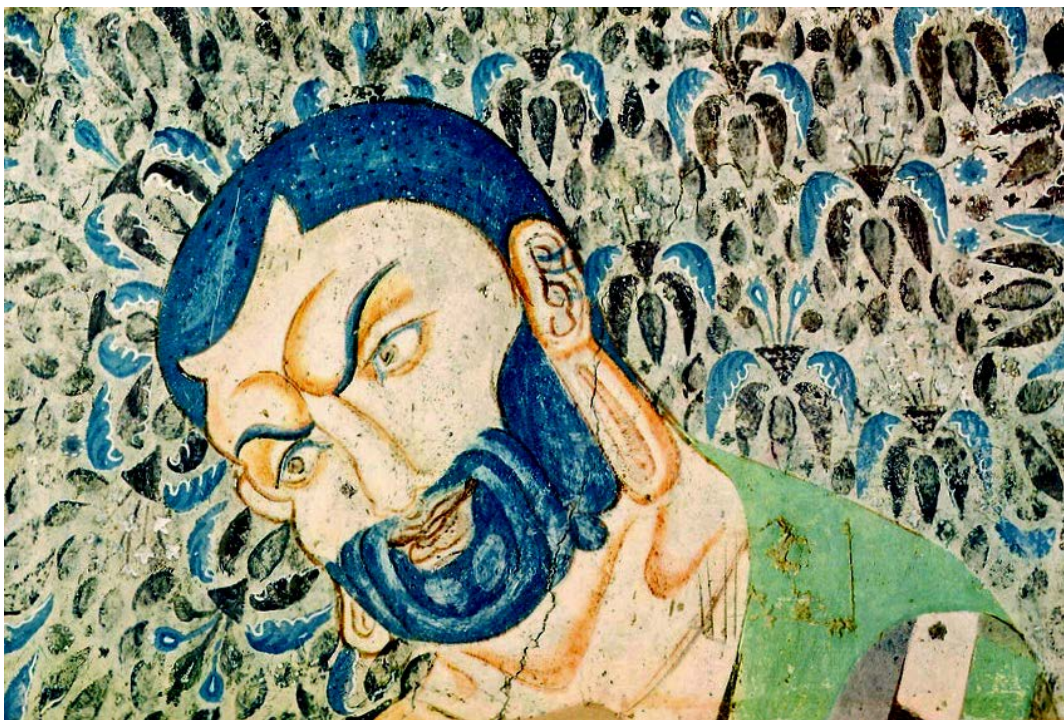


Fig.6.17. *Luohan. Detalle.* Santuario Rupestre de Kizil. Siglo VI. Pintura Meditativa analítica figurativa.

Los 16 discípulos de Buda fueron denominados en sanscrito "*Arhats*". En chino se llaman *Luohan*, y son los sabios que se comprometieron a proteger y propagar las enseñanzas de Buda con el fin de ayudar al resto de los seres humanos.

Los nombres y las historias de los 16 arhats se encuentran en una obra titulada *Registro de la vigencia de la ley del gran arhat Nadimitra*, que fue traducida al chino por el famoso peregrino Xuanzang en el año 654.

Los ancianos y patriarcas sabios suelen ser de cráneos más grandes que el común de la gente. Simbolizan el paso de los años hasta la iluminación. Son los ancianos a los que ir a consultar las dudas que surgen en el camino y son el ejemplo vivo de que es posible alcanzar la budeidad en esta vida. A veces se representan como hombres sufrientes dando a entender que han pasado muchas penalidades hasta llegar a seres iluminados; otras veces se presentan como dulces ancianos que inspiran más ternura; pero todos ellos tienen en común algo: de una forma u otra todos alcanzaron la sabiduría. Son los protectores de la *Shanga* y representan a quienes han vencido los obstáculos del *samsara* y han trascendido el mundo dual y del apego al yo.

Ellos nos invitan a meditar sobre el hecho de que la fortaleza no se encuentra en el exterior sino en el interior y son un ejemplo de que con esfuerzo y perseverancia es posible alcanzar las metas.

Algunos se presentan vestidos con los hábitos de monje y otros simplemente cubiertos por unos andrajos como los eremitas de la montaña.

También se les representa viajando, cosiendo o realizando tareas cotidianas, en grupo o de forma individual.



Fig. 6.18. Wu Bin. *Dieciseis Luohans*. Dinastía Ming. Colección J.M Prieto. Facultad de Psicología. Universidad complutense de Madrid. Pintura Meditativa analítica ilustrativa.

Muchos procedían de un entorno no monástico, eran bodegueros, cazadores profesionales, incluso algunos de ellos ladrones o asesinos que consiguieron dar un cambio a la vida que llevaban y comenzar el camino hacia la iluminación.

Bodhidharma, (el primer patriarca del budismo Chan, que llegó a China desde India) es uno de los más representados en la pintura budista china y de los más populares. Se le reconoce por ser de piel oscura, con rasgos indios, ojos redondos y con los ojos muy abiertos, a veces sin párpados para recordarnos los nueve años frente a una pared meditando sin cerrar los ojos. Eso nos lleva a pensar sobre la concentración, no distraerse del objetivo, alcanzar la iluminación. Tres historias a menudo se utilizan como temas en las pinturas. El primero, "Nueve años de cara a la pared"; el segundo, "Cruzando el río Yang-tse con sólo una caña"; y, por último, "La vuelta al Oeste con un solo zapato".

Esto puede entenderse como una advertencia al duro camino que hay que recorrer, que no es fácil y que exige sacrificios que debemos entrenar constantemente, mejorar y enriquecernos a nosotros mismos, a fin de encontrar la sabiduría meditando sobre el vacío. Sólo entonces perderemos nuestros apegos emocionales.

## **6.6 Bodhisattvas: la Compasión**

Estos seres del budismo *Mahayana* se representan con unos rasgos muy suaves y dulces; y su posición es de escucha, de atención y de serenidad, pero con un leve tono de tristeza porque se dan cuenta de que sus semejantes son seres que sufren y ellos quisieran salvarlos y sacarlos de su ignorancia. Movidos por la compasión han hecho votos para salvar a todos los seres de la ignorancia, del sufrimiento. Su imagen da a entender que su compasión llegará a todos porque es universal.

Sus figuras son las que representa con excelencia la doctrina *Mahayana*. Son el vínculo entre el mundo de los hombres y el mundo de los dioses; seres que aúnan el carácter masculino y el femenino, pero a su vez el principio de unicidad.

Están en un punto en el que todas las contradicciones y dudas ha sido acalladas y se ha extinguido la individualidad, donde el yo deja de identificarse consigo mismo para identificarse con el resto del universo y todos los seres que lo habitan.



Fig.6.19. *Dos bodhisattvas*. Detalle. Dinastía Tang. Gruta nº 217. Mogao. Dunhuang. China. Pintura Meditativa analítica.

Una de las características singulares de los *Bodhisattvas* es que suelen tener una apariencia externa de características neutras. Su representación sugiere un ser ambiguo que puede ser en unos casos hombre o mujer, y en otros completamente neutros. También se representan vestidos de manera singular, como si de príncipes se trataran para que nos hagan pensar que están por encima de lo humano, pero a la vez son cercanos, de rostros amables y complacientes. Son un puente entre el mundo terrenal y el mundo espiritual.

Ellos han renunciado al nirvana mientras no se hayan liberado también todos los demás seres y han prometido con votos solemnes ayudar activamente a los demás y estar dispuestos a cargar con su sufrimiento. La meditación sobre sus acciones es una compasión impregnada de profunda comprensión y sabiduría. Es una entrega desinteresada y verdadera.

Llevan una existencia ejemplar con el cumplimiento de las seis *paramitas* (la renuncia en un acto de generosidad, la disciplina en el comportamiento ético, la paciencia ante las dificultades, la perseverancia, el ejercicio de la meditación y la sabiduría) y son seres puros y sagrados.



Fig. 6.20. *Bodhisattva conduciendo un alma*. Pintura sobre seda. Dinastía Tang. Mogao. China. Colección Stein. Museo Británico. Pintura Meditativa analítica devocional.

Los *Bodhisattvas* conducen a los seres sintientes por el recto camino del Óctuple Sendero y su beneficio es poder ayudarlos para que no se extravíen y abandonen el *Dharma*. Son una representación simbólica de seres que ayudan a otros porque han adquirido la sabiduría y el conocimiento necesarios para poder guiarlos.

La meditación sobre la contemplación de un *Bodhisattva* es trabajar con estas consignas encaminadas a revertir nuestra habitual postura concentrada en nosotros mismos y cambiar nuestra actitud para trabajar por el beneficio de los demás.

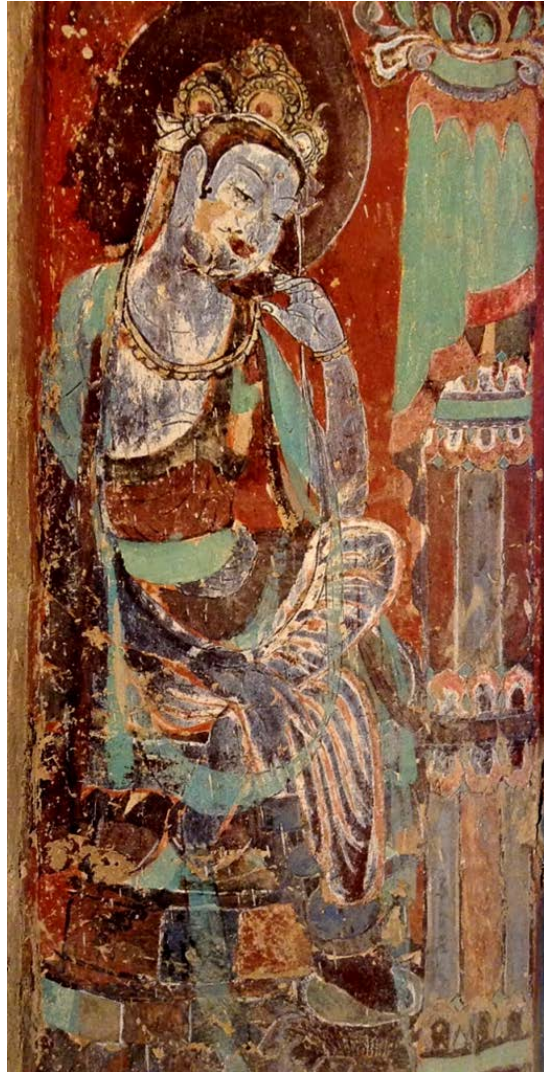


Fig.6.21. *Bodhisattva en meditación*. Pintura mural. Dinastía Tang. Gruta 57. Mogao Dunhuang.  
Pintura Meditativa y Contemplativa.

También los *Bodhisattvas* son la representación de una de las máximas del budismo: la interdependencia. Esto quiere decir que uno no puede completarse sin los demás, no puede practicar la compasión sin los demás, nos necesitamos y somos lo que somos gracias a los demás seres.

Para ello meditamos en el dar y el recibir, en la medida de que seamos conscientes de que recibimos sufrimiento para devolver dicha.

Resultan interesantes a este respecto las reflexiones de Ikeda:

Conviene no olvidar que el budismo no puede ser comprendido solamente por una práctica subjetiva constante, ni que nadie lo comprenderá por medio de una reflexión intelectual. Solo los intercambios entre dos seres, entre dos fuerzas vitales, engendran verdades esenciales.<sup>144</sup>

El *Bodhisattva* Avalokitesvara, llamado en China Guanyin, es la representación simbólica de la compasión.

Algunas representaciones de este *Bodhisattva* lo muestran con once cabezas y mil brazos, y es una imagen arcaica procedente de la India. También fue representada e importada su imagen como un varón, que con el paso del tiempo se fue transformando hasta la representación de una mujer vestida de blanco que tanto se ha popularizado en China.

Debemos recordar que la compasión es una cualidad positiva, puesto que, quien la posee, reconoce inteligentemente el pesar de otra persona y trata de encontrar la causa que produce sufrimiento, para así poder ayudarla para disolver el problema.

La meditación se basa en que sin la compasión hacia los demás difícilmente podemos nosotros liberarnos. Por la ley de la interdependencia, necesitamos a los demás para poder poner en práctica la compasión. Es a través de los demás y gracias a ellos por lo que nos alejamos del sufrimiento y somos más felices.

Asimismo, en las tradiciones del budismo se insiste en que no hay que tener compasión sólo sobre los seres que tenemos cercanos o los que nos son indiferentes, sino sobre todos los seres, incluso los que consideramos enemigos porque no existen diferencias, ya que, en esencia, todos compartimos la misma raíz de bondad y de pureza.

Estas imágenes no tratan de infundir compasión, sino que presentan la compasión que se debe cultivar. No tratan de conmovir, sólo de recordar cuál es el camino. La meditación en el *Bodhisattva* debe considerar que cada acción de mente palabra o cuerpo, son una ocasión para el cultivo del acercamiento entre los seres.

---

<sup>144</sup> IKEDA (1988) Pág. 62.



## 7. LAS PINTURAS MURALES DE LOS SANTUARIOS BUDISTAS DE LA ANTIGÜEDAD

Las pinturas budistas más antiguas que se encuentran en China son las realizadas con motivo de la construcción de los santuarios rupestres a lo largo de la Ruta de la Seda.

La construcción de estos lugares fue impulsada sobre todo por los devotos, y determina que fueron tres las razones fundamentales:

1. Por la práctica de la compasión de los devotos hacia los monjes, que tenían una vida errante teniendo que pedir limosna por los caminos.
2. Por la práctica de la generosidad, ya que cerca de ellos podían más fácilmente aprovisionarles de alimentos y llevarles ofrecimientos.
3. Por la práctica de la devoción, ya que cerca de los Maestros del *Dharma*, podían recibir más fácilmente sus enseñanzas.

Muchas personas se acercaban para rezar y para adquirir méritos, hacían donaciones para la ornamentación de una cueva o la copia de textos como ofrenda; pero realmente estos santuarios eran mantenidos con recursos de algunos gobernantes, impresionados por la nueva fe y por los mercaderes, que para asegurar el éxito de sus misiones comerciales solían subvencionar la construcción de alguna de ellas.

En general, tanto familias locales ricas como dignatarios foráneos y gobernantes de los distintos reinos, se convirtieron en patrocinadores, transformando estas localidades en centros de una gran actividad cultural y religiosa.

Los Santuarios eran construidos en lugares inhóspitos, cerca del desierto y con muy pocas comodidades.

Las grutas escavadas en la pared de la roca eran sitios incómodos para vivir, sin aireación y oscuras; estas duras condiciones eran aceptadas por los monjes a cambio de la soledad y el aislamiento que necesitaban para la meditación.

En China se construyeron aproximadamente unos 130 santuarios. Muchos de ellos fueron abandonados y tragados literalmente por las arenas del desierto, permaneciendo ocultos durante más de mil años hasta ser redescubiertas por investigadores europeos a finales del siglo XIX y principios del XX.

Algunos de estos tesoros volvieron a ver la luz y fueron trasladados a museos; pero desgraciadamente muchas pinturas han sido destruidas en épocas de guerras y persecuciones del budismo o por iconoclastas.

Las pinturas que se realizaron en estos santuarios son un tesoro de incalculable valor por su altísima calidad artística, que ha permitido comprender la naturaleza de los cambios que se produjeron en el arte con la llegada del budismo. Con su estudio detallado podemos conocer la evolución y las diferentes aportaciones de los artistas hasta alcanzar un arte personal y único.

Las pinturas murales fueron realizadas bajo la supervisión de los monjes y siguiendo los cánones establecidos procedentes de la India.

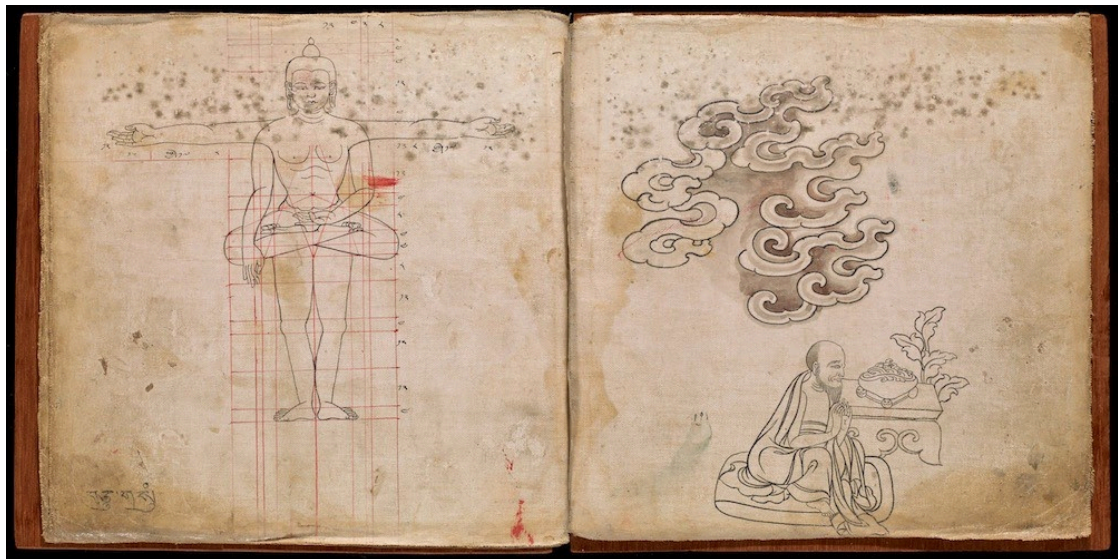


Fig.7.1. Libro tibetano del siglo XVIII consistente en 36 diseños sobre tinta con precisas guías iconométricas para dibujar figuras de *Luohans*, *Bodhisattvas* y Buda.

En la imagen de la fig.7.1 encontramos un ejemplo de los libros donde aparecen detalladas las dimensiones y proporciones de las figuras budistas. Este tipo de manuales seguramente fueron el referente para los pintores de los santuarios rupestres de China y debieron llevarlos pintores de la India cuando ayudaron o colaboraron en la elaboración de las pinturas murales de las primeras grutas.



Fig.7.2. Avalokitesvara. Grutas de Mogao. Dinastía Tang. Dunhuang. China.

Fig. 7.3 Imagen del libro tibetano de las referencias iconográficas. Siglo XVIII.

Según afirma Schumann en su libro *Las imágenes del Budismo*, además de las proporciones, en los libros se explican otros aspectos de la representación de las figuras; como los vestidos, tocados y adornos, la forma de las nubes, los elementos simbólicos, la posición de los ojos e incluso la dirección del cabello eran detalles muy importantes que debían respetarse a la hora de realizar las pinturas<sup>145</sup>.



Figs. 7.4, 7.5, Ejemplos encontrados que verifican la puesta en práctica de los cánones en figuras de las grutas de Mogao. Dunhuang. China.

<sup>145</sup> SCHUMANN (2007) Pags. 86 –98.



Fig.7.6. *Detalle de pintura mural. Gruta nº 6. Mogao, Dunhuang, China.*

En la figura 7.6. que hemos encontrado en las grutas de Mogao, vemos perfectamente cómo se realizaban previamente sobre el muro las marcas para seguir los modelos de proporciones estipulados. La forma no variaba, sólo el color. La repetición de estos dibujos dio nombre a las grutas de los mil budas y a la idea de que repetir la imagen es similar a la pronunciación del nombre: el *mantra*<sup>146</sup> que ayudaría a la salvación del creyente o a su propicio renacimiento.

Se trata de la manifestación en imágenes de la extendida creencia devocional básica de la escuela budista china de la Tierra Pura.

Es importante señalar otra idea de gran trascendencia para la contemplación de estas pinturas. Las condiciones de penumbra del interior de las grutas en los santuarios, requiere una mayor atención y por tanto, constituyen el marco perfecto para ayudar al fiel devoto a alcanzar esa conciencia a la que aspira el Budismo.

Las cuevas son lugares recónditos, misteriosos y profundos. La oscuridad y el silencio convierten estos espacios ideales para concentrarse.

Desde el punto de vista budista, las cuevas simbolizan el viaje hacia el interior del ser humano. Al traspasar la entrada iniciamos un camino en el que nos apartamos de los

---

<sup>146</sup> *Mantra* es una frase o palabra que se recita para invocar a la divinidad. Son pronunciados tanto en voz alta como interiormente y se repiten constantemente y de una forma rítmica. El *mantra* actúa como una herramienta que ayuda a liberar la mente del flujo constante de pensamientos. Gracias a la repetición del *mantra*, la persona ingresa en un estado de concentración profunda y permite que el sujeto concentre su atención en su propia conciencia.

sentidos que se quedan en el exterior de la cueva, para adentrarnos en la contemplación de nuestra conciencia.<sup>147</sup>

Para la realización de esta investigación, hemos seleccionado los más importantes santuarios budistas de china por la calidad de las imágenes que en ellos se encuentran.

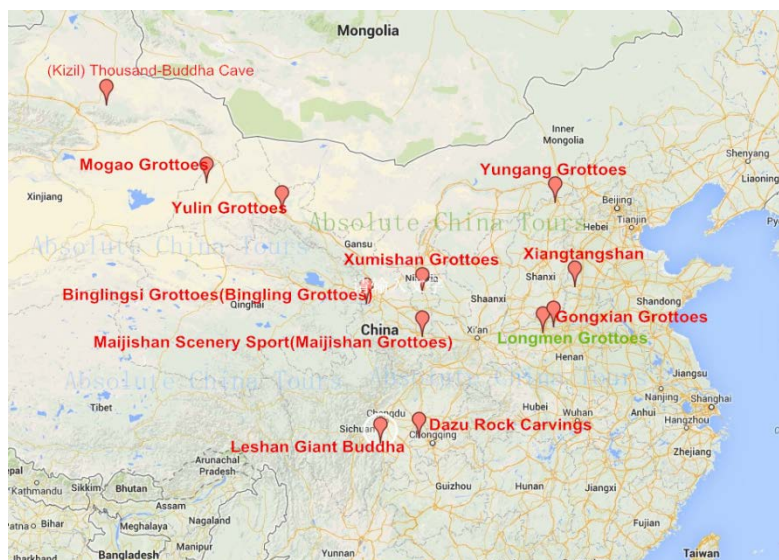


Fig. 7.7. Mapa de los principales Santuarios rupestres de China.

Debido a las sucesivas represiones y persecuciones, las pinturas que se conservan son escasas o se han perdido a lo largo de los años, aunque sí se han preservado las sólidas estructuras escavadas en la roca y muchas de sus esculturas. Entre las más importantes grutas con pinturas se encuentran las de Kizil en la cuenca del Tarim –en la ciudad de Kucha–, Bezeklik en Turfan, Mogao y Yulin en Dunhuang, Yungang en Datong, Bingling en la ciudad de Lanzhou y Maisjishan en Tianshui.

Otros santuarios construidos no han conservado pinturas o las pocas que quedan están en mal estado, como es el caso de Longmen, Dazu, Xumishan, Xiangtangshian, Gongsingxian y Leshan. En estas solo han sobrevivido las esculturas, que son de una altísima calidad artística y en muchas de ellas todavía se conserva la policromía.

Antes de comenzar la presentación, es importante señalar que todas las pinturas murales son consideradas según la investigación que hemos realizado como Meditativas analíticas, por las técnicas utilizadas en su realización y por el tiempo invertido en su finalización. Igualmente, y según la clasificación que realizamos en el capítulo 4, hemos

<sup>147</sup> DUNHUANG (2000) A Centennial Commemoration of the Discovery of the Cave Library.

indicado en cada ejemplo presentado la denominación de figurativas, ilustrativas o devocionales, según fuera el caso.

Por último decir que no se puede saber la autoría de estas pinturas pero, en cualquier caso, las obras de arte en sí mismo siempre serán de mayor valor que el hecho de determinar quién las hizo.

### 7.1 Santuario Rupestre de Kizil



Fig.7.8. *Santuario Budista de Kizil. Entrada principal. Y estatua de Kumarajiva, el monje que ayudó a traducir los textos del sánscrito al chino.*

Este conjunto de cuevas excavadas en la roca, están situadas cerca de la localidad de Kizil, en la provincia China de Xinjiang. En la antigüedad era un centro comercial de la Ruta de la Seda, y probablemente fue el primer gran complejo de cuevas budistas en China que se comenzó a construir en el siglo III y continuó activo hasta el siglo VIII.

Se extiende por la montaña a lo largo de tres kilómetros, y las grutas están escalonadas en varios niveles. Algunas cuevas fueron utilizadas para el culto religioso, y otras para el alojamiento de los monjes y peregrinos. De las 236 cuevas, alrededor de 80 contienen murales conservados y de gran calidad.

Las pinturas murales de Kizil son el resultado de la asimilación cultural y mezcla artística por la coexistencia de múltiples influencias, como las de la antigua India, Grecia, Persia y China Central, que se funden para crear un nuevo arte budista.

Para poder entender plenamente el desarrollo de estas pinturas, lo hemos dividido en cuatro etapas que ilustramos a continuación.

### 1º. El Período Inicial (Desde finales del siglo III al IV)

Las primeras grutas que se construyen son de forma cuadrada y pequeñas dimensiones.

Los temas budistas representados incluyen los *Jatakas*, siguiendo el ejemplo de las cuevas de Ajanta en la India, y muchas escenas de la vida de Buda Sakyamuni todavía reflejando en su estilo una gran influencia de la cultura de Gandhara.



Fig. 7.9. Pintura mural cueva n° 84. Diversos personajes escuchando un Sutra. Pintura Meditativa analítica ilustrativa.

Los personajes de la ilustración (figura 7.9.) parece muy probable que fueran pintados por un artista de la India, no sólo por la técnica, sino por la estética de los personajes: de piel oscura, van semidesnudos y llevan pendientes, representando ascetas, renunciantes de diferentes castas.

## 2º El período de desarrollo (del siglo IV al V)

En este periodo se amplía el tamaño de las grutas y se vuelven multifuncionales, ya que sirven tanto como lugares para el culto y la meditación, como habitaciones para alojar a los monjes y a peregrinos. Y en las dedicadas al culto, surge por primera vez la construcción de una columna central ricamente adornada con figuras esculpidas en la roca.

En cuanto a las pinturas murales de esta época lo más notable es la aparición de una composición única y singular en forma de rombo o diamante. Según observa William White en su libro *Chinese Temple Frescoes: A Study of Three Wall-Paintings*, este formato podría ser debido a la popularidad adquirida por el *Sutra* del diamante –también llamado de la "Perfección de la Sabiduría"–, el cual enseña la práctica del no-apego al ego y la impermanencia de todos los fenómenos<sup>148</sup>.

Otra posibilidad sería pensar que, el encerrar las escenas hubiera sido motivado para poder reflexionar de manera más individual sobre cada episodio. El ojo se concentra en lo que está delimitado y tiende a no dispersarse. Así pues, esta podría ser una manera de adiestrar la mente a concentrarse. O simplemente, no debemos descartar la posibilidad de que fue elección del artista que imaginó esta nueva forma de presentación creando un estilo personal e inconfundible.

En el interior de cada rombo, se representa la escena más representativa de la historia *Jataka*. Esta fórmula es por primera vez representada, constituyendo una novedad y una rareza de la pintura budista.

---

<sup>148</sup> WHITE (1940) Pág. 126.



Fig.7.10. *Jatakas. Vidas anteriores del Buda. Cueva nº 17. Pintura Meditativa analítica ilustrativa.*



Fig. 7.11. *Detalle del Jataka del Rey mono. Cueva nº 38. Pintura Meditativa analítica ilustrativa.*  
 Fig. 7.12 Dibujo esquematizado de la historia Jataka de la cueva nº 38.

Los *jataka* narran las historias de las encarnaciones previas de Buda. En la figura 7.11 Shakyamuni era el rey mono en una vida anterior; salvó a otros monos a costa de su vida y así acumuló grandes méritos para su renacimientos siguientes. En ella se representa el momento en que el Rey utiliza su cuerpo como un puente para que los monos puedan escapar, y en la fig. 7.12 está el esquema de la historia completa de la pintura mural.

Hay dos clases de *jataka*. Los *jatakas* canónicos son 457 y se encuentran dentro de los textos del *Tripitaka* y narran el momento en que ocurre algún hecho por el cual Buda sonrío. Esto significa que está pensando en algo que ocurrió en una vida anterior o en algo que va a ocurrir en el futuro. La historia que Buda cuenta a continuación tiene alguna moraleja relacionada con el incidente anterior.<sup>149</sup>



La segunda clase de *jataka* son los no-canónicos. Estas narraciones están recopiladas en colecciones fuera del *Tripitaka*. Esencialmente, son los cuentos folklóricos anteriores al budismo en los cuales los protagonistas principales han sido identificados con el Buda y sus discípulos. Cada país budista tiene sus propios *jatakas* no-canónicos.

Fig. 7.13. *Escena con dos Bodhisattvas.*  
Cueva nº 205.

Pintura Meditativa analítica ilustrativa

<sup>149</sup> JATAKAS (1998) En los *jatakas* canónicos la encarnación previa del Buda es siempre un ser humano, pero en los no-canónicos frecuentemente es un animal (el rey de los monos, un pavo real dorado, etc.).

### 3º El período de esplendor. (Del siglo VI al VII)

Durante esta etapa, la temática que se representan en los murales está principalmente enfocada a la difusión del budismo.

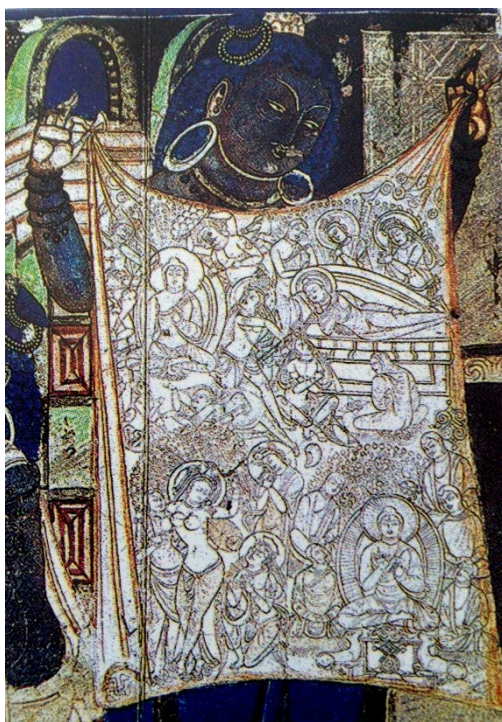


Fig. 7.14. *Escenas de la vida de Buda*. Cueva nº 205. Pintura Meditativa analítica ilustrativa.

En la escena de la figura 7.14 una figura sostiene una tela donde se representan momentos importantes de la vida de Buda, como su nacimiento, iluminación (*nirvana*), predicación y muerte (*paranirvana*) todavía con una clara influencia de la India.

Lo más sorprendente de esta pintura es que el efecto que se consigue es que el espectador vea un cuadro dentro de otro cuadro. Esta imagen es muy poco frecuente en la pintura budista china, por lo que podemos indicar que esta es una rareza.



Fig.7.15. *Buda Maitreya pronuncia un Sutra rodeado de Bodhisattvas.* Cueva nº 224  
Pintura Meditativa analítica ilustrativa.



Fig. 7.16. *Figuras de Buda y Bodhisattvas en la cúpula de la gruta nº 123.*  
Pintura Meditativa analítica figurativa.

Maitreya es un nombre que aparece en la religión budista para referirse al próximo Buda que vendrá en el futuro al *samsara*. Según la literatura sagrada budista, el propio Siddharta Gautama anunció la llegada de su sucesor llamado Maitreya, que nacería en la tierra para lograr la completa iluminación de un Buda y enseñar el *Dharma*.

En la escena de la fig. 7.15. la influencia griega está muy presente. La composición nos recuerda a los tímpanos de los templos y en la escena de la fig. 7.16., la forma en círculo aprovechando la cúpula de la cueva, crea unos espacios triangulares donde se alojan las figuras.



Fig. 7.17. *Buda predicando*. Siglo VIII. Museo Staatliche. Berlín.  
Pintura Meditativa analítica ilustrativa.

#### **4º El Período de declive (del siglo VIII al IX)**

El santuario fue paulatinamente abandonado debido a las guerras que se sucedieron durante casi 100 años y dejaron devastada la zona. Hay muy pocas pinturas en este periodo y no son de interés relevante. Las arenas del desierto sepultaron el complejo que fue redescubierto a finales del siglo XIX.

Según los expertos como Whitfiel y Farreer en su libro *Las Cuevas de los Mil Budas*, la clave para estudiar los murales de las grutas de Mogao radica en las pinturas murales de Kizil. Son las más antiguas de toda China y fueron realizadas 300 años antes.

Son un referente importantísimo dada la calidad de las pinturas y la variedad de temas expuestos en sus muros<sup>150</sup>.

Y otra innovación importantísima que incorporan las pinturas de Kizil es que en ellas se encuentran las primeras representaciones de la figura del Arhat Indio, los compañeros ascetas<sup>151</sup> de Buda Sakyamuni.



Fig.7.18. *Arhats. Detalle y ampliación.* Cueva nº 224. Siglo IV al VI. Museo Smithsonian.  
Pintura Meditativa analítica ilustrativa.

<sup>150</sup> WHITFIELD Y FARRER (1990) Pág. 46.

<sup>151</sup> Los ascetas eran unos hombres de la India que busca purificar el espíritu por medio de la negación o abstinencia de los placeres materiales. Vagaban solos y sin rumbo fijo por la tierra, se alimentaban fundamentalmente de frutos y hiervas, no comían carne y se refugiaban en sitios silenciosos y apartados como los bosques. Con la llegada del Budismo, estos hombres se convierten en renunciantes, pasando a vivir en comunidad, construyendo las primeras grutas santuario para permanecer algún tiempo, y consiguen la comida mendigando. Estos hombres que aquí se representan son los primeros que simbolizan este cambio. De ascetas a Arhats; y en china son los llamados Luohans.

En la figura 7.18. el *Arhat* demacrado y esquelético domina la composición, pero hay otros personajes que llaman poderosamente la atención. En segundo plano uno de ellos mira directamente al espectador. Esta presentación es muy poco frecuente en la pintura budista; él es quien nos observa cuando normalmente todos los personajes se representan con la mirada perdida o con los ojos cerrados.

Muy importante también es la singularidad de los colores de estas pinturas. El gran viajero y monje budista Fa Xian, que visitó este santuario, describe los colores que se utilizaban en Kizil en su libro *Registro de países budistas*: “El color azul del lapislázuli y el verde de malaquita son utilizados profusamente en las pinturas”<sup>152</sup>.

Estos dos colores aparecen en innumerables imágenes y siguen produciendo una sensación de frescura y luz en los interiores sombríos de las grutas.

## 7.2 Santuario Rupestre de Bezeklik.



Fig. 7.19. Imagen del complejo de grutas Santuario de Bezeklik. Turfan. Antiguo Turkeistán Oriental y actualmente provincia de Xinjiang. China.

Las grutas de los mil Budas de Bezeklik son un conjunto de cuevas talladas en la roca, que se encuentran situadas en el noreste del desierto de Taklamakan junto a la cuenca del Tarim. Este santuario es famoso por sus pinturas murales budistas que fueron completándose desde el siglo V al XIV.

<sup>152</sup> Narración de Fa Xian. (1978). Pág. 82.

Tiene un total de 77 grutas de las cuales 40 tienen pinturas murales en su interior.

La mayoría de las cuevas supervivientes datan del reino Uigur<sup>153</sup> que gobernó la zona entre los siglos X al XIII. Algunos murales muestran un gran Buda rodeado de figuras de diferentes procedencias; entre ellos turcos, indios, incluso caucásicos; y otros pueblos de Asia. Esto sugiere que en ese momento existe un crisol de culturas que se comunican e influyen mutuamente a través de la Ruta de la Seda.



Fig. 7.20. *Buda con Bodhisattvas y Monjes de Asia central y oriental*. Pintura mural, cueva nº 9. Santuario de Bezeklik, Xinjiang. China. Pintura Meditativa analítica ilustrativa.

La imagen 7.20. representa a varios monjes, uno de ellos procedente de la India y otro de China con las palmas de las manos unidas en señal de respeto y devoción a Buda.

El color rojo predomina en todas las composiciones como fondo de las imágenes dando un aspecto muy cálido contrastado con el azul lapislázuli.

---

<sup>153</sup> Ver Ancient Uyghur Civilization dos videos muy interesantes que recorren las diversas cuevas del complejo budista mostrando las pinturas murales. <https://www.youtube.com/watch?v=lzzstghB2QM>  
<https://www.youtube.com/watch?v=rDkA9Z7RNss> 222

Los rostros son tratados con sumo detalle, al igual que los vestidos y los adornos<sup>154</sup>

Una de las novedades más importantes de estas pinturas es que aparecen las figuras de los donantes con ofrendas. Estos son los inicios de la pintura devocional. Podemos decir que estos personajes fueron incorporados gracias a sus donaciones para la construcción del santuario budista ya que, por la forma en que van vestidos, pudiera tratarse de ricos comerciantes y nobles personajes del Reino Uigur.



Fig.7.21. *Buda Sakyamuni rodeado de Bodhisattvas, Luohans, peregrinos, ricos comerciantes de la Ruta de la Seda con sus caravanas de animales y ofrendas. Cueva n° 31. Pintura Meditativa analítica devocional.*

En la figura 7.21., aparecen figuras que reconocemos como procedentes de Turquía o de Afganistán. En este mural se quiso representar a diferentes razas asiáticas y otros extranjeros que se arrodillaban a los pies de Buda con respeto y admiración. Todos van ricamente vestidos y están representados con sumo detalle.<sup>155</sup>

<sup>154</sup> Las ilustraciones que hemos seleccionado pertenecen al libro de Albert von Le Coq. Reproducción de los hallazgos importantes de la Primera Expedición Real de Prusia a Turfan en Turkestán Oriental, Berlín, 1913, y del catálogo de la Segunda Expedición alemana Turfan (1904-1905) que contiene reproducciones en color de los murales. (Instituto Nacional de Informática - Ruta de la Seda Digitales proyecto Archivo Digital de Toyo Bunko Rare Books)

<sup>155</sup> Para más información ver Los murales perdidos de las cuevas de Bezeklik en la Ruta de la Seda. <http://dsr.nii.ac.jp/rarebook/01/index.html.en> 224

### 7.3 Santuarios rupestres de Dunhuang

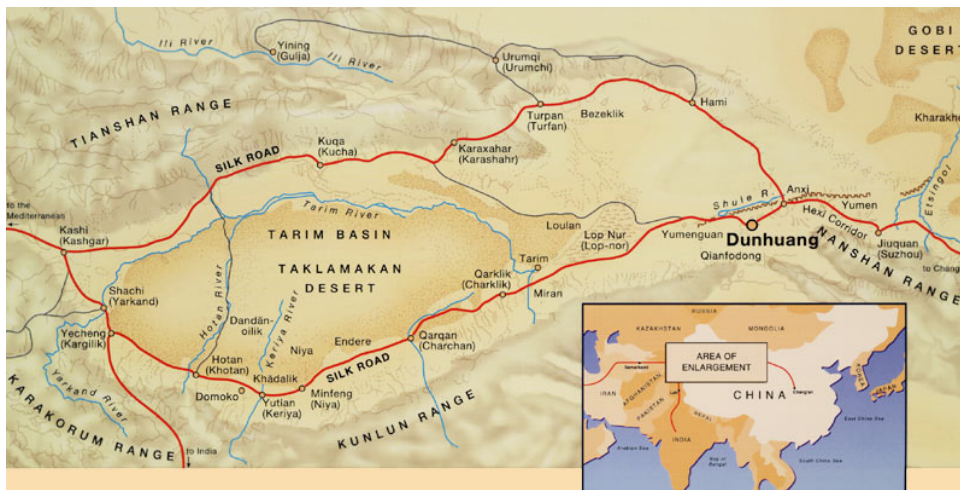


Fig.7.22. Mapa de la situación de las grutas de Dunhuang.

Dunhuang era una ciudad oasis fronteriza y la puerta de entrada a China de las rutas comerciales que cruzaban Asia central. Era el punto de encuentro de las dos rutas que bordeaban el desierto del Taklamakan, la del norte y la del sur. A esta ciudad llegaban mercaderes con sus caravanas y monjes misioneros que aunaron sus esfuerzos para construir un importante centro de intercambio comercial y de difusión del budismo. Una vez establecidos llevaron a cabo la inmensa labor de la traducción de los textos, creando bibliotecas, lugares para el estudio de los *Sutras* o para el culto y la meditación.

Son las grutas budistas más famosas de toda China, por ser el santuario con mayor número de pinturas del budismo *Mahayana* que se ha conservado hasta la actualidad, y por haberse hallado en la gruta nº 17 que permaneció oculta hasta el siglo XX, los más antiguos y valiosos documentos budistas ilustrados.

Situado cerca de uno de los más importantes nudos de comunicación de las rutas que atraviesan Eurasia, Dunhuang recibió una gran variedad de influencias culturales. Dado su emplazamiento, en el punto donde los viajeros se internaban o salían de los impredecibles peligros de las rutas del desierto, la región se convirtió en un centro religioso, en particular a causa de sus numerosas comunidades budistas. El traductor probablemente más importante de escrituras budistas de la China antigua, el monje Kumarajiva, trabajó en la biblioteca del complejo, y los famosos monjes peregrinos budistas Fa Xian y Xuanzang pasaron por Dunhuang en su ruta hacia la India.

Durante los siglos X y XI, Dunhuang estuvo bajo control tibetano, un hecho que explica por qué las pinturas escaparon de la destrucción durante las épocas de persecución del budismo en China.

Las cuevas de Mogao están situadas a unos 25 km. de la ciudad de Dunhuang, en un acantilado que domina el río Daquan. Se han conservado unas 500 cuevas artificiales con estatuaria y pinturas, y hay unas 300 más sin decoración que servían como dormitorios y lugares para la meditación.

Las cuevas más antiguas con imágenes intactas están fechadas a principios del siglo V y las últimas cuevas con decoración significativa fueron creadas a principios del siglo XIV; en su totalidad conforman un registro ininterrumpido de arte budista durante casi un milenio.

Durante este periodo, la arquitectura y la iconografía de las cuevas cambió. Las más antiguas muestran influencias directas de los modelos budistas indios y de Asia Central.

Algunas de las cuevas antiguas más sorprendentes son de especial interés por su combinación de motivos iconográficos de la India, budistas y tradicionales chinos, pero esto después dio paso a una iconografía budista más uniforme y a un estilo artístico sinizado. Es por ello que podríamos llamarle el “Ghandara Chino” ya que sirvió como ejemplo a todos los demás santuarios que se construyeron en la expansión del budismo hasta extremo oriente.

Las cuevas son de especial interés por su detallada ilustración de los *jataka*, de los *sutras* y las escenas del paraíso de la Tierra Pura además de abundantes retratos de reyes y mecenas protectores del budismo, que están representados e identificados en inscripciones.

En el siglo XV, el enclave fue misteriosamente abandonado; desde entonces, la arena del desierto se ocupó de ocultarlo, hasta finales del siglo XIX que fue redescubierto por los expedicionarios europeos que viajaron a China recorriendo la antigua ruta de la seda.<sup>156</sup> Las grutas de Dunhuang son cuatro pero por su importancia artística y valor histórico, se han analizado más profundamente las grutas de Mogao y las de Yulin.<sup>157</sup>

---

<sup>156</sup> En el libro *Demonios extranjeros en la Ruta de la Seda* se encuentran todos los detalles de estas ciudades oasis y de los tesoros que en ellas se encontraron. HOPKIRK (1980)

<sup>157</sup> Un archivo digital en 3D del proyecto, los sitios rupestres y esculturas dispersas está disponible en línea en <http://smartmuseum.uchicago.edu/exhibitions/echoes-of-the-past/>

## 1 Grutas de Mogao



Fig. 7.23 Imagen del exterior de las grutas de Mogao.

Mogao es el más importante de los santuarios rupestres de China y se comenzó a construir en el siglo IV, siendo ampliado hasta el siglo XIV en plena dinastía Yuan.

En Mogao hay más de 40.000 metros cuadrados de pinturas murales distribuidos en 492 cuevas excavadas a cincel. Las cuevas se extienden a lo largo de dos kilómetros, y en algunos tramos las grutas se superponen hasta cinco pisos. Se diseñaron para diferentes utilidades: cuevas para la meditación, una cueva principal dedicada a templo y con estructura de pagoda en el exterior, y cuevas como habitaciones de monjes y devotos peregrinos. Con el paso del tiempo, se fueron ampliando para que cumplieran función de comedores y biblioteca para depositar los textos, copiarlos y traducirlos.

Estas grutas son la muestra principal de iconografía budista de inspiración Mahayánica, y con ellas se inicia la rápida popularización de la nueva corriente.

Los murales nos ofrecen un recorrido por la pintura budista a lo largo de sus dinastías más importantes, pero también numerosos detalles sobre la historia de la vida cotidiana, el vestuario, la arquitectura, la música, la danza. Son un registro valiosísimo para conocer la vida social en diferentes momentos de la historia.

En ellas se han representado fiestas de los gobernadores, juicios populares, el comercio, la caza, la pesca, la agricultura, la alfarería; y también actos sociales como la ceremonia del matrimonio. Por lo tanto, las Grutas de Mogao no son sólo obras maestras del arte, sino también historia viva de las gentes y costumbres de aquellas épocas.

Se comprende así que los estudiosos consideren estas cuevas como una biblioteca escrita en la pared.

Las grutas de Mogao no sólo son excepcionales por el inmenso patrimonio artístico que atesoran su muros; allí se hallaron también incontables tesoros documentales, exquisitos bordados de seda, decenas de miles de textos sagrados del budismo fechados entre comienzos del siglo V y el X, casi todos versiones chinas de originales indios, y libros, todos ellos ejemplares únicos, como el "*Sutra Diamante*", el primer libro impreso de la historia. Todos estos documentos, incluidas las pinturas sobre papel o seda y los estandartes, nos indican la importante función de estos centros que se dedicaron a la laboriosa difusión del budismo hacia el resto de China.<sup>158</sup>

El estilo de las pinturas varía con los diferentes periodos. Es por eso que para identificarlas y diferenciarlas mejor, hemos buscado los ejemplos más representativos de las dinastías más destacadas: Wei del Norte, Wei del Oeste, Sui, Tang, las Cinco Dinastías, Song, Xia y Yuan.

---

<sup>158</sup> Video muy completo sobre las cuevas de Mogao (duración: 1h y 50 minutos). Narración en japonés. <https://www.youtube.com/watch?v=8HmF0C1GvLw>

## Murales de la dinastía Wei del Norte (386-557)

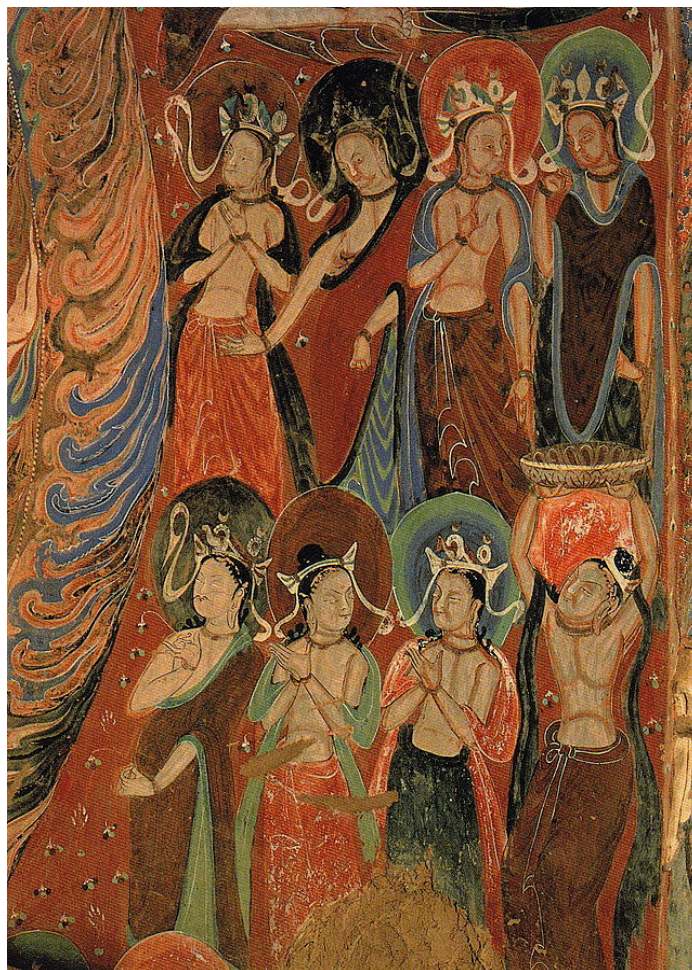


Fig.7.24. *Bodhisattvas adorando la figura de Buda. Cueva 285.*  
Pintura Meditativa analítica ilustrativa.

Los murales de esta época se caracterizan por figuras muy influenciadas por las grutas del Turkestán Oriental. Prueba de ello es la combinación de colores fríos y calientes (rojos y azules) que veíamos en las grutas de Bezeklik. Pero estas figuras son más dinámicas y se van liberando del hieratismo de sus predecesoras; tienen una proporción adecuada y gestos elegantes, destacando la belleza de cuerpo sin ocultarlo entre los vestidos, lo cual indica una predominante influencia de la India.

Los rostros no están demasiado trabajados, solamente unos breves rasgos para expresar neutralidad sin emociones.

## Murales del período Wei del Oeste (535-557)



Fig.7.25. *Escena de caza*. Gruta 249. Pintura Meditativa analítica ilustrativa.

La novedad que incorpora esta dinastía a las pinturas es que se realizan sobre fondo blanco, consiguiendo un efecto más ligero y etéreo a las figuras, en contraposición al periodo anterior donde los fondos atrapaban las imágenes. Las líneas son fuertes y fluidas, así como los colores utilizados que siguen siendo brillantes por la utilización del lapislázuli; aunque los rojos se han oxidado con el tiempo y aparecen oscuros casi negros, los pigmentos ocre se han conservado casi en su totalidad.

Los pintores de la dinastía de los Wei son los que más profusamente representaron las vidas anteriores del buda: los *jatakas*.

## Murales del período Sui del Norte (557-581)



Fig.7.26 y 7.27. *Escenas de cultivar la tierra, caza y pesca.* Gruta nº 296.  
Pintura Meditativa analítica ilustrativa.

Las escenas representadas en este periodo, son las de tipo narrativo en las que se cuenta una historia en una secuencia de imágenes. Muchas de ellas no son de temática puramente budista, pero sí nos dan mucha información sobre las ocupaciones diarias de la población china en esta época. Siguen el mismo sistema de presentación que las historias *jataka* dividiendo las escenas con vegetación, adornos decorativos o paisajes montañosos<sup>159</sup>.

<sup>159</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=R29A0GyLYIE> Mogao Caves Unesco NHK

**Murales de la dinastía Tang (618-907)**



Fig. 7.28. *Detalle de Buda Amitabha en la Tierra pura. Cueva n° 172. Mogao.*

Pintura Meditativa analítica ilustrativa.



Fig. 7.29. *Detalle. Elefante de seis colmillos montado por el Bodhisattva Samantabhadra.*

*Cueva n° 172. Mogao. Dunhuang.*

Pintura Meditativa analítica ilustrativa.

El cambio que aportó la dinastía Tang en los murales de este período fue el abandono de las historias *jataka* para pasar a concentrarse en la representación de los *Bodhisattvas* ricamente decorados con clara influencia de Oriente medio. Los rostros son más expresivos y las facciones son más realistas y detalladas.

La perspectiva de los edificios que aparecen como fondo en algunas composiciones, aporta un efecto tridimensional y de profundidad de espacial. Esto es un logro considerado como un gran avance en la antigua historia de la pintura, que marcará un antes y un después en la pintura China.

Otra de las aportaciones de esta dinastía es la aparición de los donantes de una manera más presencial. Ricos comerciantes y nobles señores se hacen retratar a los pies de Buda o de los *Bodhisattvas*.



Fig.7.30. *Detalle de escenas rurales*.Cueva nº 159 Mogao. Dunhuang.  
Pintura Meditativa analítica devocional.

Continúan presentándose escenas de la vida cotidiana pero con mayor detalle y precisión en la técnica, como en el ejemplo de la fig. 7.30 donde la delicadeza de las líneas, los colores y las formas contrastan con los de dinastías anteriores.

## Murales de las Cinco Dinastías y los Diez Reinos (883-978)



Fig.7.31. *Detalle de La leyenda de Manjushri*. Gruta nº 36. Mogao. Dunhuang.  
Pintura Meditativa analítica ilustrativa.

Las pinturas de las Cinco dinastías dan un claro salto hacia la perfección de las líneas y al protagonismo de las figuras que adoptan expresiones diferentes, con rasgos muy marcados. En la figura 7.34. Manjushri aparece sentado rodeado de un gran número de personajes, entre ellos *Bodhisattvas* que portan flores de loto y otros ofrecimientos. Simboliza la sabiduría que permite al creyente cortar las ataduras con el mundo engañoso que nos muestran los sentidos.

A pesar de haber estado expuestos a los vientos y las tormentas de arena durante más de mil años, los colores de los murales son todavía brillantes. Esto es un logro de los artistas chinos de la antigüedad, ya que su técnica y los materiales utilizados han permitido que lleguen hasta nosotros.

## Murales de la Dinastía Song (960-1127)



Fig.7.32. *Detalle y ampliación del Sutra de Vimalakirti. Príncipes de diferentes países escuchan atentos al Sabio.* Gruta nº 454. Pintura Meditativa analítica ilustrativa.

Durante la dinastía Song se continuó con esta perfección, y llegan a ser de una elegancia y suavidad propias del momento culminante de la cultura china y de un budismo ya consolidado. El cuidadoso trabajo en el retrato de cada personaje es muestra más que evidente del dominio de las técnicas de dibujo. Sobre el mural, cada figura va vestida de manera diferente realizándose un meticuloso trabajo de elaboración en las telas de los vestidos. Toda la escena respira lujo y belleza.

## Murales de la dinastía Yuan. (1279-1368)

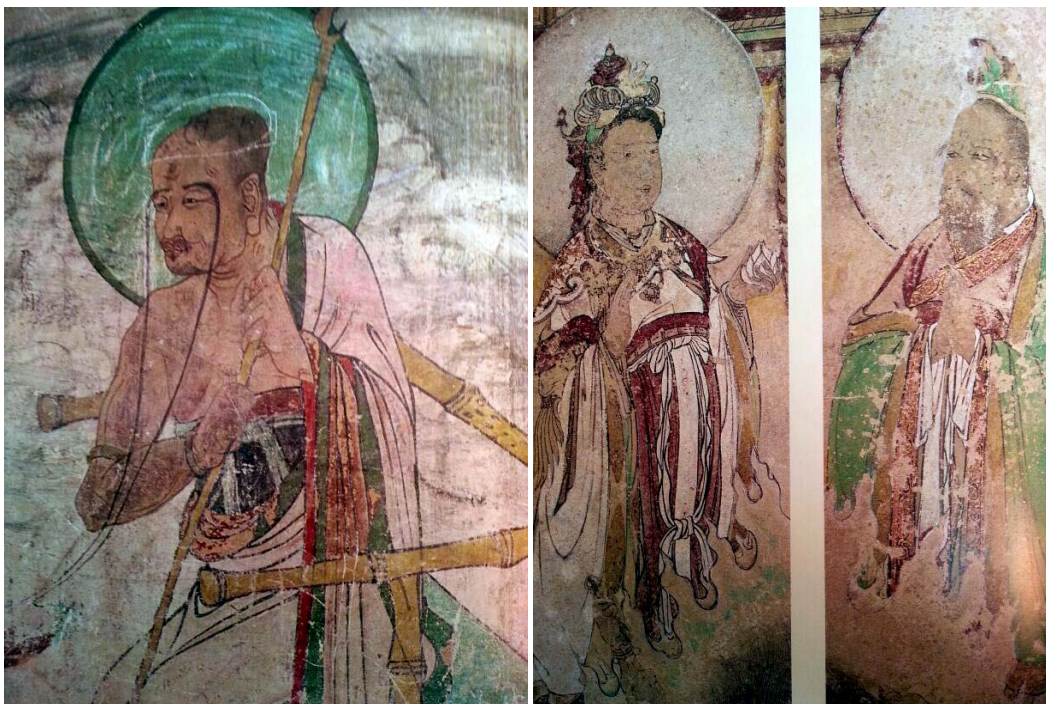


Fig. 7.33. *Luohan*. Gruta 95. Pintura Meditativa figurativa.

Fig.7.34. *Donante frente a la figura de Guanyin*. Gruta nº 3. Dinastía Yuan.

Pintura Meditativa devocional.

Durante la dinastía Yuan, se continúan las fórmulas de refinamiento suaves que se consiguen durante la dinastía Song con el cuidadoso estudio de la ropa que se aprecia en los dos personajes de la figura 7.34. Es interesante destacar el estudio de la anatomía humana en la figura del *Luohan* (Fig.7.33.) donde se pueden observar al detalle la musculatura de los brazos, el cuello e incluso de la cara. Esto es una absoluta novedad, ya que en China, como hemos comentado en capítulos anteriores, los cuerpos se visten y apenas encontramos figuras que muestren partes de su cuerpo.

Destacar también que en Dunhuang fue descubierta la cámara secreta de la gruta nº 17 en la que aparecieron los textos budistas más antiguos que se conocen, entre ellos el texto impreso del Sutra del diamante<sup>160</sup>.

---

<sup>160</sup> 14Video con fotografías auténticas de la gruta secreta de Dunhuang donde se encontraron los manuscritos budistas (duración 3 minutos) Narración en Francés.

## 2 Grutas de Yulin



Fig. 7.35. Imagen exterior de las cuevas de Yulin. Xinjiang. China.

Las grutas de Yulin están situadas a unos 68 km al sur de la ciudad de Anxi, en la provincia de Xinjiang. Se comenzaron a construir durante la dinastía Wei del Norte pero fueron ampliándose durante las sucesivas dinastías. En ellas existen pinturas de la época de los Tang, Cinco Dinastías, Song, Xia y Yuan. Todas ellas han sido testigos de su continua expansión.

Yulin tiene grandes similitudes con las Grutas de Mogao, no sólo por el modelo de construcción de las cuevas sino también por el contenido de los murales y sus estilos artísticos. Un total de 41 cuevas y 5.650 metros cuadrados de pinturas murales con una gran variedad de temas que ilustra la doctrina del budismo, figuras de Buda, *Bodhisattvas*, *Luohans*, donantes a los pies de las deidades, y seres celestiales.

Destacan las pinturas que se realizaron durante la dinastía Tang. Se distinguen por el aire señorial y elegante. Son las más elaboradas e incluyen multitud de personajes. Las escenas representadas son de paz, tranquilidad y prosperidad: plácidas secuencias paradisíacas de Maitreya, el Buda del futuro, y Amitabha, señor del paraíso occidental de la Tierra Pura, así como episodios enteros del Sutra del Loto.

Las figuras permanecen apiladas, en un acentuado “*horror vacui*” o miedo al vacío y se presentan de forma jerárquica; el principal protagonista en el centro y sus seguidores agrupados en una perspectiva escalonada. Esto es todavía influencia de la India.

Murales Yulin también presentan escenas de la vida cotidiana, como el cultivo de los campos, la recogida de la cosecha, celebraciones y fiestas.



Fig.7.36. *El bodhisattva Manjusri sentado sobre un león. Gruta nº3.*

Pintura Meditativa analítica ilustrativa

Destacar en la cueva 29, el mural de "Peregrinación de Xuanzang" por su alto valor histórico y artístico es considerado como un tesoro de la humanidad.

Las grutas de Yuling fueron decoradas durante el periodo de la dinastía Xia del norte. La delicadeza de las imágenes y el control son de una belleza serena que transmiten paz y armonía. Es uno de los momentos culminantes de la pintura budista por haber alcanzado la perfección de la técnica y la completa asimilación de las imágenes que ya no están influenciadas por los prototipos de la India, sino que son entera y completamente chinas.

#### 7.4. Santuario rupestre de Yungang

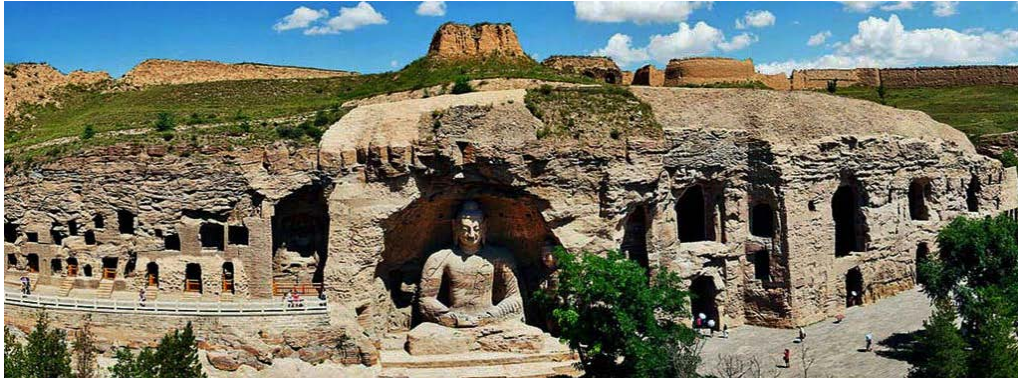


Fig.7.37. Grutas rupestres de Yungang. Datong. China.

Construidas en la que fuera la primera capital de la dinastía Wei del Norte (siglo V-VI). Tienen una extensión aproximada de 1 Km y 254 cuevas de las cuales, 45 son grandes y 209 menores; algunas de ellas con techos abovedados imitando los patrones de la antigua India. Las figuras de Buda esculpidas en la piedra son presentadas en un tamaño monumental, y ello supone una aportación de China a los modelos de la India que son de menor tamaño.

La gruta nº 7 es donde mejor se han conservado las policromías y algunas pinturas murales. Desgraciadamente no se han podido recuperar las pinturas en el resto de las cuevas que debieron ser de gran riqueza colorística.



Fig.7.38. *Detalle de las pinturas murales.* Gruta nº 7.  
Pintura Meditativa analítica ilustrativa

#### 7.4. Santuario rupestre de Bingling



Fig.7.39. *El interior de la cueva principal de Bingling.*

Las grutas del santuario rupestre de Bingling, también conocido como las grutas de los mil Budas, fueron construidas en el acantilado que bordea el río Amarillo, a unos 35 km., al suroeste de la ciudad de Yongjing y a unos 80 Km de Lanzhou; y se encontraba en la antigua Ruta de la Seda.



Fig.7.40. *Vista exterior del Santuario rupestre de Bingling.*

La pared del acantilado, a 60 metros de altura, es parte de un desfiladero formado por el río Amarillo. Por debajo de las cuevas se encuentra el famoso embalse de Liujiaxia que se tarda tres horas para cruzar, lo que permite apreciar el impresionante paisaje que se va encontrando antes de llegar a las grutas.

La construcción comenzó en 420 d.C, por los atrevidos budistas que descendían desde el acantilado a través de cuerdas para tallar sus obras maestras y pintar el interior de la cuevas durante las dinastías Wei del Norte, Wei occidental, Sui y Tang, Yuan y Ming.



Bingling es el resultado de 1600 años de expansión continua en un total de 183 grutas con 900 metros cuadrados de murales que se distribuyen en una serie de pasillos serpenteantes a lo largo del acantilado.

Bingling se vio afectado por los terremotos y guerras, pero también gracias al clima y su ubicación remota, se han conservado en buen estado sus pinturas.

Fig.7.41. *Bodhisattva*

Pintura Meditativa analítica figurativa



Fig.7.42. *Buda con dos Bodhisattvas*  
Pintura Meditativa analítica ilustrativa

## 7.5. Santuario rupestre de Maisjishan

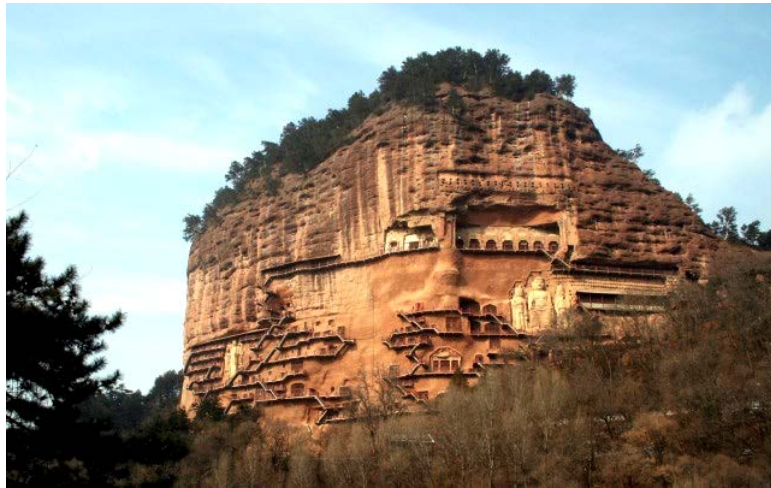


Fig.7.43. *El Santuario Rupestre de Maijishan. Vista exterior.*

La construcción del santuario de Maisjishan comenzó en el año 384, y durante 1600 años estuvo en continua expansión y renovación. Está formado por 194 cuevas que albergan más de 1.000 metros cuadrados de murales. En segundo lugar, a diferencia de todas las demás grutas que normalmente se construyen en acantilados o se aprovechan de las cuevas naturales, en Maijishan están talladas en una montaña. Con fuerza de voluntad, y el poder de la devoción, los artesanos arriesgaron sus vidas para construir este santuario.



Fig.7.44. *Escena de jatakas. Gruta nº14.*  
Pintura Meditativa analítica ilustrativa



Fig.7.45. *Apsaras*. Gruta nº5.  
Pintura Meditativa analítica ilustrativa



Fig.7.46. *Buda dando enseñanzas rodeado de Luohans*. Gruta nº2.  
Pintura Meditativa analítica ilustrativa

## 8 LOS PINTORES DEL BUDISMO EN CHINA

Una de las características más paradójicas del arte en China es sin duda la escasez de pinturas supervivientes anteriores al siglo IX. Sabemos los nombres de los pintores por ser mencionados en tratados de pintura y en documentos antiguos de historiadores que describen sus famosas obras.<sup>161</sup>

Pero gran parte de las obras maestras de la antigüedad se destruyeron durante los periodos de persecución del budismo, o se han perdido a lo largo de la historia. De algunos artistas sólo podemos saber cómo eran sus pinturas siguiendo el rastro de las copias realizadas en épocas posteriores que han llegado hasta nuestros días.

Por este motivo no se ha podido incluir ningún registro visual sobre algunos de los pintores mencionados en este capítulo, pero hemos decidido mencionarlos por haber sido los primeros en introducir la pintura budista en China o por su importante contribución a la creación de este arte.

Por otro lado, existe el problema de la autoría de las obras. Muchas de ellas no están firmadas, y ello deriva en una gran cantidad de pinturas que se catalogan como “atribuidas” o simplemente anónimas. Es por ello que en este trabajo de investigación, se ha dirigido la búsqueda sólo a obras que se encuentran catalogadas en colecciones y repartidas en museos de China, Europa, Estados Unidos, Canadá y Japón. Todas las obras seleccionadas son realizadas sobre papel o seda ya que en el capítulo anterior hablamos ampliamente de las pinturas murales.

---

<sup>161</sup> Si-ma Chien. (145 o 135 a. C. - 86 a. C.). Fue un historiador de la dinastía Han. Se le considera el padre de la historiografía china por su obra titulada las *Actas de la Gran Historia de China*, cubriendo más de dos mil años desde el Emperador Amarillo hasta el reinado del Emperador Wu de la dinastía Han . *Hsieh Ho* (479-502). Escribió un pequeño tratado estableciendo los Seis Cánones o Requisitos de la pintura. Este trabajo nos informa con respecto al arte del siglo V en China.

Chang yen-yüan (847-906). En su obra *Registro de los pintores famosos de todas las dinastías* proporciona listas de pintores que clasifica relacionándolos con sus maestros. Explica las técnicas, los materiales utilizados y, finalmente, analiza el panorama de la pintura budista y taoísta de los templos y de las colecciones privadas de la época. También da detalles biográficos de muchos de los pintores y dedica los primeros capítulos a los orígenes de la pintura china.

Dong Qichang (1555-1636). Fue un pintor, calígrafo y crítico de arte chino de finales del período de la dinastía Míng. Como crítico de arte, tuvo una enorme influencia en su época con la publicación de su obra *El significado de la pintura*.

La intención de esta selección ha sido encontrar y diferenciar a los artistas más representativos de la historia de China hasta el siglo XX que hubieran realizado pinturas budistas, tanto si eran monjes o artistas profesionales; pero, en cualquier caso, que su trabajo se hubiera inspirado y condicionado por este pensamiento.

Cada uno de los pintores son presentados por orden cronológico en las diferentes dinastías, y se hace una breve introducción a los acontecimientos históricos más relevantes que pudieron influir en las obras de los pintores del budismo.

Es importante señalar que, dadas las características de esta tesis, no es posible hacer referencia a todos los pintores que realizaron pinturas budistas en China. Por ello, hablaremos sólo de aquellos que se ha considerado fueron los artistas más representativos de los diferentes estilos o escuelas, precedidos de una serie de explicaciones generales que ayuden a comprender su importancia y valor artístico.

### **8.1. PINTORES DEL BUDISMO EN LA DINASTIA HAN (del siglo III al IV)**

El budismo comienza su lenta y paulatina entrada en China. Las imágenes que sirven de modelo a los artistas son traídas desde la India por monjes misioneros y comerciantes de la Ruta de la Seda. Este periodo, del cual no se conservan apenas imágenes, es donde se origina la pintura budista, y la influencia de la India todavía es muy marcada.

#### **GU KAIZHI (344-406)**

Nació en Wuxi, en la provincia de Jiangsu. Fue un pintor, poeta y calígrafo de talento. Escribió tres libros sobre teoría de la pintura entre los que destaca *Introducción a las pinturas famosas de las dinastías Wei y Jin*.

No ha sobrevivido ninguna pintura suya<sup>162</sup>, pero según observa Lin Yutang en su libro *Teoría del Arte Chino*, Gu Kaizhi fue el primer artista que comenzó a pintar en el siglo IV las primeras figuras budistas.<sup>163</sup>

---

<sup>162</sup> Sólo existen tres famosas pinturas sobre seda en rollo horizontal, que han llegado a la actualidad a través de copias de pintores de la dinastía Tang y Song, de las cuales la más famosa es la “Ninfa en el río Luo”.

<sup>163</sup> YUTANG (1968). Pág. 33.

## ZHANG SENGYAO (504-551)



Fig.8.1. *Los cinco planetas y Veintiocho Constelaciones*. Museo Municipal de Osaka.  
Pintura Meditativa analítica figurativa.

Copia posiblemente hecha durante la Dinastía Tang; es la única obra asociada con su nombre. Pintura Meditativa analítica figurativa.

Fue un pintor que se especializó en la pintura de figuras budistas, taoístas y de paisaje. Cuando el budismo comienza a propagarse en China, se le ordenó pintar en diferentes templos siguiendo la tradición y el canon procedente de la India. En este autor podemos ver cómo el sincretismo entre india y china se va produciendo, dando como resultado un arte que se va personalizando y tomando nuevas formas ya adaptadas a este nuevo pensamiento. En la figura del hombre sobre el buey está claramente presente la influencia de la India que destaca sobre el resto de personajes que se presentan con facciones y atuendos claramente chinos.

Entre las figuras de esta obra, destacamos la mujer que sostiene un loto entre las manos y está sentada sobre un manto de flores. Esta imagen ya tiene una clara influencia del budismo al ser representada en una postura clásica de meditación, con la flor de loto, que es símbolo de la pureza y la compasión.

## 8.2 PINTORES DEL BUDISMO EN LA DINASTIA TANG (del siglo IV al X)

Los pintores Tang fueron los maestros del blanco y negro y los que crearon las reglas y pautas para la pintura de paisaje.

En esta dinastía es donde tiene origen el pintor como artista profesional que trabaja para el Emperador y otros señores nobles, realizando retratos y otros encargos que le son pagados. Es una figura respetada y su talento y fama son reconocidos. Ya no trabajaba solo, sino que tiene numerosos discípulos y ayudantes. Por primera vez el pintor puede expresar su pensamiento con libertad. Estos artistas comienzan a realizar muchos encargos para los budistas.

También en esta dinastía nace la figura del monje pintor. Recluidos en la soledad de los templos budistas, algunos de los propios monjes con talento realizan los primeros retratos de los maestros y también ayudan en la realización de las pinturas de los santuarios rupestres y monasterios.

Los monjes budistas llevaban años practicando la caligrafía y copiando textos, convirtiendo la escritura en un arte; pero es en esta época, coincidiendo con un mayor auge de la escuela budista Chan, donde los monjes comienzan a realizar las pinturas Meditativas de concentración.

El canon Indio comienza a sustituirse por imágenes más afines a la cultura china. Se empiezan a crear las iconografías de los *Luohans* con rostros y características ya puramente chinas. La Dinastía Tang fue la edad de oro del budismo. Durante este periodo hubo un extraordinario fervor religioso y una gran producción artística.

Se crearon dos escuelas: la del Norte y la del Sur con dos estilos pictóricos diferenciados.

## WU DAOZI (680-760)



Fig. 8.2. Atribuido a Wu Daozi. *Carta de nacimiento de Buda. Suddhodana, el padre de Buda, presenta al niño.* Museo de Arte de Osaka. Pintura Meditativa analítica ilustrativa.

Wu Daozi nació en Yangdi, provincia de Henan. Este gran Maestro de la pintura, fue el creador de la escuela del Norte y fue especialmente conocido por sus composiciones a base de líneas vivamente expresivas. Realizó pinturas tanto de temática taoísta como budista, pero según observa Richar Banhart en su libro *Tres mil años de la pintura china*, fue probablemente uno de los artistas que más contribuyeron con sus obras a la difusión del budismo, siendo sus personajes representados por primera vez de una manera totalmente china.<sup>164</sup>

En sus pinturas de temática budista, como la del ejemplo de la Figura 8.2, Suddhodana, el padre de Buda se representa como un noble de la corte imperial de la época. Los personajes ya nada tienen que ver con sus orígenes de la India; tienen rasgos faciales totalmente chinos y van vestidos con la ropa de los representantes de la nobleza.

Wu Daozi por lo tanto contribuyó enormemente a través de sus obras a dar mayor popularidad a la pintura budista ya que, al verse los chinos reconocidos en ellas, ello procuraba una mayor aceptación de las enseñanzas. Por ello se puede afirmar que fue el primero en romper con el canon procedente de la India y crear el primer estilo de pintura budista puramente chino, marcando las tendencias para las generaciones posteriores.

<sup>164</sup> BANHART (1997). Pág. 98.

Y en cuanto a la técnica, Wu Daozi utilizó casi exclusivamente la tinta monocroma, dando a su pintura la austeridad y simplicidad que le caracterizan; y las figuras se construyen a base de líneas, dando como resultado un continuo ritmo ondulado.

Otro aspecto a destacar de este pintor es que es uno de los primeros, si no el primero, en representar el aspecto psicológico de los personajes.<sup>165</sup> Y podemos apreciarlo de forma muy evidente en la figura 8.3 donde el personaje de Vimalakirti es representado de forma única y personal, cuidando mucho la expresión del rostro y dándole una identidad psicológica.



Fig.8.3. Atribuido a Wu Daozi. *Detalle. Retrato de Vimalakirti*. Grutas de Mogao. Dunhuang. Pintura Meditativa analítica ilustrativa.

Según Banhart, también se le atribuye haber sido el primero en transformar el Bodhisattva Avalokitesvara (la encarnación budista de la misericordia y la compasión) que la tradición India representaba como un hombre, en Guanyin: una hermosa mujer con claros rasgos chinos, un velo que le cubre el pelo y vestida con suprema sencillez.<sup>166</sup>

<sup>165</sup> Ver Capítulo 2. 8 de esta tesis, dedicado a las influencias del budismo en el arte chino.

<sup>166</sup> BANHART (1997). Pág. 99.

La Bodhisattva Guanyin ha sido desde entonces una de las más queridas y veneradas en China, siendo representada en multitud de ocasiones por artistas chinos a lo largo de las diferentes dinastías.

En los registros históricos se cita una gran producción plástica, pero los templos donde realizó pinturas murales fueron destruidos, y tampoco se han conservado obras suyas sobre papel o seda. Sólo se le atribuyen unas pinturas en las grutas de Mogao (Dunhuang) y algunas copias realizadas por artistas posteriores, con las que podemos hacernos una idea de la magnitud de su obra.

### **WANG WEI (701-761)**

Fue el más famoso poeta, calígrafo y pintor de la dinastía Tang. Nació en Taiyuan, provincia de Shanxi, y ejerció diferentes cargos en la corte, que alternaba con períodos de retiro y creación artística. Ferviente budista y admirador de la filosofía taoísta, trasladó la lírica de sus poemas a la pintura de paisaje, y por ello fue considerado el creador de este género pictórico y reconocido como el primero en pintar la experiencia interna del paisaje.<sup>167</sup>

Después de trabajar muchos años como ministro y asesor imperial, decidió retirarse y abrazar la fe budista. Estuvo diez años estudiando con el Maestro Chan Daoguang y llevando una vida de ermitaño en soledad.

Está considerado el fundador de la escuela del Sur y precursor de la pintura monocromática junto con Wu Daozi. Este tipo de pintura está muy estrechamente relacionada con la caligrafía, y la variedad de matices relativos a los objetos depende enteramente de los tonos de lavados de tinta y de la línea, que es su protagonista.

No se conserva ninguna obra que se pueda decir con certeza que fuera realizada por su mano, pero la influencia que ejerció en la pintura de paisaje en China es indiscutible existiendo un canon estético con el que se clasifican muchas obras al “*estilo Wang Wei*”.

---

<sup>167</sup> Escribió un Tratado sobre la pintura (*Hua shanshui lun*), donde expone sus opiniones acerca de los principios que se han de seguir en la pintura de paisaje para conseguir expresar una atmósfera real. Fue él quien descubrió los principios que rigen el desvanecimiento de los colores y formas en la distancia, y quien formuló las leyes de la perspectiva atmosférica. Por la simple oposición de valores de blanco y negro, y a través y gradaciones de tonos, él consiguió crear la misma sensación de atmósfera y espacio sin apenas utilizar el color. Sus pinturas llegaron a ser conocidas como “poemas sin palabras”. **Cita requerida**

## LU LENGJIA (730-760)

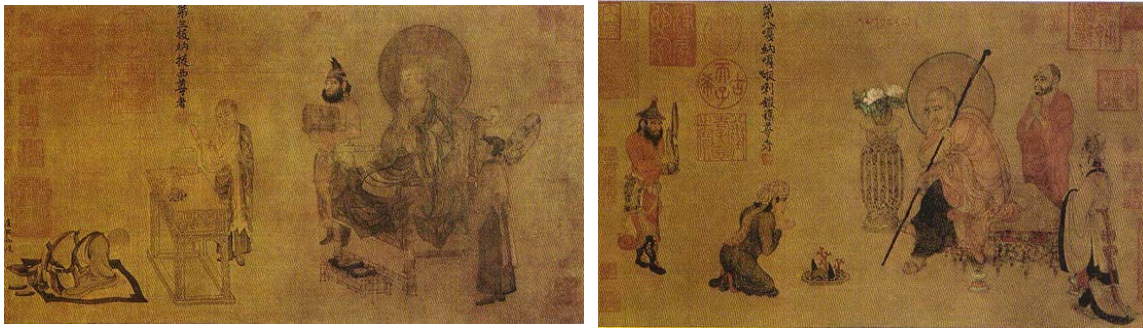


Fig.8.4. Rollo horizontal. *Luohans*. Colección del Museo de la Ciudad Prohibida. Beijing. Pintura Meditativa analítica devocional.



Muy pocos datos sabemos sobre este autor; las fechas de nacimiento y el lugar no se saben con exactitud, pero según afirma Máx Loerhr en su obra *Los grandes pintores de China*, fue alumno de Wu Daozi.<sup>168</sup>

Era un alto funcionario dentro de la Corte Imperial, pero su fama deriva de su habilidad como pintor. Pintó tanto temas taoístas como budistas. Entre las pocas obras existentes que se le atribuyen, la más importante es la pintura sobre seda en rollo horizontal que vemos en la figura 8.4. En ella aparecen 6 *Luohans* que se presentan en diferentes escenas, donde personajes de la Corte y miembros de la *Sangha* les rinden tributo o se postran ante ellos. Es un ejemplo de pintura Meditativa analítica y devocional.

<sup>168</sup> LOERHR (1980) Pág. 53.

## MONJE GUAN XIU (832-912)



Figs. 8.5, 8.6 *Dos de los Dieciséis Luohans*. Colección de la Casa Imperial japonesa. Año 894.  
Pintura Meditativa analítica figurativa.

Fue un célebre monje budista Chan, pintor, poeta y calígrafo que vivió durante la dinastía Tang. Se hizo famoso por sus interpretaciones de los discípulos de Buda: los *Luohans* (*Arhats*, en sánscrito) con una potencia y expresividad nunca vista anteriormente.

Supo representar de manera magistral la ancianidad de los sabios, aunque sin enfatizar los rasgos orientales típicamente chinos. Su interpretación hizo de estos personajes unos protagonistas absolutos en la pintura budista de China.



Figs. 8.7. y 8.8. *Luohans*. Colección de la Casa Imperial japonesa. Año 894. Pintura Meditativa analítica figurativa.

Los artistas chinos habían representado desde el siglo VI a estos hombres iluminados sin apenas características emocionales, pero la versión de Guan Xiu da un gran énfasis a los cuerpos esqueléticos y las caras óseas de manera muy realista.

El propio Guan Xiu dejó escrito cómo fueron concebidos los personajes:

Fue en un sueño que vi a estos dioses y a los Budas. Después me desperté, pinté lo que vi en el sueño. Así que, supongo que me puedo referir a estos personajes como “Luohans en un sueño”.<sup>169</sup>

<sup>169</sup> KITAURA (1991) Pág.73.

Pero lo que sí podemos ver en sus rostros es que parecen haber alcanzado otra dimensión y nos saben transmitir ese estado cuando se trasciende este mundo de ilusiones para vivir con sabiduría y sin sufrimientos.

Los *Luohans* de Guan Xiu representan la encarnación física de la persecución budista en China del siglo VIII. Esta persecución por parte del Emperador Tang Wuzong fue tan virulenta, que casi consiguió que el budismo desapareciera. Según Kitaura, los rostros atormentados son representados como si los mismos *Luohans* fueran los supervivientes de la muerte y la destrucción.<sup>170</sup>

Pero independientemente de estos acontecimientos, esta visión de “iconos de la resistencia” en la que sus imágenes pudieran haberse convertido en la representación simbólica de la oposición al emperador, se aleja mucho de su verdadera función: ser los defensores y protectores del budismo en China.

Los Luohans de Guan Xiu marcaron un antes y un después en las representaciones de estos discípulos de Buda que tuvieron vidas ascéticas severas, superaron los sufrimientos y llegaron a iluminarse.

### **8.3 PINTORES DEL BUDISMO EN EL PERIODO DE LAS 5 DINASTIAS Y LOS 10 REINOS (Siglo X)**

Fue una época de inestabilidad política situada cronológicamente entre las dinastías Tang y Song. Durante este período, cinco dinastías se sucedieron rápidamente en el norte y más de una docena de estados independientes en el sur, aunque sólo diez de ellos se enumeran tradicionalmente; de ahí el nombre de los "Diez Reinos".

---

<sup>170</sup> KITAURA (1991) Historia del Arte de China. Pág. 29

**SHI KE (932-965)**



Fig.8.9. y 8.10. Shi ke. *Dos patriarcas armonizan sus mentes*. Copia del siglo XIII–XIV. Tinta sobre papel. Museo Nacional de Tokio. Pintura Meditativa de Concentración.

Era conocido como pintor de murales de temas budistas y taoístas. El Emperador Taizu le encargó pintar en el monasterio de Xiangguo que desgraciadamente han desaparecido. Estas obras son posiblemente copias de un artista posterior, pero son el ejemplo más antiguo existente de pintura Meditativa de concentración que ha llegado hasta nuestros días.

En las dos figuras podemos ver claramente las características más representativas de la pintura de concentración: la monocromía, pintadas sobre papel, la pincelada rápida para dibujar la ropa, y los rostros delineados con gran precisión y poco detalle. Según defendemos en esta tesis, fueron realizadas en el transcurso de una meditación de concentración dinámica con el objetivo de controlar la mente y evitar distracciones que nos alejen de las metas a alcanzar.

**MONJE JURAN (siglo X)**



Fig.8.11. Atribuido a Juran. *Monasterio budista por arroyos y montañas*. Pintura sobre seda. Museo de arte de Cleveland. Pintura Meditativa analítica y Contemplativa.

Juran nació en Nanjing y vivió toda su vida trabajando en el templo budista K'ai-pao en Bianjing. No se conoce su nombre y apellido verdadero, ya que Juran es el nombre que adoptó cuando se hizo monje budista. Con gran talento para la pintura, se especializó en la representación de paisajes. Sabemos muy poco acerca de su vida, como otros casos semejantes de monjes que optaron por la vida ascética en monasterios retirados de la actividad social. En sus obras casi siempre aparece escondido entre los árboles un monasterio o una pequeña cabaña, donde un monje se encuentra meditando como en el detalle de la figura 8.11.

Si bien el paisaje no es un tema principal en la pintura budista, sí lo es la observación de la naturaleza; y además, al representarse un monje meditando en ella encontramos una de las características que hacen que a esta obra se la pueda clasificar como Contemplativa.

Debemos decir también que, en este caso, la influencia de la pintura taoísta se hace evidente porque el paisaje es el gran protagonista y la figura toma proporciones casi diminutas frente a la naturaleza que le envuelve y le rodea.

#### **8.4 PINTORES DEL BUDISMO EN LA DINASTÍA SONG (del siglo XI al XIII)**

Bajo la dinastía Song, el budismo fue objeto de una severa represión, ya que hubo un retorno a la filosofía de Confucio, concentrando todo el poder en el Estado. Pero el budismo ya había calado hondo e impregnado el arte sutilmente; su influencia se hace notar en todos los artistas. Este periodo es el de verdadera consolidación del paisaje como género pictórico y dos escuelas: Song del Norte y Song del Sur.

Los monjes budistas Chan habían existido desde el siglo VI pero durante el siglo XIII durante las represiones, muchos buscaron refugio en los monasterios, y hubo un resurgimiento en toda la región de Hangzhou que era la capital de los Song del Sur. Proliferaron las comunidades monásticas Chan, donde acudieron artistas y letrados procedentes de la corte en busca de nuevas vías de conocimiento, tanto filosófico como artístico. Fue la edad de oro de la pintura del budismo Chan y, aunque su influencia se hizo notar hasta el Japón, ya no volvió a ser nunca tan fructífera.

Por otra parte, surgieron pintores de una gran calidad plástica y con unos conocimientos de la técnica que dieron sus frutos en esta dinastía con las más bellas representaciones del arte budista en China sobre papel y seda.

**LI GONGLIN (1049-1106)**



Fig.8.12. Atribuido a Li Gonglin. *El discurso de Vimalakirti*. Museo Nacional de Kyoto.  
Pintura Meditativa ilustrativa.

Li Gongli nació en Shucheng provincia de Anhui, Es particularmente conocido por pinturas ecuestres y figuras de la corte imperial, pero también realizó obras de temas budistas y taoístas. Destacamos la fig. 8.12. que ilustra una escena muy conocida en el budismo clásico: *El Sutra Vimalakirti*. Realizado en una sola tinta dando protagonismo absoluto a la línea, esta obra es fiel seguidora de las realizadas por Wu Daozi, aunque la expresión de los personajes en este autor no sea tan destacable.

Podemos decir que se trata de una pintura Meditativa analítica, cuya intención es ilustrar al espectador y narrar unos acontecimientos que proceden de textos budistas. El hecho de que se realizaran en un rollo horizontal, facilitaría el estudio y contemplación de la obra en un espacio íntimo para el análisis y la reflexión.

**JIA SHIGU (1131-1162)**



Fig.8.13. Jia Shigu. *Bodhisattva Guanyin*. Museo Nacional del palacio de Taipei. Taiwan.  
Pintura Meditativa analítica figurativa.

Nació en Kaifeng, provincia de Henan. Fue un destacado discípulo de Li Gonglin y se hizo famoso siguiendo los pasos de su maestro y mentor realizando pinturas de figuras budistas y taoístas.

En la fig. 8.13. La técnica de representación es parecida a las pinturas meditativas de concentración, con unas pinceladas rápidas para representar las rocas y las vestiduras de Guanyin, y por otro lado las técnicas de la pintura meditativa analítica que se detienen en realizar al detalle los cabellos las joyas que la adornan. La figura está representada sola y esto es una clara intención para que la contemplación de la imagen nos lleve a una meditación sobre algo concreto. En este caso sobre la compasión que ella tiene por todos los seres y que simbólicamente se representa con una botella que sostiene en su mano y el agua que vierte al caer se convierte en flores de loto.

**LIN TINGGUI (1138 -1209)**



Fig. 8.14. *Luohans dando limosna a los seres que sufren*. Museo de Bellas Artes de Boston.  
Pintura Meditativa ilustrativa.

Fig. 8.15. *Luohans paseando en Meditación*. Museo de Bellas Artes de Boston.



Fig. 8.16. *Luohans y devotos ante la meditación de Buda*. Museo de Bellas Artes de Boston.  
Pintura Meditativa ilustrativa y devocional

Fig. 8.17. *Luohans en el bosque de bambú reciben ofrendas*. Museo de Bellas Artes de Boston.  
Pintura Meditativa ilustrativa y devocional



Fig. 8.18. *Luohans con Bodhisattva Guanyin de 11 cabezas*. Museo de Bellas Artes de Boston. Pintura Meditativa ilustrativa y devocional

Fig. 8.19. *Luohans reciben ofrendas de peregrinos*. Museo de Bellas Artes de Boston. Pintura Meditativa ilustrativa y devocional

Lin Tinggui es conocido por su participación junto a Zhou Jichang en la realización de los Quinientos Luohan, un conjunto de 100 pinturas encargadas por el abad, como regalo a un templo budista chino en 1175. Este proyecto artístico tardó tres años en concluirse. Años después pasó a ser propiedad del monasterio Zen Rinzai de Daitoku-ji en Kyoto,(Japón) aunque diez de ellas se encuentran el Museo de Bellas Artes de Boston.

En cada una de las pinturas se ensalza la devoción a los *Luohans*, que aparecen acompañados de devotos que les presentan sus respetos, o peregrinos que les hacen ofrecimientos, o también dando limosna a los pobres hambrientos.

Estas imágenes son la conjunción de una técnica elevadísima y un conocimiento profundo de las enseñanzas budistas. Son pinturas Meditativas analíticas, porque en ellas se utiliza una gran profusión de colores y elementos que embellecen las obras, pero en las que están muy presentes las enseñanzas que pretenden ilustrar a todo aquel que las contemple. Y devocionales, porque la intención de estas pinturas es aumentar la fe en los seres iluminados, a recibir sus bendiciones y desarrollar sus cualidades.

### ZHOU JICHANG (1139-1221)



Fig. 8.20. Zhou Jichang. *Puente de la roca en la montaña Tiantai*. Smithsonian Gallery of Art. Washington.. Pintura Meditativa analítica ilustrativa.

Junto a su contemporáneo y colaborador Lin Tinggui, realizaron el proyecto artístico conocido como *Los quinientos Luohans*. Muchas de sus obras de arte también son propiedad del monasterio Daitoku-ji en Kyoto.

La figura 8.20 representa un episodio que ocurre en las montañas Tiantai, que se encuentran en la provincia de Zhejiang. Son conocidas por su belleza salvaje, y porque eran para los taoístas la morada de los dioses y los inmortales. El puente de roca natural que abarca una cascada es uno de los lugares más peligrosos de atravesar.

Aquellos que se aventuran a recorrer esta ruta peligrosa se encuentran que el puente se estrecha a medida que vas avanzando y la salida está obstruida en su extremo por una gran roca de piedra. Tres Luohans observan la escena y ven como uno de ellos está cruzando el puente para llegar a los templos celestiales que se encuentran entre la nubes.

Toda esta escena nos conduce a meditar sobre los obstáculos que nos encontramos en el camino hacia la iluminación y que los *Luohans* también debieron superar para alcanzarla. Nadie dijo que el camino fuera fácil, pero debemos entender que tampoco es imposible, ya que otros lo consiguieron.

Por todos los elementos que se encuentran en la obra, en este caso la denominamos pintura Meditativa analítica ilustrativa, por no tratar de infundir devoción, sino de mostrar las enseñanzas budistas con ejemplos visuales.

#### **LIANG KAI (1140-1210)**



Fig.8.21 *El sexto patriarca Chan Hui Neng rompiendo Sutras*. Colección Takaharu Mitsui. Museo Nacional de Tokio. Pintura Meditativa de concentración.

Fig.8.22. *El sexto patriarca Chan Hui Neng cortando bambú*. Colección Takaharu Mitsui. Museo Nacional de Tokio. Pintura Meditativa de concentración.



Fig.8.23 *Hanshan y Shide*. Colección particular Mr Isogai Sheizo. Tokio.  
Pintura Meditativa de concentración.

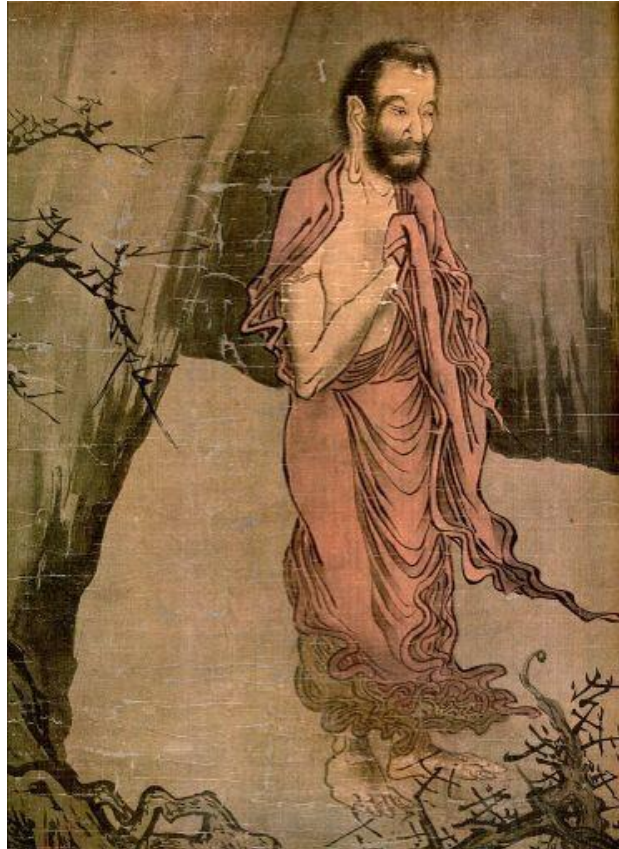


Fig.8.24 *Buda Sakyamuni desciende de la montaña*. Museo Nacional de Tokio.  
Pintura Meditativa analítica figurativa.

Liang Kai fue un monje budista asociado a la escuela Chan, pero primeramente se formó como pintor en la corte imperial. Apreciado y premiado en los círculos académicos, rechazó todos los honores para retirarse al Monasterio de Liutong Si, en Hangzhou. Allí aprendió los principios esenciales del budismo y las técnicas de concentración, que se manifestaron en sus obras con gran soltura y libertad de trazo además de una gran espontaneidad.

Conocemos muy poco sobre la vida de los monjes pintores dentro de los monasterios debido al aislamiento y la reclusión; pero si sabemos que fue maestro del también monje pintor Muqi.

Sus obras budistas más conocidas son los retratos del patriarca Huineng, fundador de la escuela Chan del Sur.

En la fig.8.21. se representa el momento de romper escrituras budistas, como rechazo a las enseñanzas escritas, en un acto de desapego, de logro espiritual y en la Fig.8.22 está cortando bambú; un tema donde las tareas domésticas toman un carácter sagrado, por formar parte del camino a la iluminación. En estos dos ejemplos, la influencia de la

caligrafía está muy presente, pero en el ejemplo de la Fig. 8.23 las pinceladas son más suaves y se difuminan los contornos. El resultado es una pintura más dulce y amable; menos enérgica pero que denota un estado mental de más tranquilidad y sosiego. Todas estas obras son monocromas sobre papel y Meditativas de concentración.

Pero también realizó obras Meditativas analíticas, como en el caso de la Fig.8.24 donde se utiliza la seda en vez del papel y las tintas de colores para representar el momento en que Buda regresa de su ascetismo en la montaña decidido a abandonar el castigo al cuerpo por haber llegado a la conclusión de que ese no era el camino para obtener respuesta a sus dudas. La profusión de detalles en la montaña y en la figura de Buda demuestra que, dependiendo de la motivación y de la intención, un mismo artista puede realizar una meditación de concentración para realizar unas obras y una meditación analítica para hacer otras, obteniendo resultados distintos.

#### **LIU SONGNIAN (1155-1224)**



Fig.8.25. *Luohan*. Pintura sobre seda. Museo Nacional del Palacio en Taipéi. Taiwán. Pintura Meditativa analítica devocional.

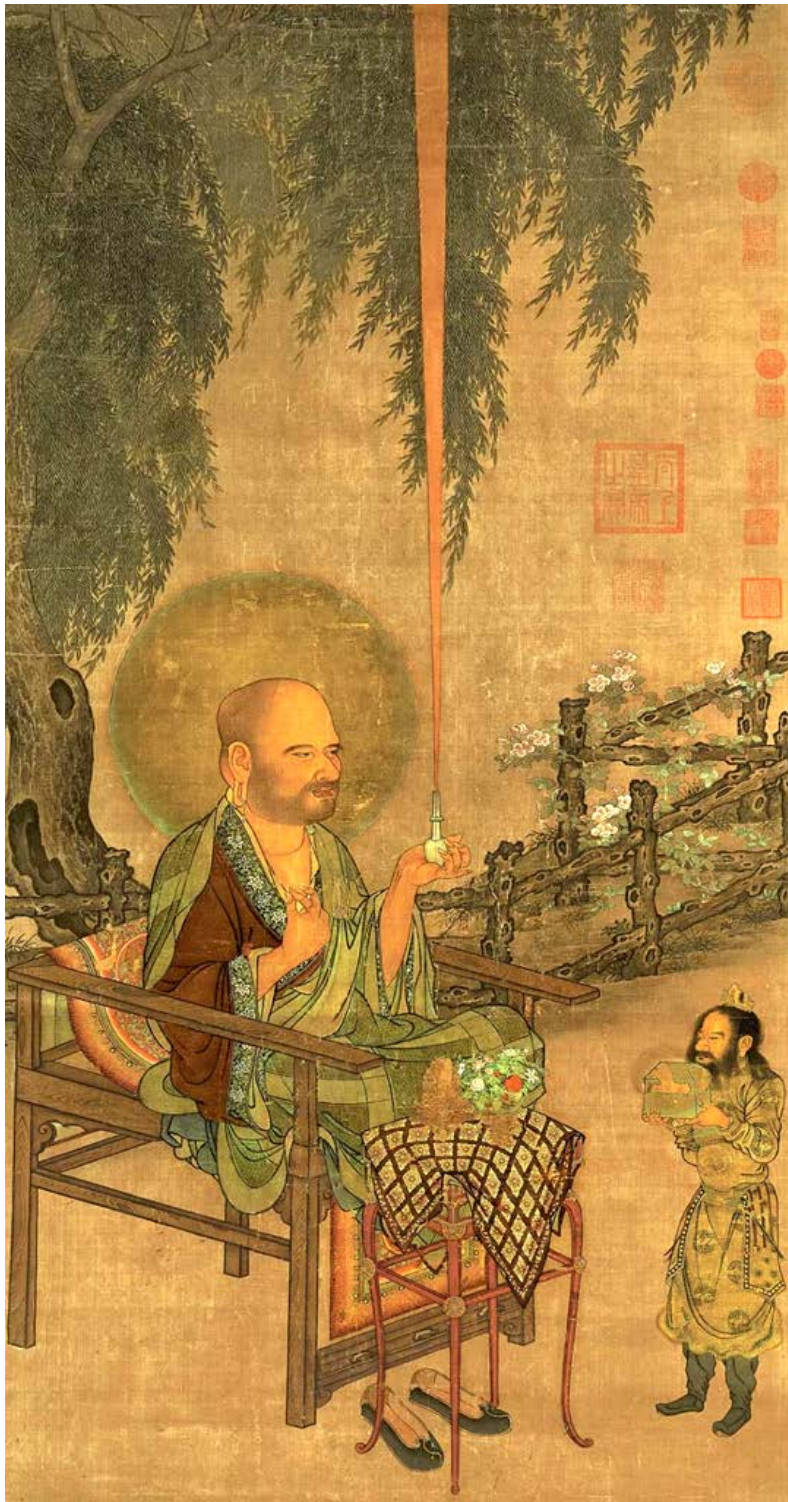


Fig.8.26. *Luohan*. Pintura sobre seda. Museo Nacional del Palacio en Taipéi. Taiwán. Pintura Meditativa analítica devocional.



Fig.8.27. *Luohan*. Pintura sobre seda. Museo Nacional de Palacio. Ciudad Prohibida.Beijing. China. Pintura Meditativa analítica devocional.

Liu Songnian nació en Qiantang, la actual Hangzhou. Entró en la Academia de Pintura Song del Sur como estudiante y luego sería pintor de la corte Imperial durante más de 40 años. Fue un afamado pintor de paisajes, donde quedaba perfectamente reflejada la idea taoísta del ser humano en armonía con la Naturaleza. Y pintó temas budistas, de los cuales los más famosos son los *Luohan* por la meticulosidad en los detalles, y donde sus protagonistas se encuentran en paisajes muy elaborados.

En la figura 8.25, el *Luohan* de cejas pobladas, piel oscura y nariz prominente nos recuerda a un monje de la India. Se apoya en una rama de árbol, y medita en contemplación. Junto a él, un monje espera con un manto extendido recoger los frutos del árbol que están a punto de caer, mientras que unos monos (la mente) agitan las ramas buscando también alimento. Los ciervos que aparecen en un primero plano, pueden representar simbólicamente el primer sermón de Buda en un lugar llamado “*el parque de los ciervos*”. Todos los personajes están inmersos en un paisaje representado con todo detalle, muy influenciado por la pintura taoísta pero en una obra de contexto budista.

Esta pintura es contemplativa, porque la imagen que observamos es un monje que observa la naturaleza que le rodea; absorto en ese pensamiento, no está pendiente de otros acontecimientos que suceden a su lado, porque permanece concentrado en su meditación, sin que nada le distraiga. Por eso su mirada está perdida en el infinito y su rostro refleja calma y tranquilidad.

Las otras figuras (8.26 y 8.27) son de carácter devocional ya que encontramos a los pies de los *Luohans* a donantes que les hacen ofrecimientos y que aparecen en un primer plano empequeñecidos ante la figura principal.

Queda resaltar el importante papel del paisaje en el contexto de estas obras, que el artista ha querido incluir en su análisis de la composición y del color, siendo especialmente curiosa la panorámica casi nocturna de la figura 8.27 que hace de esta obra muy singular, ya que este tipo de entornos no son encontrados con frecuencia en la pintura meditativa analítica.

## ZHANG SHENGWEN (1163-1189)



Fig. 8.28. y 8.29. *Historia del Dharma*. Museo del Palacio de Taipei. Templo de Chongsheng. Dali. Yunan. Pintura Meditativa analítica ilustrativa.

Zhang Shengwen fue un pintor chino del Reino de Dali, actual provincia de Yunnan. Fue un maestro en la pintura budista y también un experto en la pintura de paisaje. Su obra más conocida es un largo rollo horizontal de 16 metros de longitud, que representa el Universo budista y que se conserva actualmente en el Templo de las tres pagodas de Chongsheng, en la ciudad de Dali. Esta obra está considerada como un “tesoro nacional” por haberse conservado íntegra y en buen estado hasta la actualidad. A lo largo de todo el rollo horizontal se van representado todas las figuras más representativas del budismo, así como los momentos más importantes de la vida de Buda y los *Sutras* más conocidos.

La denominamos pintura Meditativa analítica por la gran cantidad de figuras a color representadas para ilustrar la obra.

**MONJE WUZHUN SHIFAN (1178 – 1249)**



Fig.8.30 Atribuido a Wuzhun Shifan. *Monje montado en una mula*. Colección de John M. Crawford Jr. Museo de Arte Metropolitano de Nueva York. Pintura Meditativa de concentración.

Fig.8.31. Atribuido a Wuzhun Shifan. *Retrato de Bodhidharma*. Smithsonian Gallery of Art. Washington. Pintura Meditativa de concentración.

Wuzhun Shifan nació en Zitong, provincia de Sichuan, y fue un pintor, calígrafo y monje budista chino que vivió durante la dinastía Song .

Se hizo monje en la escuela budista Chan y con el tiempo se convirtió en el abad del Templo del Monte Jingshan. Wuzhun tuvo muchos discípulos que estudiaron con él, entre los más famosos el monje Mu Qi.

Ambas obras pertenecen a las pinturas Meditativas de concentración.

## YING YU CHIEN (1203-1271)

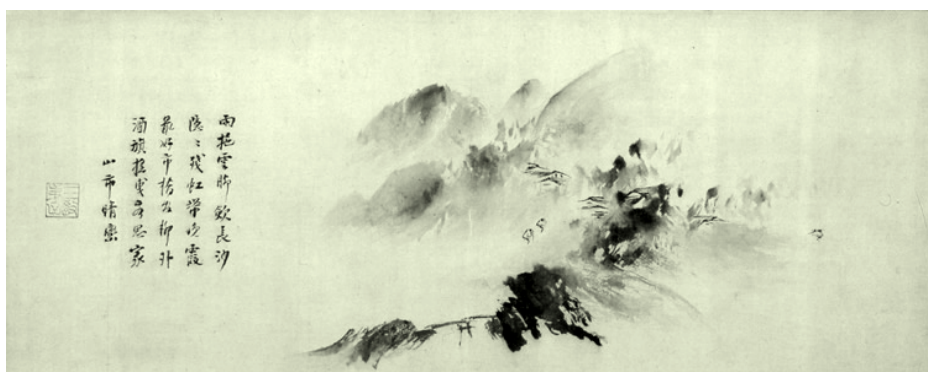


Fig. 8.32. *Una de las ocho vistas del monte Xiaosiang*. Museo de Arte Idemitsu de Tokio.  
Pintura Meditativa de concentración.

Fig. 8.33. *Una de las ocho vistas del monte Xiaosiang*. Museo de Arte de Tokugawa.  
Pintura Meditativa de concentración.

Fue un monje budista chino famoso por sus vistas sobre el monte Xiaosiang. Retirado en un monasterio en las montañas realizó estas pinturas Meditativas de concentración de atmosfera difusa y contornos apenas trazados. Según Yasunari Kitaura, fue uno de los monjes peregrinos que viajaron a Japón para transmitir el budismo Chan.<sup>171</sup>

Como hemos comentado con anterioridad, el paisaje no fue un tema protagonista en las pinturas budistas, pero dado que la influencia del taoísmo fue notable en los artistas chinos, algunos monjes utilizaron esta temática para realizar sus ejercicio de meditación y de concentración. Monocromas, sobre papel y con muy pocos elementos, producen un efecto de atmosfera sagrada, de una sutileza que conmueve y nos permite ver la realidad invisible que tanto se ha buscado en la pintura y que muy pocos han conseguido expresar.

<sup>171</sup> KITAURA (1991) Pág. 112.

#### 8.4.10. MONJE MUQI FUCHANG (1210-1274)



Fig.8.34. *Detalle del tríptico de Guanyin*. Templo Daitoku-ji. Kioto.  
Pintura Meditativa analítica y contemplativa.



Fig.8.35. *Paisaje. Las nueve vistas del río Xiang*. Museo Nezu. Tokio.  
Pintura Meditativa analítica y contemplativa.

Nació en Kaifeng (actualmente en la Provincia de Hunan). Fue un monje budista Chan famoso por su actividad como pintor. Vivió a finales de la dinastía Song. Se cree que Fachang era su nombre monástico siendo Muqi un seudónimo.

Estudió en el Monasterio Wan del monte Wutai y posteriormente se trasladó al Lago del Oeste de Hangzhou donde refundó el monasterio abandonado de Liutong. Fue discípulo del abad Wuzhun Shifan. Sus obras se consideran entre las más delicadas y expresivas de la escuela budista Chan.



Fig.8.36. Ampliación. *Paisaje. Las nueve vistas del río Xiang*. Museo Nezu. Tokio.  
Pintura Meditativa analítica y contemplativa.

la figura 8.36, son el ejemplo de la simplificación máxima de las formas y el intento de representar la realidad sutil de la naturaleza que, aparentemente simple, encierra una gran enseñanza budista Chan: menos es más.

Aquí volvemos a tener el caso de un monje pintor que realiza obras tanto de pinturas de Meditación de contemplación como analíticas. Una vez más se puede evidenciar la diferente práctica de meditación dinámica que se ha utilizado en cada caso.

### **8.5 PINTORES DEL BUDISMO EN LA DINASTIA YUAN (del siglo XII al XIV)**

Tras la conquista del norte y sur de China por los mongoles, las artes plásticas sufrieron un duro revés, ya que se perdió el interés, tanto desde el punto de vista académico (al cerrar la Academia de Pintura Imperial) como desde la abierta oposición de los artistas a servir al nuevo emperador. Este hecho originó una ausencia total de directrices, que se manifestó en los artistas de dos maneras.

Por un lado, buscaron sus maestros en los pintores y calígrafos de épocas anteriores, especialmente de la dinastía Tang. Este hecho condujo a la realización de multitud de pinturas murales en templos monasterios (tanto taoístas como budistas) que habían quedado en un segundo plano por dedicarse los artistas a realizar obras sobre papel o seda.

En segundo lugar, se estableció una clara diferencia entre los artistas que trabajaban para la corte y aquellos que prefirieron ignorar los cargos oficiales, refugiándose en las cercanías de Hangzhou. A los primeros se les denominó *wenrenmin* o gente ilustrada, mientras que a los segundos se les conoció con el nombre de *yimin* o gente olvidada. Zhao Meng fu y Yintuloiuo son los dos artistas más significativos de este periodo.<sup>172</sup>

### YAN HUI (finales del siglo XIII)



Fig. 8.37. *16 Luohans realizando diferentes tareas*. Pintura sobre seda. Smithsonian Gallery of Art, Washington. Pintura Meditativa analítica ilustrativa.

<sup>172</sup> SVANASCINI (1989) Historia del Arte oriental. Tomo II Pág. 128 a 132.



Fig.8.38. *Shide y Hanshan*. Dinastía Yuan. China. Pintura sobre seda. Museo Nacional de Tokio. Pintura Meditativa analítica figurativa.

Yan Hui tenía un seudónimo "Chiyueh" (Luna de Otoño). Fue un pintor de finales de la dinastía Song del Sur y principios de la dinastía Yuan. Se especializó en la pintura mural de figuras budistas y taoístas, pero pocas obras suyas han llegado hasta la actualidad por la destrucción o deterioro de muchos de los templos de la época Song.

La figura 8.38 representa a los dos monjes que ríen sin pudor ante la mirada atenta del espectador. El humor fue un tema clásico en la escuela Chan y muy popularizado tanto por monjes pintores como por artistas profesionales. Ambos ejemplos son de pintura Meditativa analítica.

### ZHAO MENG FU (1254-1322)



Fig.8.39. *Monje con un manto rojo*. Tinta sobre papel. Museo Provincial de Liaoning. Pintura Meditativa analítica figurativa.

Nació en Wuxing en la provincia de Zhejiang. Era descendiente de la familia imperial Song; y si bien en un primer momento rechazó servir a la nueva dinastía, más tarde aceptó vivir y trabajar para la corte, siendo por ello muy criticado en los círculos artísticos.

Fue pintor en la corte, escritor y calígrafo de gran talento. En la fig. 8.39. vemos la figura de un monje (podría ser Bodhidharma) de una forma muy diferente a como se venían representando en dinastías anteriores. Si bien el manto rojo y sus facciones nos recuerdan un monje procedente de la India, ya no se le representa en profundo estado de

concentración. Su mano tiene el gesto de dar enseñanzas y su aspecto es cercano y accesible. A este pintor se le atribuye haber sido el responsable de esta transformación de la imagen del *Luohan*, que a partir de este momento ya sería un referente para los pintores del budismo en las siguientes dinastías.<sup>173</sup>

Es importante resaltar que, a pesar de los conocimientos sobre budismo que el artista tuviera, se trata de una obra realizada por encargo a un profesional, donde la motivación del artista no está tan dirigida a la transmisión de las enseñanzas y si un poco más al despliegue de su depurada técnica.

### MONJE YINTUOLUO (1271-1368)



<sup>173</sup> LOERHR (1980) Pag. 174.

Fig.8.40 y 8.41. *Hanshan y Shide*. Pintura sobre papel. Museo Nacional de Tokio. Pintura Meditativa de concentración.



Fig. 8.42. *Dos vidas no son sino como momentos fugaces de un sueño*. Rollo horizontal. Tinta sobre papel. Museo de Arte Seikado Bunko, Tokio. Pintura Meditativa de concentración.

Fue un monje budista del budismo Chan, y sus pinturas son una continuación de la misma tradición. Pintados sobre papel, la rápida ejecución, temática de humor (figs. 8.40 y 8.41) y toma de refugio en el maestro (fig.8.42) según el texto que acompaña a la pintura: “*Este niño no tiene padre y sólo una madre, el maestro de Chan*”.

## MONJE LI YAOFU



Fig.8.43. *Bodhidharma cruzando el río Yangze en una caña*. Museo de Arte Metropolitano de Nueva York. Pintura Meditativa de concentración.

Li Yaofu, cuyo nombre aparece sólo en los registros japoneses, fue un renombrado monje misionero chino que se fue en 1299 a Japón. Allí sirvió como abad de templos en Kamakura y Kioto hasta su muerte. La fig. 8.44. es fiel representación de las pinturas Meditativas de concentración.

### 8.5.5. WANG SHENPENG (1275-1330)



Fig. 8.44. Detalle. *El Sutra de Vimalakirti y la doctrina de la no dualidad*. Museo de Arte Metropolitano de Nueva York. Pintura Meditativa analítica ilustrativa.

Este rollo horizontal representa el Sutra de Vimalakirti, un sabio chino, y Manjushri, el *Bodhisattva* de la Sabiduría, que se encuentran y debaten sobre budismo. Este es un tema muy famoso en China porque ensalza al erudito que, sin ser devoto budista, demostró que un laico culto podría incluso superar a una deidad en su comprensión de la doctrina. Es un raro ejemplar de un proyecto preparatorio, presentado para la aprobación del emperador Renzong, antes de que se ejecutara una versión final a color.



Fig. 8.45. Detalle. *Buda niño*. Museo de Bellas Artes de Boston. Pintura Meditativa analítica ilustrativa.

## MONJE ZHU HAOGU



Fig. 8.46. *El Paraíso de Maitreya*, pintado por Zhu Haogu y Zhang Bo en el Monasterio Xinghua, provincia de Shanxi. Royal Ontario Museo de Toronto.

Pintura Meditativa analítica ilustrativa.

El famoso pintor y monje budista, Zhu Haogu, pintó esta pintura mural en el Monasterio Xinghua, durante la dinastía Yuan. Buda Maitreya se encuentra en el centro de un cielo imaginario, rodeado en ambos lados por los monjes y reyes gobernantes. Este mural es una representación típica de la escuela budista de la Tierra Pura, que junto con el Chan fueron las más populares de China.

### **8.6 PINTORES DEL BUDISMO DURANTE LA DINASTIA MING (del siglo XIV al XVII)**

La dinastía Ming (Los Tártaros de la etnia Han) llegaron al poder reuniendo fuerzas para poder expulsar a los Mongoles. Sin duda, la nación abrigaba la ilusión de reconstruir el modelo del pasado, pero la dinastía Ming en realidad no era más que el heredero y seguidor de Yuanes.

Un marcado predominio del confucianismo como un código de ética en detrimento del budismo y del taoísmo.

A partir de este momento los pintores tradicionales y los budistas siguen caminos y temáticas muy distintos. Unos por la línea del paisaje, de las flores, los pájaros, los

retratos de corte y otros por la obras de los monjes o devotos budistas que continúan en la misma línea hasta la última dinastía de Emperadores.

### QIU YING (1495-1552)



Fig. 8.47. Atribuido a Qiu Ying. 16 Luohans. Rollo horizontal; tinta sobre papel. Dinastía Ming. China. Museo de Arte Metropolitano de Nueva York.  
Pintura Meditativa analítica ilustrativa.

Aunque fue muy conocido por sus pinturas en colores brillantes, Qiu Ying a veces trabajó con una sola tinta para demostrar su habilidad como dibujante. En esta procesión dinámica de *Luohans* los personajes son tratados con suma delicadeza, y se dibujan extraordinariamente los rostros de los monjes y los pliegues de sus túnicas.

8.6.2. DING YUNPENG (1547- 1621)



Fig. 8.48. *Reunión de monjes con ofrendas*. Colección J.M. Prieto. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Psicología. Pintura Meditativa analítica y contemplativa.



Fig.8.49. *Confucio, Lao-tse y monje budista*. Museo del Palacio, Ciudad Prohibida. Beijing. Pintura Meditativa analítica figurativa.

Ding Yupeng era un budista laico comprometido, cuya carrera profesional alcanzó su punto máximo durante un tiempo de apoyo imperial al budismo después de un período de declive durante los primeros Ming.

Nació en Xiuning, en la provincia de Anhui. Pasó sus primeras décadas en las ciudades de Suzhou y Songjiang donde se convirtió en un pintor profesional.

En la fig. 4.48., la pintura en este caso es monocroma, como las de muchos artistas chinos que tienen la capacidad para representar con diferentes técnicas y estilos. Aquí se representa una reunión de monjes budistas, donde algunos aparecen con ofrendas, otro meditando en el hueco de un árbol, leyendo *Sutras* o simplemente contemplando el entorno en que se desarrolla la escena.

En la fig. 8.49. un grupo de sabios se reúnen para cambiar impresiones. Aquí están representadas las grandes filosofías de China: el taoísmo, el confucianismo y el budismo. El respeto de unos hacia otros y una convivencia pacífica está por encima de la violencia porque no se pretende dañar a otros seres sino analizar los puntos de vista que tienen en común. Sólo son diferentes caminos para llegar a una misma meta.



Fig.8.50. *El elefante blanco*. Museo del Palacio de Taipei  
Taiwán.  
Pintura Meditativa analítica ilustrativa.

En la figura 8.50. se representa el tema del baño del elefante blanco, que fue popularizado y pintado durante siglos por numerosos artistas en China, y se remonta al menos a Zhang Sengyou. Por lo general, en esta escena aparecen un grupo de sabios y asistentes que se colocan en círculo alrededor de un elefante blanco y ayudan a lavarle con una escoba y cubos llenos de agua. En la iconografía budista, el elefante blanco se asocia con el nacimiento de Shakyamuni y también con el *Bodhisattva* Samanthabhadra. Esta imagen puede ser interpretada

como limpieza del *karma* negativo o para superar las distracciones por las apariencias ilusorias.

**WU BIN (1583-1626)**



Fig. 8.51. *El Bodhisattva Samantabhadra (traducción al chino "Puxian") en un elefante blanco predica a sus discípulos.* Museo del Palacio Ciudad Prohibida.Beijing.

Pintura Meditativa analítica ilustrativa.

Wu Bin, Nació en la provincia de Fujian, se trasladó a la capital del sur de Nanjing, donde se desempeñó el oficio de pintor especializado en paisajes y temas budistas. Entró en una orden de monjes del templo budista Chan en la ciudad de Nanjing.

Sus figuras son masas de color que dan ese aspecto macizo y contundente a sus figuras. Pero también dominaba a la perfección la línea y sus obras menos coloristas son un ejemplo de cómo los artistas dominaban diferentes técnicas pictóricas, dependiendo de la intención de la obra.

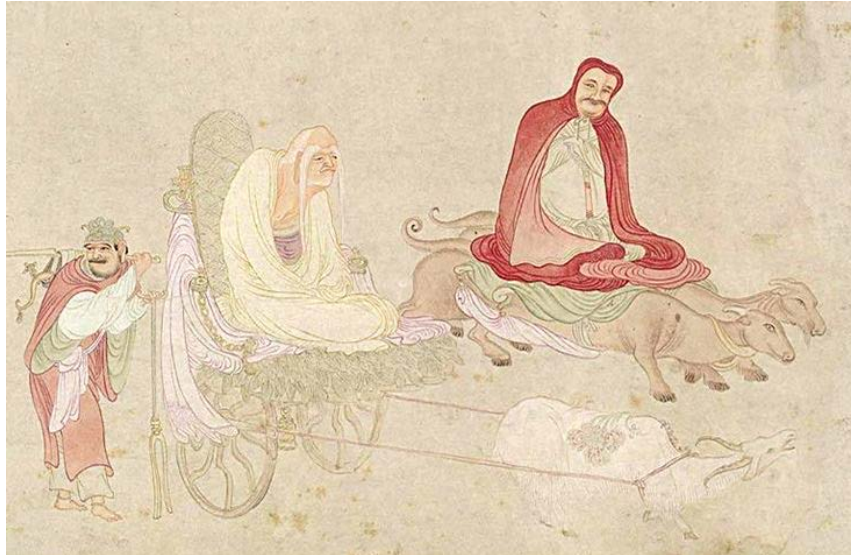


Fig. 8.52. Wu Bin. *Los 16 Luohans*. Dinastía Ming. Año 1591. Rollo horizontal; tinta y color en el papel. Colección Edward Elliott. Museo de Arte Metropolitano de Nueva York. Pintura Meditativa analítica ilustrativa.

### ZHENG ZHONG (1612-1648)



Fig. 8.53. *Bodhidharma cruzando el río*. Museo de Arte Metropolitano de Nueva York.

Zheng Zhong, fue un pintor profesional de Anhui que practicó su arte en la ciudad de Nanjing. Era experto en figuras budistas al igual que sus contemporáneos más famosos como Wu Bin y Din Yunpeng.

## **8.7. PINTORES DEL BUDISMO EN LA DINASTIA QING (del siglo XVII al XX)**

La invasión manchú tuvo una fuerte repercusión en el campo de las artes plásticas de China. Los primeros emperadores en su calidad de déspotas ilustrados, buscaron el apoyo de pintores, poetas y calígrafos que continuaran la tradición. Sin embargo, la respuesta no fue unitaria, estableciéndose dos corrientes claramente diferenciadas. Por un lado, los academicistas u ortodoxos, que se limitaban a mantener la tradición, mientras que otros, por razones de rechazo político a la nueva dinastía, prefirieron alejarse de la corte.

Los primeros mantuvieron la idea de copiar a los antepasados, anclándose en el pasado y sin ningún afán innovador. Frente a estos pintores ortodoxos, un grupo de artistas eligió la vida retirada, alejados del nuevo poder establecido. Con ello mantuvieron la idea del letrado retirado, cuya actitud, en principio pasiva, era la forma más atractiva de oponerse personalmente a la nueva situación.

Se refugiaron temporalmente en comunidades religiosas, tal vez más por conveniencia que por vocación, pero la pertenencia a dichas comunidades del Budismo Chan, les permitió recluirse temporalmente, sin abandonar el contacto con la vida intelectual y social.

A todos ellos se les engloba con el término de “individualistas”, por rechazar los métodos clásicos y buscar interpretaciones personales a la realidad interna y externa. De este grupo destacan por la fuerza e innovación de sus obras, Zhu Da y Shi Tao.

**ZHU DA. (1626-1705)**



Fig. 8.54. *Flores de Loto*. Tinta sobre papel. Museo de Bellas Artes de Boston. Fondo McLeod Keith. Pintura Meditativa analítica.

Zhu Da nació en Nanchang, provincia de Jiangxi, y tras la caída de la dinastía Ming ingresó en un monasterio budista huyendo de las persecuciones, ya que mantenía una relación familiar con la extinta familia imperial. Tras el fallecimiento de su padre, sufrió un terrible choque mental que le condujo a la pérdida del habla; al desconocerse muchos datos de su biografía, no se sabe si esta pérdida fue real o fue una actitud de rechazo del artista ante la nueva situación. Su comunicación con el mundo exterior se limitaba a gestos, gritos y risas junto a su lenguaje plástico, todo ello a menudo expresado en estado de absoluta embriaguez.

De los pocos trabajos que conocemos de su época budista, se conserva un álbum de pinturas de flores de loto, asociadas espiritual y metafísicamente con el budismo. (fig. 8.54.).

## SHI TAO (1630-1707)



Fig.8.55. *El maestro descansando entre los pinos*. Museo Nacional del Palacio en Taipéi. Taiwán. Pintura Meditativa analítica.

Shi Tao fue un descendiente de la familia imperial Ming, que escapó de la corte antes de que lo mataran y fue a refugiarse en un monasterio budista. En 1662, se convirtió en un discípulo del maestro Chan Lu'an Benyue. Mientras vivía en reclusión en los templos alrededor de Xuancheng, se entrenó a sí mismo para pintar. La fig.8.55 es un famoso autorretrato en el que aparece descansando entre los pinos. Firmaba sus obras como el abate ciego o el fraile calabaza amarga. Escribió un importante tratado de pintura muy influenciado por el budismo.

Shi Tao fue, junto a Zhu Da, una de las personalidades artísticas más interesantes de la dinastía Qing. Ambos estaban ligados por lazos familiares a la dinastía Ming, por lo que tuvieron que huir para no ser encarcelados o tal vez asesinados.

Al contrario que lo hiciera Zhu Da, él mantuvo una constante relación con la realidad exterior, viajando asiduamente por los escenarios naturales más hermosos del país. Además de pintor fue un gran poeta y calígrafo, escribiendo uno de los ensayos más innovadores acerca de las técnicas pictóricas titulado *Acerca de la Pintura*. Esta obra supuso una ruptura con toda la tradición preexistente de la copia de los maestros y fomentó la originalidad, intuición y espontaneidad de la pintura. Sus pinturas fueron un claro reflejo del budismo Chan.

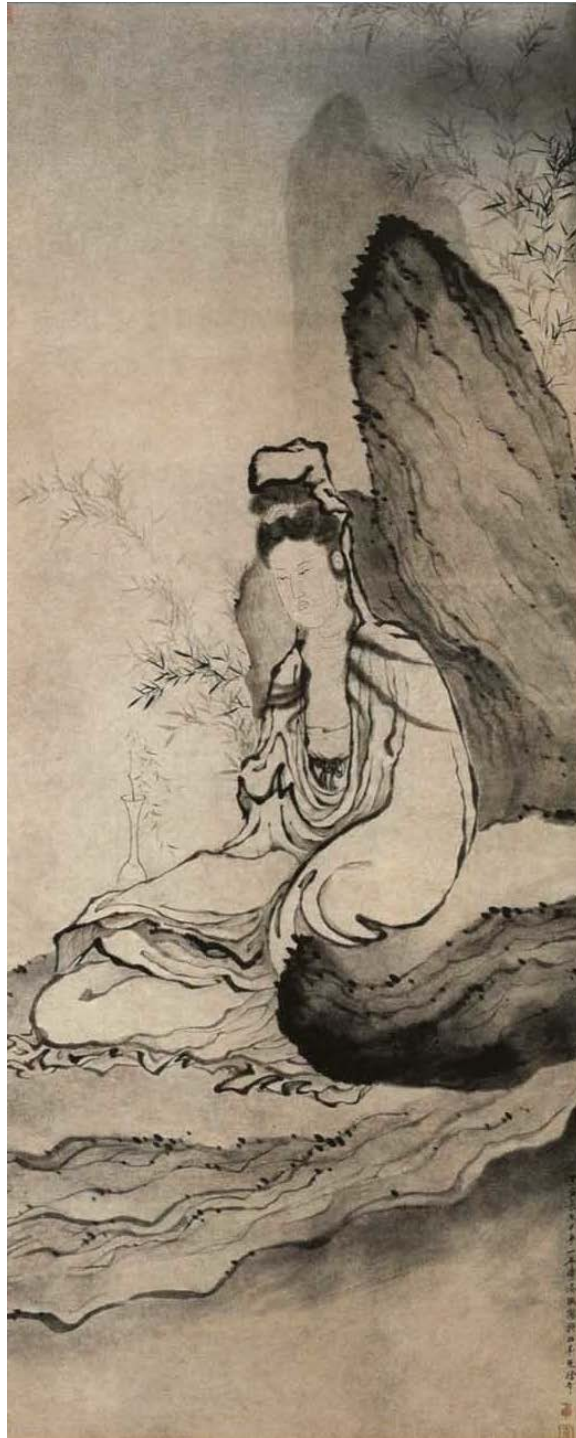


Fig. 8.56. *Guanyin*. Museo de Shanghai.  
Pintura Meditativa analítica contemplativa.

**DING GUANPENG (1708-1771)**



Fig.8.57. Ding Guanpeng. *Buda Amitayus*. Museo del Palacio Ciudad Prohibida. Beijing.  
Pintura Meditativa analítica devocional.

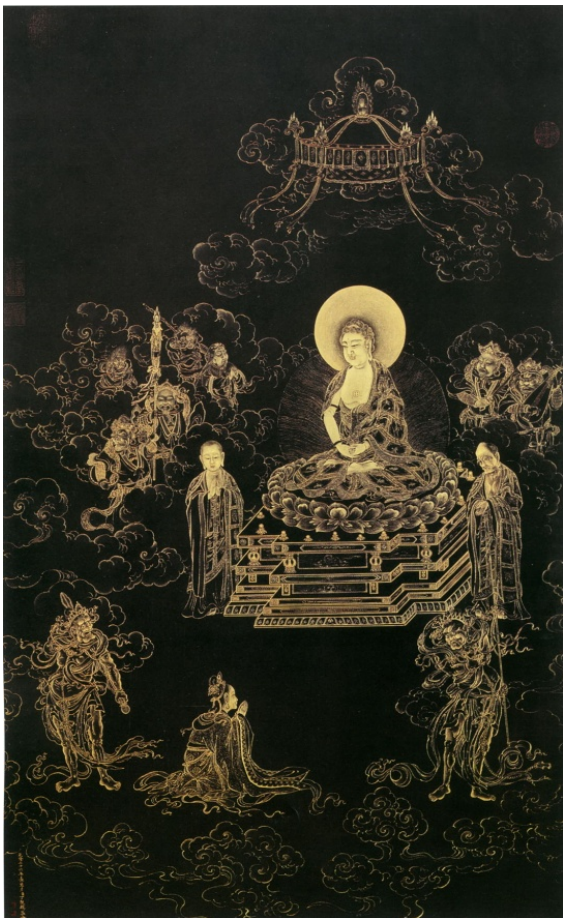


Fig.8.58. Ding Guanpeng. *La predicacion de Sakyamuni*. Museo de Arte Asiático de Berlín.  
Pintura Meditativa analítica devocional.

Ding Guanpeng fue un pintor paisajista, pero también pintó temas budistas y taoístas. Tenía conocimientos del arte occidental gracias a Giuseppe Castiglione, que fue un Jesuita italiano que viajó como misionero a China, y donde se convirtió en un pintor en la Corte Imperial del emperador Qianlong.

## GAI QI (1774-1829)

Fig. 8.59. *Monje meditando en el hueco de un árbol*. Pintura sobre papel. Taohuaxian Museum. Pintura Meditativa analítica figurativa.



Fig. 8.60. *Guanyin*. Pintura sobre papel Colección Erik Nordström. Suecia. Pintura Meditativa analítica figurativa.



Fig. 8.61. *Luohan bajo el árbol del pino*. Pintura sobre seda, Taohuaxian Museum. Pintura Meditativa analítica figurativa.

Fig. 8.62 *Monje en contemplación meditativa*. Pintura sobre seda. Colección privada. Pintura Meditativa analítica contemplativa.

Gai Qi fue un poeta y pintor chino que nació en Songjiang, cerca de Shanghai.

Era de ascendencia hui, una etnia de musulmanes chinos, pero en sus cuadros aparecen muchos motivos budistas. Dotado de múltiples talentos, realizó poesías, caligrafías y pinturas. Su temática abarcaba figuras, flores y paisajes: pero realmente estaba especializado en la figura femenina, y representó multitud de damas elegantemente vestidas y en diferentes entornos.



## CONCLUSIONES

La motivación que me ha conducido a la realización de esta investigación, ha sido fundamentalmente descubrir la sugestiva mentalidad que se refleja en las pinturas budistas chinas. No son solamente los colores o las formas representadas los elementos que se han tomado en consideración, sino que se ha tratado de penetrar en las ideas que se expresan, en la mentalidad de los hombres que las realizaron y que reflejaron sus pensamientos hechos pintura en las paredes, en el papel y la seda.

Y pienso que con la presente tesis doctoral pueden sugerirse nuevas formas de pensar a los occidentales que actualmente se dirigen a estos lugares y contemplan estas obras. Muchas personas saben quién fue Buda y cuál es su mensaje, pero lo verdaderamente interesante es que pasados dos mil quinientos años, se siga rezando ante su estatua; y creo poder afirmar que el arte ha contribuido de una manera importantísima al conocimiento de las enseñanzas budistas y a su perduración en el tiempo.

Las pinturas budistas tienen un poder silencioso. Por eso sus imágenes han sido elegidas y realizadas con sumo cuidado, ya que pueden llegar a cambiar las mentes de los hombres.

Puestas al servicio de las ideas filosóficas del budismo, estas pinturas fueron concebidas para construir un código especial de estética. Son imágenes llenas de serenidad y de equilibrio y representan un estado mental de paz y ecuanimidad. Pero si hay algo que verdaderamente diferencia las pinturas budistas del resto de las pinturas chinas es su contenido simbólico, capaz de expresar la búsqueda de la perfección espiritual.

La imagen en budismo es trascendente, porque va más allá del arte, de la representación formal de las cosas, y es la intención y la motivación lo que determina el mensaje que transmiten. Los artistas tienen el poder de cambiar el mundo, porque sus mentes pueden proyectar las imágenes del cambio. Y tienen la responsabilidad de elevar la mentalidad de los seres humanos.

Ante todo, decir que no puede considerarse la pintura budista china como decorativa, no sólo porque su finalidad es la representación de lo sagrado, sino porque pretende ilustrar con los recursos que cuenta el arte y con la mente del artista la filosofía que le sirve de inspiración; en definitiva el mensaje de Buda, priorizando el contexto sobre la expresión.

Si hemos defendido la denominación de pinturas meditativas contemplativas, es porque el budismo utiliza la meditación y la contemplación para obtener la iluminación.

Una de las características más destacadas del arte budista es la permeabilidad y la tolerancia. El budismo respeta a todas las otras religiones o vías espirituales como caminos hacia la realización. Esto llevado del plano filosófico al artístico da como resultado una transformación sin pérdida de lo fundamental. El arte budista en su camino por Asia ha sido representado manteniendo su esencia, pero de maneras muy diversas adaptándose a las culturas y a las gentes. Es realmente un gran logro del arte budista.

Y con la muestra de obras seleccionadas, podemos afirmar que el arte budista encuentra en China las condiciones idóneas para llegar a ser el más importante de toda Asia, siendo su influencia tan grande que servirá de modelo a los pueblos de oriente lejano como Corea o Japón.

Tienen una marcada finalidad docente, porque se sirven de innumerables ejemplos para explicar que lo perteneciente al mundo físico y al mundo sutil y su mensaje es que los logros materiales no son la realidad última, sino que detrás de ella hay otra preferible.

Concluimos con la respuesta a las siguientes preguntas:

**1º. ¿Por qué se realizan estas pinturas?**

Porque el budismo se había transmitido oralmente y existía la posibilidad y el riesgo de que las enseñanzas se perdieran en el tiempo. Por ello fue necesario tener un registro permanente y visual y se comenzaron a escribir los textos y paralelamente se crearon las imágenes que ayudarían a explicarlos y a tener una mayor comprensión, ya que el lenguaje visual es universal.

Para un budista, pintar es una práctica con la que se puede crear *karma* positivo y eliminar el negativo. Es un acto de entrenamiento, superación, análisis y recompensa de la experiencia artística equiparable al camino de la iluminación.

**2º. ¿Para qué están hechas estas pinturas? ¿Cuál es su finalidad?**

Para ilustrar el mensaje de Buda y sus enseñanzas, para crear devoción, para entender los conceptos en los que se basa su filosofía, para visualizar y recordar las imágenes en la mente, para meditar sobre ellas, para recrearse con la contemplación, para admirar su belleza. Son realizadas para la transmisión de la filosofía budista y sus enseñanzas.

Para ser un instrumento en las ceremonias y rituales budistas. Para ayudar a los monjes en sus meditaciones y como ejercicios de práctica de la no distracción y de meditación de concentración. Para que su contemplación lleve a estados meditativos. Para despertar y elevar la conciencia de los seres humanos y crear en su mente espacios para la reflexión. Para entrenar la mente. Y todo ello es posible tanto con la realización como con la contemplación de estas obras.

La finalidad de estas pinturas no es la búsqueda de algo externo que nos ayude a solucionar nuestro sufrimiento, sino que la búsqueda tiene que producirse en el interior, en la fuente de la que emana nuestra propia esencia. Porque la intención no es cambiar el mundo sino cambiarse uno mismo, cambiar nuestra mente.

Las imágenes fueron creadas para enseñar los caminos que conducen a eliminar el sufrimiento humano y para que los hombres puedan elegir cuál es el que mejor se adapta a su pensamiento.

### **3º.- ¿Para quién se hacen?**

Para todas las personas, en un acto de generosidad y como un ofrecimiento a la humanidad. Pudiera considerarse entonces, desde el punto de vista budista, un acto de devoción a la *Sangha*, inclusive para aquellas personas que desconocen el *Dharma*, porque pudiera ser su visión la causa o semilla de un interés y conocimiento posterior.

Buda se dirigía a personas de diferente grado de conocimiento también de diferente forma. Por eso hay pinturas que son para personas de pequeña, media y de gran capacidad.

Las pinturas budistas se realizan para beneficio de todos los seres humanos, sean budistas o no, aunque claro está que para poder entender el mensaje de estas pinturas se necesita conocer el pensamiento budista.

Sólo en el caso de los ejercicios realizados por los monjes Chan para control mental en ejercicio de meditación de concentración, podrían decirse que fueron realizadas para ellos mismos por tratarse de un ejercicio personal. Pero el fin último es que ellos aprendían esta práctica para poder enseñársela a los demás y que otros seres pudieran beneficiarse de este conocimiento.

En el arte budista, el artista no crea las obras para él; ni siquiera las considera suyas, pero ello no quiere decir que estén vacías de los valores personales del artista.

En conclusión, son para trabajar con uno mismo, para trabajar con los demás y para trabajar con ambos aspectos a la vez.

Hay una práctica budista que es la dedicación del mérito. Es una manera de proteger las buenas acciones que hemos realizado. Para ello se dedican a los demás, y la motivación es ayudar a todo aquel que lo necesite guiados por la compasión, ofrecer tus acciones en beneficio de algo virtuoso.

#### **4º. ¿Por quién fueron hechas estas pinturas?**

Por una parte, hemos investigado que las pinturas murales fueron realizadas por artesanos, pintores profesionales y sus ayudantes; o por los propios monjes que ayudaron en la construcción de los templos, monasterios y santuarios rupestres. Seguramente, todos ellos supervisados por un monje que diera las directrices para seguir el canon budista importado de la India y evitar que, en el proceso, se cambiaran las formas con incorporaciones y añadidos propios de los artistas que puedan llevar a errores de interpretación del mensaje budista.

En el caso de las pinturas Meditativas de concentración, concluimos que son ejercicios para la práctica de meditación de concentración.

Y las pinturas Meditativas analíticas, pudieron ser realizadas tanto por monjes como por artistas profesionales. En los casos de las realizadas por monjes, hemos encontrado los ejemplos de Liang Kai y Muqi, que realizaron ambas pinturas Meditativas. De otros monjes pintores hemos encontrado pinturas de paisaje como el ejemplo de Juran. De las realizadas por profesionales, queremos indicar que fueron devotos del budismo, o al menos eran seguidores de su filosofía; ya que sin estos conocimientos no habría sido posible transmitir el mensaje budista correctamente.

#### **5º. ¿Cómo son realizadas estas imágenes?**

Siguiendo unos cánones que luego se van transformando y tomando un carácter personal por el sincretismo con la cultura china.

Otras fueron realizadas siguiendo las ideas transmitidas en un sueño, como en el caso de los *Luohans* de Guanxiu.

Y otras en estado de meditación de concentración o en estado de meditación reflexiva, utilizando un formato y unos materiales que determinan las condiciones psicológicas para que este arte pueda producirse.

## 6°. ¿Cuál es el mensaje que contienen?

Las cuatro Nobles Verdades, el Óctuple Sendero, la compasión como vía de realización, la impermanencia, la ecuanimidad, la interdependencia, el desapego, el camino a la iluminación, la meditación, una conducta ética. En definitiva, pensar, hablar y actuar correctamente.

Se ha querido demostrar que la pintura budista es meditativa, porque está hecha con el fin y el propósito de meditar sobre diferentes caminos, sucesos, hechos, procesos naturales, conceptos abstractos, todos relacionados con el camino hacia la sabiduría, hacia la iluminación, hacia la consecución de una visión correcta de la realidad, hacia la búsqueda de la verdad, de un universo no dual, a la visión total.

Creo haber podido demostrar que sea cual sea la temática o el artista, la pintura budista va encaminada a despertar a las personas a través del arte. El fin es iluminar, no sólo al que lo crea sino también para el que lo contempla.

Pero sólo podemos entender estas imágenes como parte del camino sagrado, como una guía representada. La pintura es un instrumento más, una ayuda para la realizar la experiencia. En el budismo, las imágenes son un instrumento y no un fin. Son herramientas en el proceso del conocimiento interior.

Mi postura es que debemos conocer el contexto antes de que podamos interpretar la expresión artística, sobre todo si, como en este caso, la pintura budista china nos resulta tan enigmática como desconcertante.

Cito a Gombrich, en su libro *Lo que nos cuentan las imágenes* donde humildemente afirma: “siento una gran compasión por este deseo, porque a mí también me gusta contemplar obras de arte de religiones y culturas de las que no se nada y me gustaría pensar que no estoy simplemente dejándome llevar por la manera en que vemos y experimentamos una imagen” (pag. 82), reconociendo a mi vez, que yo también me sentí fascinada por esta pintura, aunque al principio no tuviera conocimientos suficientes para comprender su significado. Por eso son tan importantes los textos, que son los que relatan las imágenes; y ambos son imprescindibles si de pintura religiosa se trata.

Sin el conocimiento de la filosofía budista, creo imposible poder llegar a entender lo que verdaderamente quieren transmitir; por ello puedo afirmar sin temor a equivocarme, que la cuestión es saber lo que la imagen significa exactamente.

Por ello, después de un estudio de las enseñanzas budistas y un posterior análisis de las imágenes, la conclusión es que la finalidad última de todas estas pinturas es ser trascendidas, no quedarnos apegados a las imágenes sino poder prescindir de ellas; porque esto significará que están completamente interiorizadas y que los conocimientos que ellas expresan nos llevan a la liberación del *samsara*.

La cultura china aporta algo importantísimo a la pintura budista: la técnica. Como hemos dicho antes, es importante lo que se cuenta, pero para los chinos es vital cómo se cuenta y la precisión técnica. En su afán de perfeccionismo técnico estudian atentamente los fenómenos externos, pero las técnicas para conseguirlo son una máxima en su motivación.

Las representaciones budistas tienen una ausencia total de agresión. Ese es en parte su mensaje sutil: que nos apartemos cualquier tipo de daño que podamos hacernos a nosotros mismos y a los demás. Se ha cuidado mucho de este aspecto a lo largo de toda la historia de la pintura budista, ya que la transmisión de este concepto es básico para entender una de las motivaciones básicas de la filosofía budista: la compasión hacia todos los seres sin excepción. Los artistas no podían hacer desaparecer la agresión, pero tampoco se esforzaron por invitarla. Es por esta razón por lo que las escenas de violencia son muy poco representadas en budismo. La calma es una característica común al conjunto de pinturas budistas y puede aplicarse tanto a las pinturas de Meditación analítica como las de concentración. Y esto es debido a que un estado mental en calma ayuda a concentrarse y permite el análisis correcto.

La percepción visual y la experiencia emocional van de la mano siempre. Si la visión es amable, la consecuencia es una emoción amable. Por eso se evitan las imágenes violentas, para no generar emociones violentas. Si han de representar los venenos lo hacen de forma simbólica, un cerdo, un gallo, una serpiente; cada uno representa el ego, la ignorancia, la ira.

Todo aquello que hacemos movidos por el odio, el rencor tiene como consecuencia acciones negativas que nos alejan del comportamiento ético. No hay escenas de sacrificios, ni de robos, ni de personas embriagadas. Se trata de que ni siquiera se generen los pensamientos o las visiones de lo que no es correcto; hay una tendencia a mostrar lo correcto obviando lo incorrecto. No se trata de evitar su representación sino de que no las magnifiquemos.

Los temas de dolor, sufrimiento y muerte se representan raramente, sólo en lo referente a la etapa de ascetismo y la muerte de Buda y en la rueda del *samsara*. No tratan de huir de las representaciones dramáticas, sino que simplemente prevalece la idea de que todo es temporal e impermanente, incluso el sufrimiento. Las ideas de permanencia son proyecciones causadas por nuestras mentes confundidas. La intención o motivación de no representar estas escenas es para no crear causas en nuestra mente que recuerden cómo no somos en realidad; sino cómo debemos comportarnos y cuál es el camino correcto.

En la temática budista no se representa la guerra o las luchas de posesión. No hay militares a caballo en batallas, ni se habla de conquistas de territorios, sino de la salvación de las personas y no por la fuerza sino de una manera pacífica, por la vía del convencimiento. Y los reyes que son representados, son un ejemplo de devoción al Buda, porque en sus reinos se seguían las enseñanzas.

Y como práctica del desapego de las ambiciones terrenales, en la pintura budista no hay temática de cortes palaciegas. Se representan monasterios aislados y escondidos en la naturaleza, monjes paseando entre bambúes o en meditación contemplativa ante una cascada de agua o escenas de la vida cotidiana en el campo, arando o cosechando.

Es un arte que sirve como medio para purificar y refinar el pensamiento humano, y como una vía de conocimiento interior para ser espiritualmente más elevados. Por tal motivo, concluyo que estas pinturas no pudieron ser realizadas por personas cuyas mentes estuvieran ocupadas por valores mundanos, ni por quienes luchaban por el poder y el dinero, ni por aquellos que tuvieran pensamientos bajos, o que quisieran complacer los gustos populares o amaran el lujo, la fama o la gloria.

Otra conclusión sobre las pinturas budistas es que son “neutras” con el único objetivo de evitar tener que tomar la decisión desde nuestra mentalidad dual, de aceptación o rechazo ante una imagen que suscita cualquiera de las dos emociones. Esto no significa que tengamos que ver el mundo sin emoción, es verlo con la emoción correcta.

Esa “neutralidad” en las imágenes no nos obliga a aceptar ni a rechazar nada y nos permite no emitir juicios; finalmente, nos deja el campo abierto para poder ver las cosas tal como son sin añadir ni quitar nada, sin neurosis.

He querido demostrar que la pintura Meditativa budista es el resultado de la unión entre técnica y meditación, donde la mente tiene un papel preponderante para su realización.

Es un proceso que comienza con una observación penetrante, seguida de una interiorización. Para su realización son necesarios unos conocimientos técnicos, pero lo más importante es una concentración y atención plena en el proceso de la visualización de la imagen que vayamos a representar y mantener esa concentración mientras el pincel y la tinta dejan sus huellas sobre el papel. Y no es un camino fácil porque es un camino experimental, por lo tanto hay aciertos y errores.

Es claro que la pintura es una expresión de la mente, pero depende de cómo sea esa mente así será su manifestación externa. La contemplación de imágenes budistas activa sentimientos, emociones. En nuestro cerebro se depositan las semillas del mensaje del budismo que pretende elevar nuestros pensamientos.

Para el budismo el arte es la práctica de la meditación y la meditación es una obra de arte. He querido demostrar que estas imágenes son guías de meditación ilustradas, y que los principios básicos de las pinturas se traducen en elementos plásticos que se empeñan en traducir lo sutil. El arte budista se convierte así en una guía que lleva al espectador del mundo fenoménico a un plano trascendental.

Todos y cada uno de los elementos de las pinturas budistas chinas en calidad de meditativas o contemplativas, de concentración o analíticas, responden a sus principios filosóficos; esto es válido no solo para los elementos iconográficos, sino para cada uno de los detalles y técnicas empleadas. De hecho las imágenes budistas no son más que una hipótesis, un aspecto de algo que, en última instancia, no tiene ni forma ni parecido posible. En realidad es una paradójica tarea hacer visible algo que está por encima de la realidad burda o palpable.

He tratado de responder a una serie de cuestiones que se plantean desde un punto de vista lógico para con ello hacer una reflexión y defender una serie de consideraciones sobre la pintura budista y sus principios fundamentales.

Reflexionar sobre estas pinturas ha sido en definitiva comprender que más allá de ellas no hay nada, y que trascendiéndolas podemos ser capaces de liberarnos de los apegos y llegar a la realización de la vacuidad que es el fin último del budismo.

La investigación sobre el arte meditativo y contemplativo budista nos lleva a hacer la siguiente reflexión: tomando en consideración todas las características analizadas, podríamos decir que cualquier tipo de arte que se realice siguiendo las pautas investigadas, podría denominarse así, sin la connotación de la temática budista.

Es decir, que si se realiza una obra artística pictórica, sea cual sea la idea que lo inspiró, pero en los términos de que el artista no esté pendiente de sí mismo, de su ego y condicionado por los elementos externos; el resultado será una obra que carecerá de neurosis y representará la esencia misma de su ser. Y ese es el gran objetivo.

Las pinturas de concentración, podrían equipararse a los bocetos previos que realiza el artista en los que simplifica y condensa lo que a posteriori va a ser una obra de mayor magnitud. Por lo tanto estos ejercicios que realizaban los monjes Chan pueden servir de ejemplo del momento de total concentración en que el artista realiza los preliminares de su obra.

El arte budista chino es todavía en nuestro país un gran desconocido, y acercarse a él produce extrañeza y muchos interrogantes. Estas pinturas están llenas de un aura de misterio y lejanía, y no dejan de sorprendernos sus apacibles rostros, sus elegantes vestiduras y la armonía de sus composiciones.

No se ha tratado el arte budista contemporáneo, por tratarse de un campo que requeriría un estudio para otra tesis, pero no se descarta continuar la investigación para analizar cómo se representa el arte budista en la actualidad, y cómo los artistas han interpretado las ideas fundamentales del budismo en las diferentes tendencias de los siglos XX y XXI con las nuevas técnicas y tecnologías o bien cómo otros se han mantenido fieles a las representaciones tradicionales.

He de decir que no soy psicóloga ni historiadora del arte y mi formación fue en el terreno de las bellas artes. Por ello, el análisis ha sido fundamentado en la apreciación de las pinturas; y espero que los ejemplos que se han escogido hayan servido de ayuda para la comprensión de las hipótesis que se defienden; aunque he de decir que las imágenes sólo son un puente de un proceso mucho más universal.

Quiero concluir diciendo que el arte budista no se aprecia hasta que se descubre. Que después de haber contemplado por primera vez este arte, sentí la necesidad de conocer más en profundidad sus misterios, y que ello me introdujo en un viaje donde los paisajes son diferentes, las figuras son enigmáticas y silenciosas y los caminos a veces están desiertos; y en otros te acompañan maestros a los que escuchas y de los que aprendes hasta descubrir por ti mismo las causas y los efectos que te han llevado a recorrerlo. Y si se me permite tener la audacia de entregar ahora este trabajo de investigación es con el anhelo de poder hacer una contribución, aunque pequeñísima, para un mayor

conocimiento de la pintura budista china, un tema poco investigado en España y que, sin embargo, merece atención y dedicación.

Tan solo espero y deseo que, por lo menos algunos de nosotros, la próxima vez que veamos pinturas budistas las interpretemos con un mayor conocimiento. Y que su contemplación nos ayude a construir una mente más atenta, más ecuánime y más compasiva.

Cuando la mente está en silencio, puede dar lugar a aquello que es Sagrado. Evita todo mal, favorece todo bien, mantén pura la mente. Ésta es la enseñanza del Buda.

## BIBLIOGRAFIA

ARNHEIM (1989)

Arheim, Rudolf. *Arte y percepción visual: psicología de la visión creadora*. Alianza Editorial, Madrid, 1989.

ARNAU (2007)

Arnau, Juan. *Antropología del budismo*, Kairos, Barcelona, 2007.

ARNAU (2006)

Arnau, Juan. *Nagarjuna, Abandono de la discusión*. Traducción directa del sánscrito. Siruela, Madrid, 2006.

ARNAU (2005)

Arnau, Juan. *La palabra frente al vacío. Filosofía de Nagarjuna*. Fondo de Cultura Económica, México, 2005.

ARNAU (2004)

Arnau, Juan. *Fundamentos de la vía media*. Traducción directa del sánscrito. Siruela, Madrid, 2004.

BANCROFT (1988)

Bancroft, Anne. *Zen*. Debate, Madrid, 1988.

BANHART (1997)

Banhart, Richard M. *Tres Mil Años de la pintura china*. Yale University Press, New Haven, 1997.

BENOY (1998)

Benoy, K Behl. *The Ajanta Caves. Ancient Painting of Buddhist India*. Thames and Hudson. Londres. 1998.

BEZEKLIK GROTTUES. (1999)

Reflect on the Art of Wall Painging of Gaochang Uighur Khan Kingdon. People's Publishing Press, Xinniang, China, 1999.

BINYON (1913)

Binyon, Laurence. *Pintura en el lejano Oriente*. Edward Arnold, Londres, 1913.

BUSHELL (1910)

Bushell, Stephen W. *Arte chino*. Volumen I y II. Victoria and Albert Museum, Londres, 1910.

CAMINO DE LA ILUMINACION (2000)

*9 Suttas de Digha Nikaya*, Trad. Miguel de Palma. Miraguano, Barcelona, 2000.

CASADO (1988)

Casado, José Manuel. *Pinturas Religiosas Chinas*, Museo Oriental de Valladolid, Obra Cultural C.A., Valladolid, 1988.

COMESAÑA (2008)

Comesaña, Pablo. *Escuela de pintura china*. Libsa, Madrid, 2008.

COOMARASWAMY (2007)

Coomaraswamy, Ananda K. *Elementos de Iconografía Budista*. Sanz y Torres, Madrid, 2007.

COOMARASWAMY (1997)

Coomaraswamy, Ananda K. *Hinduismo y budismo*. Paidós, Barcelona, 1997.

BRAZIER (2003)

Brazier, David. *Chan Buddhism in ritual context*. Routledge Curzon, New York, 2003.

CERVERA (1993)

Cervera, Isabel. Artículo "Enseñanzas sobre pintura del monje calabaza amarga". *Revista El Paseante*. Siruela, Madrid, 1993.

CHANTAL (1995)

Chantal, Maillard. *La sabiduría como estética, China: Confucianismo, Taoísmo y Budismo*. Akal, Madrid, 1995.

CHENG (1993)

Cheng, Francois. Artículo "El tiempo en la pintura China". *Revista El Paseante*. Siruela, Madrid, 1993.

CHENG (2005)

Cheng, François. *Vacío y plenitud: El lenguaje de la pintura China*. Siruela, Madrid, 2005.

CH'EN (1972)

Ch'en, Kenneth K.S. *Buddhism in China: a historical survey*. Princeton University Press, New Jersey, 1972.

CH'EN (1973)

Ch'en, Kenneth K.S. *The Chinese transformation of Buddhism*. Princeton University Press, New Jersey, 1973.

CHENG'EN (1992)

Cheng'En, Wu. *Viaje al Oeste, Las aventuras del Rey Mono*, Basado en el viaje de Xuanzang. Siruela, Madrid, 1992.

CHIH-I (1997)

Chih-I. *Pararse y ver: tratado de meditación budista*. Edaf, Madrid, 1997.

CHUANG TSE (2000)

Chuang Tse. *La sabiduría de Chuang Tse, Textos fundamentales del Taoísmo*, Oniro, Barcelona, 2000.

DHAMMAPADA. (2014)

*El Dhammapada: la senda de la perfección*. Plataforma Editorial, Barcelona, 2014.

DIALOGOS CON BUDA (1998)

*12 Suttas del Majjhima Nikaya*. Trad. Miguel de Palma. Miraguano, Barcelona, 1998.

DUNHUANG (2000)

A Centennial Commemoration of the Discovery of the Cave Library. Morning Glory Publisher, Beijing, China, 2000.

FAHR-BECKER (1999)

Fahr-Becker, Gabriele. *Arte Asiatico*. Könhemann, Barcelona, 1999.

FA HSIEN (1978).

Fa Hsien. *Narración de Fa Hsien*. Trad. J.A. Colinas Aguirrebengoa, Aldecoa, Madrid, 1978.

FALCO HOWARD (2001)

Falco Howard, Angela. *La Cumbre de los Tesoros. Arte rupestre Budista de Dazu, China*. Grupo Agbar, Barcelona, 2001.

FOUCHER(1959) Foucher, Alfred. *Las vidas anteriores de Buda*. Taurus, Madrid, 1959.

GILES (1918)

Giles, Herbert A. *Una Introducción al Estudio del arte pictórico en China*. Bernard Quaritch, Universidad de Cambridge, Londres, 1918.

GOLEMAN (1997)

Goleman, Daniel, *La meditación y los estados superiores de consciencia*. Sirio, Málaga, 1997.

GOMBRICH (1979)

Gombrich, Ernst.H. *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

GOMBRICH (1988)

Gombrich, Ernst H. *Historia del Arte*. Alianza Editoria, Madrid, 1988.

GOMBRICH (2002)

Gombrich, Ernst H. *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Debate, Madrid, 2002.

GOMBRICH (2001)

Gombrich, Ernst H. *Imágenes simbólicas*. Debate, Madrid, 2001.

GOMBRICH (1992)

Gombrich, Ernst H. *Lo que nos cuentan las imágenes: charlas sobre el arte y la ciencia*. Debate, Madrid, 1992.

GOMBRICH (2003)

Gombrich, Ernst H. *Los usos de las imágenes: estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Debate, Madrid, 2003.

GOMBRICH (1996)

Gombrich, Richard F. *How Buddhism began: the conditioned genesis of the early teachings*. London & Atlantic Highlands. Athlone, 1996.

GONZALEZ ESPAÑA (1999)

Gonzalez España, Pilar. *La filosofía China*. Enciclopedia Iberoamericana de filosofía. Filosofías no occidentales, Madrid, 1.999.

HAGEN (2000)

Hagen, Steve. *Camino de Luz: las verdades esenciales del Budismo*. Grijalbo, Barcelona, 2000.

HARVEY (1988)

Harvey, Peter. *El budismo*. University Press, Cambridge, 1998.

HOPKIRK (1980)

Hopkirk, Peter. *Demonios extranjeros en la Ruta de la Seda*. Laertes, Barcelona, 1980.

HUNG (2003)

Hung, Shang Hsiang. Tesis: “Las motivaciones pictóricas desde la óptica de un pintor Tang: Wang Wei”. Madrid, Facultad de Bellas Artes (UCM), 2003.

HSING YUN (2006)

Venerable Master Hsing Yun. *Ch'an heart, ch'an art*. Translated and edited by Pey-Rong Lee, Dana Dunla. Hacienda Heights: Buddha's Light Publishing, Londres, 2006.

HUMPHREYS (1988)

Humphreys, Christmas. *Concentración y meditación: guía del desarrollo mental*. Martínez Roca, Barcelona, 1988.

IKEDA (1993)

Ikeda, Daisaku. *Budismo Chino*. Emecé Editores, Buenos Aires, 1993.

IKEDA (1988)

Ikeda, Daisaku. *Budismo primer milenio*. Taurus, Madrid, 1988.

JATAKAS (1998)

*Las vidas anteriores del Buda*. Trad. Daniel de Palma. Miraguano, Barcelona, 1998.

KANDINSKY (2005)

Kandinsky, Vasili. *De lo espiritual en el Arte*. Paidós Ibérica, Barcelona, 2005.

KEROUAC (2014)

Kerouac, Jack. *Despierta una vida del Buda*. Hapy Books, Alcobendas, 2014.

KITaura (1991)

Kitaura, Yasunari. *Historia del arte de China*. Cátedra, Madrid, 1991.

KIZIL GROTTUES. (1999).

Mottled Paingings Show the Art Style of Qiuci. People's Publishing Press, Xinniang, China, 1999.

KONTLER (2002)

Kontler, Christine. *Arte Chino*. Libsa, Madrid, 2002.

KRISHNAMURTI (2009)

Krishnamurti, Jiddu. *Meditación. La mente silenciosa*. Conversación con el maestro Budista Chogyon Trungpa Rimpoche. Gaia Ediciones, Madrid, 2009.

LAO TSE (1993)

Lao Tse. *El libro del Tao Te King*. Alfaguara, Madrid, 1993.

LEE (2003)

Lee, sang-Hyo. Tesis: "Estudio comparativo del espacio vacío en la pintura oriental en relación a la occidental". Madrid, Facultad de Bellas Artes (UCM), 2003.

LEVI (2005)

Levi, Jean. *Confucio*. Trotta, Madrid, 2005.

LES FRESQUES DE DUNHUANG. (1989)

Les Fresques de Dunhuang 5000 ans D'art Chinois. Vander-Chine, Bruselas. Bélgica, 1989.

LIE TSE (1987)

Lie Tse. *Tratado del vacío perfecto*. Kairos, Barcelona, 1987.

LOERHR (1980)

Loerhr, Máx. *Los grandes pintores de China*. Oxford, Londres, 1980.

LOPEZ GAY (1974)

Lopez Gay, Jesús. *La mística del budismo: los monjes no cristianos del Oriente*. Católica, Madrid, 1974.

LOWENSTEIN (2007)

Lowenstein, Tom. *Tesoros del Buda. El esplendor del Asia sagrada*. Blume, Barcelona, 2007.

MARÉCHAL (2003)

Maréchal, François. *Tintas*. Ed. F.M. Bissey, Madrid, 2003.

MCARTHUR (2002)

McArthur, Meher. *Arte budista, Una guía ilustrada a los signos y símbolos budistas*. Thames and Hudson. Londres. 2002.

NENG (2000)

Neng, Hui. *Sutra del estrado*. Kairos, Barcelona, 2000.

PETRUCCI (1920)

Petrucci, Raphael. *Chinese Painters. A critical study*. Brentano's Publisher, New York, 1920.

PRIETO (2011)

Prieto, José María. *El Sutra de la eternidad dorada: budismo y catolicismo en Jack Kerouac*. Miraguano, Madrid, 2011.

RACIONERO (1983)

Racionero, Luis. *Textos de estética taoísta*. Alianza, Madrid, 1983.

RAMIREZ (2010)

Ramirez, Laureano. *El viaje de Fa Xian, Relato del peregrinaje de un monje chino a los reinos budistas de Asia Central y la India en el siglo V*. La esfera de los libros, Madrid, 2010.

RIVIERE (1958)

Riviere, Jean M. *El arte y la estética del Budismo*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1958.

RONNBERG (2011)

Ronnberg, Ami. *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*. Taschen, Madrid, 2011.

ROWLEY (1981)

Rowley, George. *Principios de la pintura China*. Alianza, Madrid, 1981.

RUEDA Y ZABALETA (2005)

Rueda, Erica y Zabaleta, Igor. *Budismo: La Esencia de Oriente*, Edimat libros, Arganda del Rey, 2005.

SANGHARAKSHITA (1997)

*Los diez pilares del budismo: la base de la filosofía y la ética orientales*. Oniro, Barcelona, 1997.

SCHUMANN (2007)

Schumann, Hans Wolfgang, *Las imágenes del budismo: diccionario iconográfico del Budismo Mahayana y Tantrayana*. Abada, Madrid, 2007.

SECKEL (1964)

Seckel, Dietrich. *Arte budista*. Praxis Seix Barral, Barcelona, 1964.

SHANTIDEVA (2008)

Shantideva. *La práctica del Bodisatva*. Dharma, Alicante, 2008.

SHI TAO (2012)

Shitao. *Discurso acerca de la pintura por el monje calabaza Amarga*. Universidad de Granada, 2012.

SIREN (1963)

Siren, Osvald. *The Chinese on the Art of Painting*. New York, 1963.

SVANASCINI (1989)

Svanascini, Osvaldo. *Breve historia del Arte Oriental*. Tomos I y II. Claridad, Buenos Aires, 1989.

TANABE (1988)

Tanabe, Willa. *Paintings of the Lotus Sutra*. Weatherhill, New York, 1988.

THICH NHAT HANH (2009)

Thich Naht Hanh. *Las enseñanzas de Buda: los tres sutras fundamentales*. Oniro, Barcelona, 2009.

TRUNGPA (2001)

Trungpa, Chögyam. *Dharma, Arte y Percepción Visual*. MTM, Barcelona, 2001.

TRUNGPA (1998)

Trungpa, Chögyam. *Más allá del materialismo espiritual*. Troquel, Buenos Aires, 1998.

TRUNGPA (2012)

Trungpa, Chögyam. *Meditación en la acción*. Kairos, Barcelona, 2012.

VILLALBA (2004)

Villalba, Javier. Tesis: “Budismo zen: repercusiones estéticas en Oriente y Occidente”. Facultad de Geografía e Historia (UCM), 2003. Servicio de Publicaciones <http://eprints.ucm.es/4825/>

WALPOLA (1965)

Walpola, Rahula. *Lo que el Buda enseñó*. Kier, Barcelona, 1965.

WATTS (1976)

Watts, Alan. *El Camino del Tao*. Kairos, Barcelona 1976.

WHITE (1940)

White, William C. *Chinese Temple Frescoes: A Study of Three Wall-Paintings of the Thirteenth Century*. Royal Ontario Museum of Archaeology, University of Toronto Press. 1940

WHITFIELD Y FARRER (1990)

Whitfield R. y Farrer, A. *Cuevas de los Mil Budas*. The British Museum Press, Londres, 1990.

WIJAYARATNA (2010)

Wijayaratna, Mohan. *El Monje Budista*. Pretextos, Valencia, 2010.

WOLPIN, (1985)

Wolpin, Samuel. *La filosofía china según Confucio y Lao Tse*. Kier, Buenos Aires, 1985.

WONG (1988)

Wong, Eva. *Taoísmo. Introducción a la historia, la filosofía y la práctica de una antiquísima tradición china*. Oniro, Barcelona, 1988.

WONG (2011)

Wong Eva. *Lie Tse*. Edaf. Madrid, 2011.

WRIGHT (1957)

Wright, Arthur F. *Buddhism and Chinese Culture: Phases of Interaction*. Association for Asian Studies, Michigan, 1957.

XINGJIAN (2004)

Xingjian, Gao. *Por otra estética. Reflexiones sobre la pintura*. El Cobre, Barcelona, 2004.

YIN SHUN (2008)

Yin Shun. *La vía hacia la budeidad. Un compendio completo de la enseñanza de Buda*. Dharma, Alicante, 2008.

YUTANG (1968)

Yutang, Lin. *Teoría china del arte*. Sudamericana, Buenos Aires, 1968.

## **DICCIONARIOS DE BUDISMO**

CORNU (2004)

Cornu, Philippe. *Diccionario Akal de Budismo*. Akal, Madrid, 2004.

IKEDA (1980)

Ikeda, Daisaku. *Diccionario de filosofía budista*. Sokagakai, Tokio, 1980.

ROMAN LOPEZ (2002)

Roman López, M<sup>a</sup> Teresa. *Diccionario Antológico de Budismo*. Aldebarán Ediciones, Madrid, 2002.

## **Tratadistas Chinos de arte**

Los tratadistas Chinos de arte, son citados en las siguientes obras:

CHENG, François, *Textes théoriques chinois sur l'art pictural*, París, Seuil, 1989.

YUTANG, Lin, *Teoría China del Arte*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968.

RACIONERO, Luis, *Textos de estética taoísta*, Madrid, Alianza, 1999.

Chang Yen-yüan. *Registro de los pintores famosos de todas las dinastías*.

Ching Hao : *Tratado : El arte del pincel*.

Kuo Hsi . *Tratado . Oráculo de bosques y arroyos*.

Shen Tsung-ch'ien *Estudio de la pintura sobre una barca minúscula*.

Su Tung-po

Ch'eng Yao-t'ien. *La unidad interna de la caligrafía*.

Cheng Chi. *Discurso sobre el Pabellón del Sueño*.

Chu Ching-hsüan . *Los pintores famosos de la dinastía Tang*.

Fan Chi. *Discurso sobre la pintura del Pabellón de Nubes Evanescentes*.

Pu Yen-t'u *Diálogo sobre el espíritu de la pintura*.

Shen Hao *Tratado sobre la pintura*.

T'ang Hou .*Crítica de la pintura*.

Wang Yü. *Discurso sobre la pintura del Pabellón del Este*.

## **PAGINAS WEB CONSULTADAS.**

Página sobre publicaciones de libros budistas. <http://www.librosbudistas.com/titulos>

Página sobre noticias de Arte budista en el mundo.

<http://buddhistartnews.wordpress.com>

Página de Estudios Budistas de China Instituto de Estudios Budistas

<http://www.chibs.edu.tw> Página de la Asociación de Estudios asiáticos:

<https://www.asian-studies.org>

Página de la Biblioteca Digital de la Universidad de Oregón. <http://oregondigital.org>

Página sobre las grutas de Yungang y Lonmeng

<http://web.archive.org/web/20100723065233/http://kaladarshan.arts.ohio-state.edu/China/yungang/pgs/c18/c18ov.html>

Página sobre Estudios budistas : <http://www.buddhanet.net/e-learning/history/buddhist-art/index.htm>

## **PAGINAS DE MUSEOS**

### **MUSEOS EN ESTADOS UNIDOS Y CANADÁ**

Museo de Arte Metropolitano de Nueva York. <http://www.metmuseum.org>

Museo de Arte de la Universidad de Princeton. <http://etcweb.princeton.edu>

Museo de Arte de Cleveland. <http://www.clevelandart.org>

Museo de Bellas Artes de Boston. <http://www.mfa.org>

Museo de Arte Asiático Smithsonian de Washington. EE.UU <http://www.asia.si.edu>

Museo de Arte Rubin. Nueva York. <http://www.rubinmuseum.org>

Museo Royal Ontario. Toronto. Canadá .<http://www.rom.on.ca> 313

## **MUSEOS EN CHINA**

<http://www.chinaonlinemuseum.com>

Museo Nacional de Arte de China. Beijing. <http://www.namoc.org>

Museo del Palacio. Ciudad Prohibida. Beijing. <http://www.dpm.org>

Museo de Arte de China. Shanghai. <http://www.sh-artmuseum.org>

Museo Nacional del Palacio. Taipéi Taiwán. <http://www.npm.gov.tw>

Museo de la Universidad de Sichuan. Chengdu. <http://scudm.scu.edu.cn>

Museo Provincial de Sichuan. Chengdu. <http://www.scmuseum.cn>

## **MUSEOS EN EUROPA**

Museo de Arte Asiático de Berlín. <http://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/museum-fuer-asiatische-kunst/home.html>

Museo Oriental Univ. de Durham. Inglaterra. <https://www.dur.ac.uk/oriental.museum>

Museo Victoria and Albert. Londres. Inglaterra. <http://www.vam.ac.uk>

Museo Británico. Londres Inglaterra. <http://www.britishmuseum.org>

Museo de Arte Oriental de Turín. Italia. <http://www.maotorino.it>

Museo de Arte Oriental del Real Monasterio de Santo Tomás en Ávila. España. <http://www.monasteriosantotomas.com/museo>

Museo de Arte Oriental de Valladolid. España. <http://www.museo-oriental.es>

Museo Nacional de Artes Asiáticas Guimet. París. Francia. : <http://www.guimet.fr>

Museo de Oriente. Lisboa. Portugal: <http://www.museudoorientes.pt>

## MUSEOS EN JAPON

Tesoros de los Museos Nacionales de Japón. <http://www.emuseum.jp>

Museo Ryukoku. Kioto. Japón. <http://museum.ryukoku.ac.jp>

Museo Nacional de Tokio. Japón. <http://www.tnm.jp>

Museo de Arte Tokugawa. Japón. <http://www.tokugawa-art-museum.jp>

Museo de Arte Idemitsu. Tokio. Japón. <http://www.idemitsu.com/museum/index.html>

