



Ajanta, a 55 kilómetros de Jalgaon y a 101 de Aurangabad, en Maharashtra, es uno de los lugares más famosos de la India: las casi treinta grutas locales atestiguan la importancia del budismo e ilustran las transformaciones ocurridas en un abanico de tiempo comprendido entre el siglo II a. de C. y el siglo V d. de C. Los ambientes se excavaron en un anfiteatro rocoso de 76 metros de altura asomado al lecho del torrente Waghora, curso de agua que, en la estación de las lluvias, forma una cascada de siete saltos, los *satkund* o *siete estanques*. El idílico lugar, consagrado en la tradición indígena a un *naga*, ser mítico en parte humano y en parte serpentiforme, fue elegido por los monjes budistas como lugar de retiro durante el período de monzónico, cuando no era posible llevar una vida nómada, como imponía la regla. Los laicos (soberanos, ministros y comerciantes) fueron los que posibilitaron las obras maestras de Ajanta, con la esperanza de adquirir méritos espirituales al hacer ricas donaciones a la comunidad monástica. Hubo un tiempo en que cada gruta se conectaba individualmente con el torrente por escalones tallados en la piedra o por escalas de madera; hoy están unidas unas a otras por un sendero de cemento de más de medio kilómetro.

1. Tipología.

Los ambientes de Ajanta son *caityagriha*, lugares de culto, en el caso de las grutas número 9, 10, 19, 26 y 29, mientras que las restantes son *vihara* o *sangharama*, es decir, monasterios. Los *caityagriha* locales añaden con frecuencia al vestíbulo un pórtico sostenido por dos columnas y encuadran la gran claraboya en forma de herradura de la fachada con hileras de *kudus*, las pequeñas ventanas falsas que contienen rostros humanos para simular que por ellas asoman personajes reales. En época más tardía, cuando el budismo



Vista del emplazamiento de las cuevas de Ajanta.

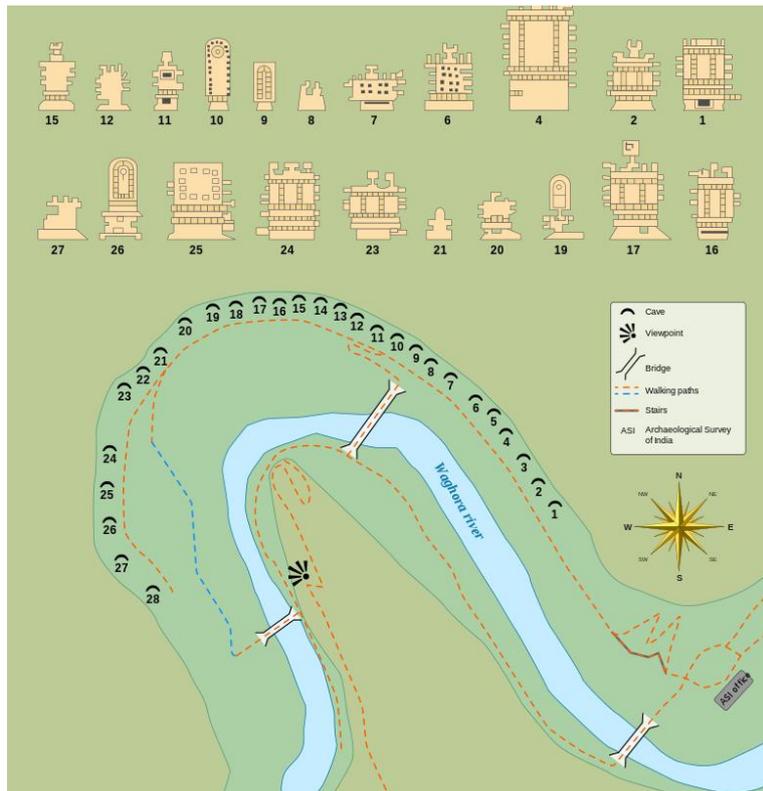
hinayana evolucionó hasta convertirse en el mahayana, en la entrada se incluyeron figuras de Buda y de los Bodhisattvas de formas variadas.

Los viharas introdujeron en la pared opuesta a la del acceso al sagrario un sagrario que contiene la *stupa*, sustituida más tarde por la figura de Buda. El vihara de la gruta número 6 está estructurado, además, en una serie de celdas colocadas sobre dos planos, mientras que el número 16 incluye también una cisterna.

2. Cronología.

Las excavaciones de las grutas de Ajanta tuvieron lugar en dos períodos

distintos, el primero situado entre los siglos II y I a. de C. y el segundo, tras una parada de cuatro siglos, en la época de la dinastía local de los Vakataka, que alcanzó su apogeo en la segunda mitad del siglo V d. de C. Las grutas más antiguas ocupan la parte central del anfiteatro natural, mientras que las situadas más allá de la cascada son las más recientes. Utilizadas todavía en los siglos VIII y IX, las grutas fueron progresivamente abandonadas hasta que se perdió su recuerdo. Las dataciones de cada uno de los ambientes, aunque aún discutidas, son las siguientes: al siglo II a. de C. se atribuyen las grutas número 10 y 12; a la mitad del siglo I a. de C. pertenecen las excavaciones número 8, 9, 13 y 15; al siglo V d. de C. pertenecen las grutas 1, 6 (piso inferior), 7, 11, 16, 17, 19 y 23 y, finalmente, las grutas número 2, 4, 5, 20, 26 y 27 se remontan a los siglos V-VI d. de C. Recientemente, sin embargo, el especialista Walter Spink ha propuesto como última fecha de excavación de las grutas de la época cristiana el reino del rey Harisena, soberano de la dinastía Vakataka, del 460 al 478 d. de C. Habría sido, pues, el siglo V aquel en el que se terminaron definitivamente las obras maestras de Ajanta. Tal conjetura cronológica se basa en las inscripciones votivas, bastante numerosas, en la comparación de la estatuaria y de la pintura con muestras afines ya datadas y en el examen de los temas iconográficos relacionados con la evolución del budismo y con determinados textos literarios de referencia. De hecho, en el budismo de los primeros siglos, el hinayana, el Buda aparece representado únicamente por símbolos y nunca antropomórficamente y es sólo con el mahayana cuando el Iluminado empieza a aparecer en sus tres proyecciones, humana, divina y cósmica, acompañado de Bodhisattvas, mensajeros compasivos de esperanza; en Ajanta, la iconografía también atestigua el predominio de esta corriente. Otro aspecto fundamental para la datación es el análisis de los ambientes: la aparición en las pinturas de un contexto más fastuoso y ecléctico, incluyendo imágenes de peregrinos de varias razas, se corresponde con el expansionismo de los soberanos Vakataka, que entonces ya habían suplantado a los precedentes Satavahana en la zona del Deccan donde surgió Ajanta. Es precisamente gracias al impulso dado al comercio y al tráfico con países lejanos como los pintores adquirieron el precioso color azul, extraído del lapislázuli.



Plano de situación de las cuevas de Ajanta.

3. Descubrimiento y estudio de las cuevas.

Olvidadas durante más de un milenio, las grutas de Ajanta fueron redescubiertas en 1819 por John Smith, perteneciente al 28º Regimiento de la Caballería Real, durante una batida de caza del tigre. Después de la primera descripción, ofrecida en 1829 en *Transacciones de la Real Sociedad de Asia* y de las indagaciones realizadas por Fergusson en 1843, Robert Gill regresó a Ajanta un total de veintisiete veces, recogiendo una documentación excepcional que, lamentablemente, se perdió casi por completo en el incendio que en 1866 devastó la exposición del Palacio de Cristal, en Londres.



Interior de la cueva número 26.

En 1879 tuvo mejor fortuna la obra pionera *Notas sobre los templos de roca del Buda de Ajanta*, de Burgess, seguida en 1896 por *Las pinturas de los templos de cuevas budistas de Ajanta*, obra escrita por aquel Griffith que, ayudado por los alumnos de la Escuela de Arte de Bombay, intentó la primera restauración de las pinturas usando un feo barniz amarillo. También las señoras se ocuparon de las grutas: Lady Harringam efectuó en 1915 varios esbozos recogidos en la obra *Los frescos de Ajanta*. Luego, entre 1930 y 1955, Yazdani, director del departamento arqueológico de Hyderabad, continuó la restauración ayudado por dos italianos, Orsini y Ceconi.

4. El proceso de excavación.

El método de excavación de los ambientes se conoce gracias a las numerosas grutas (casi la mitad) dejadas incompletas, aunque ese hecho no impidió su uso; únicamente las grutas



Fachada de la cueva número 19.

número 6, 17 y 19 presentan ciclos pictóricos completamente terminados. La elaboración, que tenía lugar sin andamiajes, se iniciaba desde lo alto, con la progresiva extracción de materiales inútiles, y el primer elemento que se terminaba era el techo. Se dejaban en su lugar los bloques destinados a quedar transformados en columnas, refinadísimas obras esculpidas que podían presentar hasta sesenta y cuatro caras. Lo último que se terminaba el pavimento. En la terminación, el estucado y

la pintura, trabajaban muchos maestros al mismo tiempo; la simultaneidad de las operaciones queda atestiguada por algunas grutas no acabadas que aún presenta, sin embargo, restos de pintura.

En cuanto al orden, se terminaba primero la fachada, y luego el vestíbulo, la sala principal, el sagrario y las celdas. La coordinación del conjunto exigía gran perspicacia y atención, pues los errores no se podían corregir. La importancia de las grutas de Ajanta no reside tanto en la arquitectura y la estatuaria, a pesar de ser tan notables; son los frescos el legado más precioso del lugar, porque permiten seguir el desarrollo de la pintura india desde el siglo II-I a. de C, época a la que se remontan las grutas número 9 y 10 hasta el siglo VII d. de C.

5. Un recorrido por las cuevas.

Los ejemplos más importantes se encuentran en las grutas número 1, 2, 16 y 17 y se deben a los artistas del período dorado de los Vakataka, del siglo V d. de C. La **gruta número 1** conserva algunas de las más hermosas pinturas de Ajanta: articulada en pórtico, sala hipóstila con catorce celdas, vestíbulo y sagrario, narra las vicisitudes del príncipe Mahajanaka, una de



Bodhisattava Padmapani de la cueva número 1.

las encarnaciones precedentes del Buda, mientras que en el resto hay un espléndido Bodhisattva Padmapani, otro Bodhisattva adornado de refinadas joyas, la llamada *princesa mora*, sensual figura femenina y una escena de ambiente cortés. La misma estructura arquitectónica se encuentra en la **gruta número 2**, célebre por el retrato de la reina Maya, madre de Buda, por la magnífica decoración del techo del vestíbulo y por la pareja escultórica de los genios Pankca y Hariri, portadores de prosperidad. El **vihara número 16**, desprovisto de vestíbulo, está dotado de un estrecho pasillo para la deambulación en torno a la colosal estatua de Buda, que narra la historia de Nanda, primo del Iluminado, que abandonó a su bellísima esposa para dedicarse a la vida ascética: la imagen de la princesa, desfallecida por el dolor, es una de las más conmovedoras de Ajanta. La **gruta 17** es la que representa el apogeo de la pintura vakataka. Las imágenes que adornan las paredes transportan al espectador a otro mundo: las ninfas celestes (es muy

famosa la que toca los címbalos) parecen salidas del paraíso para coronar las obras caritativas realizadas por el Buda en las existencias precedentes, bajo las formas del elefante de seis colmillos, del rey de los simios y del generoso príncipe Vessantara. También hay parábolas, narraciones populares y milagros representados sobre la roca en imágenes emblemáticas y contrapuestas: la sensualidad encuentra su triunfo en la princesa que se mira en el espejo, al igual que la renuncia que alcanza su apoteosis en la majestuosa figura que retrata a Buda al regresar a su ciudad natal para predicar la doctrina. Compañera de la pintura, la escultura tiene

sus obras maestras en la pareja de *nagas* esculpidas en la antesala de la **gruta número 19**, en el panel de las tentaciones de Buda y en la colosal estatua del Iluminado en el momento del fallecimiento, en el *caityagriha* **número 26**.

6. La técnica pictórica.

En la **gruta número 4** los frescos incompletos permiten reconstruir la técnica pictórica empleada. Lo primero que se hacía era nivelar la pared rocosa con una capa de 2-3 centímetros de argamasa de tierra ferruginosa mezclada con arena, paja triturada, fibras vegetales y a veces pelos de animales, todo lo cual se dejaba tosco para ofrecer un mayor agarre al triple estrato sucesivo formado por un empaste (el famoso *vajralepa* o *revestimiento de cola adamantina*) de ladrillos pulverizados, arcilla, arena, resina gomosa, cera de abejas, regaliz, melaza y otras sustancias vegetales. Una vez secado, el soporte se refinaba con la aplicación de una sutil capa de enlucido de arcilla, resina y aceite, y se nivelaba con una espátula de madera. Primero se trazaba el modelo sobre la capa todavía húmeda, utilizando el mineral hematites y, tras haber pasado una mano de blanco, se retocaba con el cinabrio. Entonces se rellenaban los campos con zonas de color bien delimitados, y aunque nunca se difuminaban entre sí, se realizaba un



Bóveda pintada de la cueva 10.

modelado tonal que oscurecía las partes adyacentes y redondeaba y aclaraba las más pulidas y alejadas, en un intento por reproducir los volúmenes de la escultura. El sombreado se conseguía con el puntillado, con el esbozado o con una sutil demarcación. Se acentuaban finalmente los contornos libres en negro o rojo y se efectuaban nuevas aplicaciones de témpera en seco, muy percederas. Los textos hablan de cinco colores fundamentales, todos ellos obtenidos de los minerales: rojo ocre, amarillo ocre, negro humo, azul-lapislázuli y blanco.



Buda reclinado en el interior de la cueva número 26.

En las pinturas aparecen también el verde, pero nunca el dorado para conseguir las aureolas se mezclaban el amarillo y el verde. Parece que la ligadura se conseguía con una mezcla de colas animales y vegetales. La técnica empleada en Ajanta no es, pues, la del fresco, en la que los pigmentos se mezclan con agua sin ligadura y se aplican sobre un enlucido fresco y húmedo a base de cal, sino una especie de

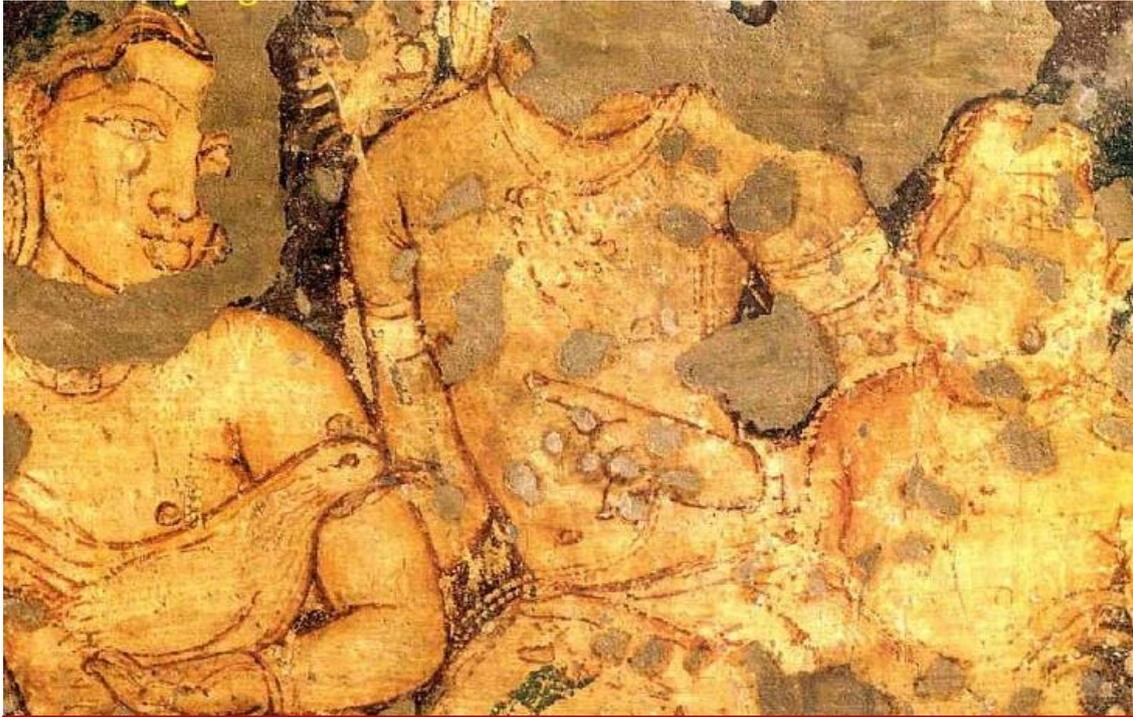
técnica mixta entre el *fresco seco* y el *fresco falso*. La última operación consistía en nivelar la superficie pintada con un ágata o un colmillo de elefante, de modo que la presión hiciera aflorar la humedad del enlucido; al cristalizar, esta sutil capa calcárea daba al conjunto el aspecto pulido del mármol y la luminosidad del esmalte.

7. El tratamiento de las figuras.

En las pinturas de Ajanta encontramos la realización más alta de los seis principios canónicos de la pintura india: la representación de la forma, el respeto por las proporciones, la evocación de los sentimientos, la expresión de la gracia, la reproducción de la esencia del objeto antes que su representación realista y la meritoria técnica en el uso de los colores.

La pintura gira alrededor de la figura, tanto humana como divina, cuya representación se realiza en las tres dimensiones: altura, longitud y profundidad, en un intento por salir de la bidimensionalidad a través del relieve y del claroscuro, que sugieren al mismo tiempo la idea de la tensión o de la quietud. Las dimensiones de los personajes deben tener en cuenta reglas muy precisas: la altura total de los Bodhisattvas, por ejemplo, debe ser de nueve talas, es decir, la medida obtenida calculando la extensión del rostro, desde el inicio de los cabellos hasta el mentón (unos 23 centímetros o un palmo). La reducción de la figura se debe practicar teniendo en cuenta tales proporciones.

Es importante la dirección de la mirada, porque un error en tal sentido podría causar una calamidad. Los rasgos son más metafóricos que reales y la representación de los miembros se inspira en su mayor parte en el mundo vegetal y en el animal: los ojos de Buda tienen la forma del pétalo de loto, las cejas recuerdan la curva del arco o las alas de la mariposa, el rostro rememora la luna llena, los hombros calcan el perfil de la cabeza del elefante, los brazos recuerdan la trompa y, finalmente, el torso se remite al tronco de un león. El cuerpo asume la postura del *tribbhanga*, es decir, de la *triple flexión*, en la que la cabeza se mantiene formando eje con la columna vertebral, mientras que los hombros y las caderas se proyectan divergentes hacia el exterior, para crear la forma de una S. La tonalidad rosada de cada personaje tiene un color definido que recuerda la raza y el rango; las princesas, por ejemplo, son más claras que las doncellas porque viven protegidas del sol en el palacio y en los jardines. El conocimiento de un



Niños jugando con una gallina, cueva número 2.

preciso y sutil lenguaje corpóreo, común a la danza, la estatuaria y la pintura, permite evocar, con las posturas adecuadas, el movimiento o la quietud, mientras que los sentimientos se sugieren, más que por las expresiones, por el contexto y, sobre todo, por los *mudra*, los gestos de las manos que *sugieren* sutilmente determinadas actitudes interiores. Nunca se permite el *pathos*, el apasionamiento o cualquier otro elemento que pueda resultar inarmónico; la desesperación se atempera para convertirse en tristeza, la fatiga de vivir en melancolía. Los temas preferidos son escenas inspiradas en las *Jataka*, las narraciones de las vidas precedentes del Buda, teniendo como telón de fondo escenas que ilustran la vida cotidiana de la época, en la ciudad y en los pueblos, entre ricos y pobres, en un repertorio de hábitos, joyas, objetos y ambientes de increíble variedad que constituyen una preciosa fuente de información. A pesar de que describe minuciosamente los detalles, el pintor no es realista, sino que su más exquisito propósito es la evocación, en un contexto espiritual. Su arte está animado por una profunda y sentida inspiración religiosa que lo rescata de toda vulgaridad; la profusión de la ornamentación nunca es un sencillo ejercicio estético, a pesar de que a menudo logra captar la atención del espectador para dirigirla hacia la idea divina, que se encuentra por detrás de la belleza de la forma.

En torno al mundo humano se agita el divino, poblado no sólo por el Buda y los Bodhisattvas, sino por todos los seres míticos que el budismo heredó del contexto hindú: bellísimas ninfas y músicos celestes, genios panzudos y seres en parte animales. Lo profano acompaña a lo sagrado sin fracturas; la fascinación de lo mundano subraya la grandeza de la renuncia monástica y el mundo de los laicos encuentra justificación al mantener a quienes han elegido vivir en la pobreza. Si la figura humana es un elemento esencial, el paisaje y la arquitectura sirven para focalizar la acción: la naturaleza nunca es un fin en sí misma, sino fondo y marco, como lo son los ambientes. Las decoraciones de los techos ofrecen un fascinante entramado de flores, hojas y lianas, en un triunfo del mundo vegetal que incluye representaciones vitales de animales reales e imaginarios. Nada de la existencia queda olvidado en las pinturas de Ajanta: la gruta, seno de la Tierra, custodia en la oscuridad los innumerables embriones de la vida.