

ŚĀKYAMUNI DESCENDIENDO DE LA MONTAÑA

Evolución Iconográfica de un Tema Desarrollado en la Pintura Budista Japonesa

**ŚĀKYAMUNI DESCENDING OF THE MOUNTAIN:
Iconographic Evolution of a Theme Developed in the Japanese Buddhist
Painting**

Natacha Naranjo Castaño

Director: José M. Prieto Zamora

Máster en Ciencias de las Religiones IUCR

Trabajo Fin de Máster

Curso: 2012/2013

Instituto Universitario de Ciencias de las Religiones (IUCR)

Dpto Psicología Diferencial y del Trabajo

Palabras clave: Pintura – Kakemono – Zen - Śākyamuni - Montaña

Keywords: Picture – Kakemono – Zen – Śākyamuni – Mountain

ŚĀKYAMUNI DESCENDIENDO DE LA MONTAÑA

Evolución Iconográfica de un Tema Desarrollado en la Pintura Budista Japonesa

ŚĀKYAMUNI DESCENDING OF THE MOUNTAIN:

Iconographic Evolution of a Theme Developed in the Japanese Buddhist Painting

Resumen: “Śākyamuni Descendiendo De La Montaña” es uno de los temas iconográficos aportados a la pintura budista por parte del Budismo Zen. Su origen se encuentra en las pinturas provenientes de la China de la Período Sung (960-1279) llegadas a Japón en el Período Kamakura (1185-1333). Este trabajo hace un breve recorrido por la historia pictórica de este curioso tema iconográfico hasta el siglo XX, enlazando con los dos rollos verticales que pertenecen a la Colección José María Prieto en la Biblioteca de Psicología de la Universidad Complutense de Madrid. Igualmente se intenta realizar una interpretación o lectura del tema pictórico.

Abstract: "Śākyamuni Descending Of The Mountain" is one of the iconographic themes provided by Zen Buddhism to Mahayana Buddhist Art that may considered a contemplative composition. Its origin may be traced back to China, Song period (960-1279) that introduced new developments in landscape and portrait paintings. Both are combined in this religious work that became the archetype of a distressed man that became Buddha when he awoke to the realities of daily life. This image arrived to Japan in the Kamakura period (1185-1333) and the present study makes a brief follow up through the pictorial history until the twentieth century of this enigmatic portrayed prototype, the last section is an analysis of two hanging scrolls available in the Jose M. Prieto & UCM Collection and an interpretation on what was the intended use when it was displayed in the alcove of a room to disclose one or two prized and evocative objects.

ŚĀKYAMUNI DESCENDIENDO DE LA MONTAÑA

**Evolución Iconográfica de un Tema Desarrollado en la
Pintura Budista Japonesa**

Natacha Naranjo Castaño

Tutor: Dr. José María Prieto Zamora

Máster en Ciencias de las Religiones

Trabajo Fin de Máster

Curso 2012/2013

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN	5
1.1	<i>Planteamiento del Tema</i>	5
1.2	<i>Metodología</i>	5
2	ŚĀKYAMUNI, EL BUDA HISTÓRICO.....	7
2.1	<i>Śākyamuni</i>	7
2.1.1	<i>Fuentes sobre el Buda Histórico</i>	8
2.1.2	<i>Breve Relato de La Vida de Buda desde su Mitología</i>	9
2.2	<i>Śākyamuni y Los Años de Ascetismo: ¿Descendió de la Montaña?</i>	11
3	BREVE INTRODUCCIÓN AL BUDISMO ZEN	15
3.1	<i>Introducción del Budismo Zen a Japón</i>	15
3.2	<i>Aportaciones del Budismo Zen: Śākyamuni y la Montaña</i>	16
4	REPRESENTACIONES DE “ŚĀKYAMUNI DESCENDIENDO DE LA MONTAÑA” EN LA HISTORIA DE LA PINTURA BUDISTA JAPONESA	19
4.1	<i>Breve Historia de la Pintura a la Tinta (sumi-e)</i>	19
4.2	<i>Śākyamuni Descendiendo de la Montaña en la Pintura Budista Japonesa</i>	20
4.2.1	<i>Período Kamakura (1185-1333)</i>	21
4.2.2	<i>Período Muromachi (1336-1573)</i>	23
4.2.3	<i>Período Edo (1600-1868)</i>	25
4.2.4	<i>Período Meiji (1868-1912)</i>	27
4.2.5	<i>“Śākyamuni Descendiendo De La Montaña” Kakemonos De La Colección José María Prieto En La Universidad Complutense De Madrid</i>	28
5	CONCLUSIÓN.....	37
6	BIBLIOGRAFÍA	41

1 INTRODUCCIÓN

1.1 *Planteamiento del Tema*

La pintura budista japonesa, en especial la pintura a la tinta de las Escuelas Zen, han aportado nuevos temas a la iconografía budista, traídos de China y desarrollados en Japón, son temas que no se encuentran en otras Escuelas del Budismo. Es aquí donde se encuentra el tema “Śākyamuni¹ Descendiendo de la Montaña”. Un tema iconográfico destacado y curioso del que se debate su origen, su significado y su importancia.

En este trabajo se pretende realizar un repaso a la vida del Buda Histórico, a los mitos que se unieron y terminaron por componer su biografía, a la visión que el Zen tiene sobre el Buda Histórico y el lugar en el que se sitúa el inicio al camino de la Iluminación, y a las representaciones artísticas de la pintura budista japonesa que permitirán construir un discurso que pueda servir como presentación a dos kakemonos o rollos verticales que se encuentran en la Colección José María Prieto en la Universidad Complutense de Madrid, demostrando que pertenecen a una larga tradición, además de mostrar las propias particularidades que ambos rollos poseen. Apoyada en la certeza de que cada periodo histórico-artístico ha contribuido a dotar de pequeños cambios e interpretaciones al tema, se intentará demostrar que “Śākyamuni Descendiendo de la Montaña” ha ido evolucionando según la estética de los distintos periodos históricos de Japón desde el siglo XIII, con los detalles que las distintas personalidades de los autores han aportado al tema.

Por último, ¿es, o no, un tema consagrado con una única lectura? Ha sido discutida su interpretación, de las que existen dos lecturas, ambas interpretaciones serán mencionadas sin poner una por encima de la otra, al menos hasta llegar a una conclusión tras todo el proceso que conlleva un estudio iconográfico y la lectura del tema estudiado.

1.2 *Metodología*

El primer punto para comenzar la investigación, fue un acercamiento a los rollos de la Colección José María Prieto. Al tener el nombre del tema, se consultarían diversas obras en

¹ Śākyamuni era el epíteto que le fue adjudicado al príncipe Siddhārtha por los demás eremitas con los que inició su camino hacia la Iluminación; su significado literal es «el mudo de los śākya», tomando el silencio como una virtud, un calificativo que era aplicado a los eremitas, a los sabios y a la gente inspirada, pues apenas hablaba y su única actividad era la meditación. Śākya era la etnia o clan de clase guerrera (kṣatriya) en el que había nacido, dicho clan, se encontraba asentado a los pies del Himālaya, entre el actual Nepal y el norte del estado indio de Bihar. (Arnau Navarro, 2011, pág. 227)

las que se pudieran hallar representaciones del tema iconográfico “Śākyamuni Descendiendo de la Montaña”, recopilando así tanto imágenes como información, obras como las de Barnhart (1997) y Kontler (2002) para conocer el origen chino; Addis (1989), Furuta (2000), Levine & Lippit (2007), Robyn Buntin of Honolulu y Tokyo National Museum (2009), para las representaciones y sus correspondientes explicaciones en los discursos que les acompañan; además de recurrir a las páginas webs de los museos en los que se encuentran conservadas las obras. Para conseguir una recopilación de los mitos sobre la vida de Śākyamuni, con los que se configuró una breve biografía, fueron usadas obras como las de Arnau Navarro (2011), Cohen (1990) o Coomaraswamy (1997). Mientras que para hablar sobre la breve introducción al Budismo Zen y sus aportes artísticos, se consultó la obra de Lanzaco Salafranca (2011).

Igualmente las búsquedas de información por internet que permitieron el hallazgo de un artículo de Brinker (1973), autor fundamental en el estudio del tema “Śākyamuni Descendiendo de la Montaña”; aunque su obra principal *Shussan Shaka—Darstellungen in der Malerei Ostasiens* de 1983, no pudo ser consultada, el artículo al que sí se ha podido tener acceso, habla del tema en la pintura a la tinta en la China de los períodos Sung y Yüan; sucede lo mismo con el artículo escrito por Howard Rogers “The Reluctant Messiah: Śākyamuni Emerging from the Mountains?” en la *Sophia Review International*, vol.5²; aunque son textos de difícil acceso, no está demás el dejar mencionada su existencia.

Toda esta recopilación permitió la configuración de este trabajo, además de consultas personales con especialistas en cultura japonesa.

² La cita completa del artículo es: Rogers, H. (Febrero de 1983). The Reluctant Messiah: "Śākyamuni Emerging From the Mountains". *Sophia Review International*, 5, 16-33.

2 ŚĀKYAMUNI, EL BUDA HISTÓRICO

Este capítulo está dedicado a la vida de Śākyamuni desde su nacimiento, hasta el momento de su Iluminación cuando se convierte en un Buda, en este caso, el Buda Histórico. Una vida llena de mitos de la que se debe destacar un episodio: el periodo de ascetismo; con ello se indagará si el mito de “El Descenso de la Montaña” está dentro de los relatos tradicionales sobre la vida de Buda, o si al contrario se trata de la creación de las escuelas budistas de Extremo Oriente.

2.1 *Śākyamuni*

Śākyamuni, el Buda Histórico, es una figura con muy pocos datos de los que podemos denominar como hechos históricos dentro de su biografía; en cambio, existe un gran catálogo de mitos con los que se componen lo que hoy en día conocemos como su vida, siendo algunos de esos mitos distintas versiones de la misma historia. No es especialmente importante entrar en una exhaustiva separación de hechos probados o probables y los que no lo son por resultar más decorados y fantásticos.

De Siddhartha Gautama, a quien se le considera el hombre más grande que ha vivido en el subcontinente indio, sabemos que nació en el actual Nepal aproximadamente en el año 536 a.C., en el seno del hinduismo ortodoxo. Siddhartha era el hijo de un monarca poderoso, aunque sería mejor denominar a su padre como un gran señor feudal. Él pudo heredar el reinado de su padre, sin embargo escogió otro camino para su vida. Murió aproximadamente en el año 483 a.C., tras dedicar el resto de sus días en predicar su doctrina.

En los apartados siguientes se mencionan algunas de las fuentes escritas por la tradición budista, posteriormente será relatada de forma breve la vida de Siddhartha Gautama, siempre mezclada con los mitos que han ido componiendo su historia, también el como llegó a ser denominado Śākyamuni, hasta el momento en que llega a la Iluminación y comienzan sus días como Buda. El período de ascetismo en la vida de Śākyamuni será obviado en los puntos siguientes, ya que para él se ha dispuesto una sección propia.

2.1.1 Fuentes sobre el Buda Histórico.

Para la construcción de la figura de Śākyamuni, las fuentes que podemos encontrar son los textos recopilatorios y los restos artísticos. En primer lugar se hablará de las fuentes escritas y en segundo lugar de las muestras arqueológicas.

- Fuentes escritas: La primera biografía escrita sobre Buda data del siglo II d.C., se trata de una narración completa de su vida; la obra es conocida como el *Budachasta* cuya autoría es adjudica al poeta indio Ásvagoṣa (ca. 80-150 d.C). Sin embargo, no será hasta el siglo V de nuestra era cuando las enseñanzas dejadas por Śākyamuni se pongan por escrito. (Rawding, 1991, pág. 4).

Pero, llega un punto en la historia del budismo en que encontramos una divergencia de caminos; esto se debe a que el budismo como tal no es una unidad monolítica, posee dos grandes tradiciones, y es por eso que “los escritos donde se han conservado las tradiciones sobre la vida y las enseñanzas de Buda se clasifican en dos grupos: los del Pequeño vehículo (*Hīnayāna*) y los del Gran vehículo (*Mahāyāna*)” (Coomaraswamy, 1997, pág. 79). Aquí solo serán nombrados los textos correspondientes al *Mahāyāna*, de los que se deben destacar, según Coosmaraswamy, el *Mahāvastu*, el *Lalitavistara*, el *Divayāvadāna* y el *Saddharma Puṇḍarīka* (1997, pág.81).

Los textos del Gran vehículo, también llamado “La Escuela del Norte”, influyeron en Tíbet, China y Japón, donde eran estudiados por los monjes locales instruidos en la doctrina por monjes budistas indios; las traducciones que se realizaron de los textos tradicionales debían ser autorizadas por un intérprete docto en ellos, dichas traducciones se conseguían tras prolongados años de estudios que les permitían, a los monjes del lejano oriente, comprender el contenido de los textos sagrados más allá del mero conocimiento de la lengua extranjera en la que estaban escritos.

Muchos de los textos originales pertenecientes a la tradición *Mahāyāna* se han perdido, pero las traducciones de algunos de ellos han llegado hasta nuestros días; un ejemplo es el *Mahāyāna Mahāparinirvāṇa Sūtra* que solo se encuentra, fragmentariamente, en su traducción al chino escrita por Dharmakṣema.

En Extremo Oriente se recopilaron estos diversos escritos y con ellos se siguieron componiendo biografías de Buda, como por ejemplo la que el monje Pao-Tch’eng escribió en el siglo XV.

- Fuentes artísticas-arqueológicas: las primeras representaciones artísticas que se realizaron sobre el Budismo corresponden con los restos arqueológicos del subcontinente indio tras el imperio del rey Aśoka (Rawding, 1991, pág. 4). Pero nuevamente nos encontramos con fechas posteriores a las que corresponden con los datos históricos sobre Buda, estaríamos hablando del siglos IV- III a.C.

Entonces nos encontramos con escritos de siglos posteriores y con la misma situación en las representaciones artísticas, esas son las fuentes más cercanas a la figura del Buda Histórico, a la figura de Śākyamuni. En el apartado siguiente se hará un pequeño relato sobre lo que se conoce como la biografía del Buda Histórico desde su mitología.

2.1.2 Breve Relato de La Vida de Buda desde su Mitología

Antes de volver a nacer en la tierra, el Bodhisattva³ vive en el cielo Tusita y serán los Dioses quienes lo instaran a nacer para liberar al universo de su sufrimiento. El Bodhisattava que llegará a ser Buda, debe decidir el tiempo, lugar, familia y madre de la que ha de nacer⁴. Gautama era la casa real que predominaba en aquel entonces, así que decidió nacer de la reina Mahā Māyā esposa de Śuddhodana, rey del clan de los śākya, en Kapilavastu la capital del País del Medio, en el valle del Ganges.

Una noche, mientras dormía, la reina Mahā Māyā soñó que un elefante blanco descendía de los cielos y se posa en su seno. Los intérpretes de sueños del rey, le explican al soberano el significado del sueño de la reina: ha concebido un hijo que bien podrá llegar a ser un Emperador universal o un Buda sí llega a ver el dolor del mundo.

La reina Mahā Māyā estaba de viaje, iría a visitar a sus padres en Devahrada; cuando había llegado al parque de Lumbini, sintió que había llegado el momento en que daría a luz; la reina se detuvo y sosteniéndose de la rama de un árbol, dio a luz a su hijo desde su costado, el niño fue recibido por las divinidades que custodiaban las cuatro regiones. Nada más nacer, el niño anuncia que venía a liberar al mundo del dolor.

Una semana después, el príncipe quedó huérfano de madre. Será su tía Prajāpatī quién ocupará lugar de su madre. De regreso en Kapilavastu, “el niño es presentado en el templo, donde la deidad titular de los śākya se inclina ante él.” (Coomaraswamy, 1997, pág. 85) Su

³ Hay que distinguir los términos Bodhisattva y el término Buda. “El Bodhisattva es «un ser que despierta» o que tiene una «naturaleza vigilante»; el Buda es el «despierto» o «el que vela». El Bodhisattva es, dogmáticamente, un ser originalmente mortal, cualificado por el despliegue de las virtudes y los conocimientos trascendentales para el «despertar total» de un Buda.” (Coomaraswamy, 1997, pág. 84)

⁴ “Un Buda debe nacer en la casta sacerdotal o en la real, según sea una u otra la que predomine en una época determinada” (Coomaraswamy, 1997, pág. 84)

padre no solo dio al joven Siddhārtha una educación digna de su linaje, sino que también le rodeó de “una sensual proliferación de lujos” (Cohen, 1990, pág. 8), un lugar donde el sufrimiento y la muerte no fueran vistos por el muchacho, llegó incluso a vigilar sus pasos.

“A la edad de dieciséis años, por su victoria en un concurso de tiro con arco, en el que su flecha atraviesa siete árboles, obtiene por esposa a su prima Yaodhara” (Coomaraswamy, 1997, pág. 86), con quien tendrá un hijo, Rahula. Los esfuerzos del rey por alejar a su hijo del sufrimiento fueron inútiles; en un paseo a través de la ciudad, el príncipe, en cuatro días sucesivos, vio los cuatro signos que marcaban su destino. Los Dioses habían asumido la forma de un viejo, un enfermo, un cadáver y un monje. Gracias a esto, el príncipe tuvo conocimiento del sufrimiento y el dolor. Se dirigió pues a su padre y le anunció su decisión de dejar el mundo y convertirse en monje. Aunque Śuddhodana cerró todas las puertas del palacio, los Dioses ayudaron a Siddhārtha a escapar. Así esa noche, el príncipe abandonó a su esposa y a su hijo.

Siddhārtha realizaría sobrehumanas prácticas de ascetismo con los maestros brahmanes, tendría cinco discípulos que le seguirían al ver su extrema actividad ascética, pero qué le abandonarán cuando éste entiende que ese no es el camino correcto. Encontrándose solo, es el momento en que Siddhārtha decide que solo por medio de la meditación obtendrá la forma de romper la sujeción al ciclo de renacimiento y muerte. “Recorrió los caminos hasta que encontró el lugar que buscaba. Un bosque formado por un único árbol: un frondoso baniano de innumerables raíces que se encontraba en un claro del bosque, muy cerca de la ciudad de Gaya” (Arnau Navarro, 2011, pág. 85). Pero el dios Mārā hizo acto de presencia, y con sus ejércitos intentó que el Bodhisattva no consiguiera su cometido; sin embargo fue derrotado por las virtudes del príncipe de las que la tierra dio testimonio. Al final, Mārā se retiró.

Aquella noche, Siddhārtha fue superando los cuatro grados de meditación intensa, con lo que logró “desatender los sentidos y las pasiones, concentrar la mente e ingresar en un estado de paz más allá de todo goce o sufrimiento, pena o alegría.” (Arnau Navarro, 2011, pág. 55). “Tras haber comprendido plenamente el ciclo del «origen causal» (*pratītya samutpāda*), llega al despertar total: es Buda.” (Coomaraswamy, 1997, pág. 88).

Ahora como Buda, permanece sentado en meditación durante siete semanas, gozando de la felicidad de la liberación. Sin embargo, ha entrado la duda en la mente del Iluminado: ¿ha de hacer girar la Rueda de la Ley o no?; piensa que no será comprendido y que solo conseguirá angustia para él mismo. “Entonces los Dioses exclaman «¡El mundo está perdido!» y, conducidos por Brahma, persuaden a Buda de que hay hombres maduros que

pueden comprenderla” (Coomaraswamy, 1997, pág. 88). Mediante sus palabras y sus milagros consiguió que muchos se convirtieran a su doctrina.

Viajó a Benarés, donde predicó por primera vez. Aquellos discípulos que le habían abandonado, se convirtieron a su doctrina y serían conocidos como los cinco Arhats⁵ o los “cinco seres «extinguidos» (*nirvāta*) en el mundo.” (Coomaraswamy, 1997, pág. 89). Gradualmente Buda fue construyendo una comunidad de monjes que hacia el final de su vida estaba organizado en monjes y monjas, muchos de ellos vivían en monasterios donados por laicos piadosos.

Buda anunció su muerte, y llegado aquel momento, su discípulo Ānanda se lamentó por ello, pero Buda le dijo que quienes aún estaban apegados a las cosas del mundo, llorarían y se angustiarían; pero otros, dueños de sí, “considerarán la no-permanencia de todo lo compuesto y la intrínseca necesidad de disolución que lleva en sí toda cosa nacida: «Honrarán verdaderamente mi memoria quienes vivan según la Vía que yo he enseñado.»” (Coomaraswamy, 1997, pág. 91). “Luego, sumido en meditación, se ausenta paulatinamente para elevarse al Nirvana” (Cohen, 1990, pág. 106) dejando así este mundo.

2.2 *Śākyamuni y Los Años de Ascetismo: ¿Descendió de la Montaña?*

En el punto anterior, se mencionó de pasada el tiempo que Śākyamuni dedicó a la ascesis, mismo en el que recibió tal nombre antes de convertirse en Buda. El mito que aquí nos atañe no posee una fuente directa. En principio podemos decir que la importancia que se le presta al descendimiento de la montaña se fue configurando por la influencia de la tradición china sobre la doctrina budista llegada desde India, algo que en apartados posteriores se intentará desarrollar.

Podemos encontrar información (no muy extensa) sobre los seis años que Śākyamuni se dedicó a la vida ascética: quienes fueron sus maestros, y el lugar en el que se encontraba. Más que una montaña como emplazamiento en el que se dio el período de ascesis, se mencionan bosques, y ríos.

Se podría entender que el Despertar de Śākyamuni dio inicio en el período ascético de su vida y que continuó hasta su meditación bajo el árbol Bodhi en Bodh Gayā. Sin embargo,

⁵ Arhat “El tipo supremo de santo, que ya no experimentará más renacimientos” (Pao-Tch'eng, 2008, pág. 18) véase la nota 1 hecha por el traductor León Wieger. Dicha explicación también nos remitiría a los Bodhisattva, aunque ambos términos se contraponen al ser usados uno por el Pequeño vehículo, y el otro por el Gran vehículo. La tradición Mahāyāna, comprende de forma más profunda el proceso de Iluminación, y en ella se explica que “La iluminación consistía en comprender personalmente la verdad, última, absoluta y capaz de afinación. De esa manera, todos somos ahora Bodhisattvass, seres de la Iluminación, si no en realidad, entonces potencialmente” (Suzuki D. T., Ensayos Sobre Budismo Zen, Primera Serie, 1975, págs. 68-69)

la tradición nos deja claro que Śākyamuni llegó a ser Buda, es decir, consiguió la Iluminación o Despertar bajo el árbol Bodhi y no antes, y que una segunda Iluminación es conseguida a la hora de su muerte, cuando llega al estado de Nirvana. Entonces ¿Qué suceso significativo se produjo entre el período ascético y el momento de decidir abandonar el ascetismo? Y ¿por qué se terminó por ubicar la vida ascética del que sería Buda en la montaña?; nos encontramos con preguntas que son un tema en sí mismas cada una, pero que son enlazadas en las representaciones pictóricas de las que se hablará en los apartados correspondientes a la iconografía en este trabajo, por el momento se continuará con los relatos que corresponden con la vida ascética de Śākyamuni.

Cuando el príncipe Siddhārtha huyó del palacio, peregrinó en busca de la Verdad, respecto a esto Mandel Sugana nos cuenta:

...experimentando primero la Teoría de las Perfecciones, en la esperanza de que las pruebas aplacasen su sed; comprendiendo, por fin, que el conocimiento no le vendría de fuera, sino que habría de buscarlo en sí mismo, sin ayuda externa. Se encerró al principio en Vaisali, donde el brahmin Arada enseñaba la «Doctrina de los estados de la nada»: severos ejercicios físicos llevando al individuo a la inconsciencia, adaptándolo así a la quietud primitiva del Universo. Pero tan inútil experiencia indignó a Siddharta. Se hizo entonces discípulo de Alara Kalaya, noble que practicaba un ascetismo iluminado. Empezó a buscar la verdad en el conocimiento de la ciencia; pero la ciencia estaba a la sazón encerrada en textos cristalizados y en el cumplimiento de frases rituales vacías. Así, pues, repudió al segundo maestro y se puso en camino, llegando a los montes Pandava, no lejos de Rajagrha, capital de Magadha. Allí el gran asceta Udraka Ramaputra le instruyó acerca de la concentración espiritual. Gracias a ésta, dominando el cuerpo, se podía alcanzar la afirmación del alma. Gautama, convertido así en Śākyamuni... comprendió que la elevación espiritual de los brahmines y santones conducía a la santidad individual, pero no a la salvación del mundo. Por ello se alejó también de Magadha y, junto con cinco condiscípulos que admiraban su ansia de perfección, se retiró a los bosques de Uruvilva, en el estado de Bihar, cerca de Gaya. El largo descanso a orillas del Nairanjana duró seis años, seis largos años de místicas privaciones. Se alimentaba a veces con un solo grano de arroz al día: a veces permanecía en pie semanas enteras, debilitando su carne hasta

el punto de hacer vacilar el espíritu. Advirtió entonces la vanidad de las mortificaciones, ambiciosas como el ansia de poder, y descubrió «el camino del justo medio», rechazando todo extremismo como reprobable... (197?, pág. 18)

El anterior puede tomarse como un relato general, sin ahondar en las prácticas a las que se sometió Śākyamuni.

En todos los relatos consultados el ascetismo de Śākyamuni se dio en un bosque cercano a la ciudad de Uruvela, cerca del río Niranjana; pero ¿en qué consistían las prácticas ascéticas?, bien se pueden citar algunas:

Existían cuatro categorías de disciplinas ascéticas, respectivamente relativas al control de la mente, la suspensión de la respiración, el ayuno total y la regulación severa de la dieta. El fin era el dominio completo de la sensibilidad corporal, fuente del deseo, y con ello la eliminación de todas las confusiones. Las pruebas no eran baladíes.

Shakyamuni se sumió en meditaciones cada vez más radicales, aprendió a suspender la respiración y, por fin, se privó de alimento durante largos períodos. La experiencia duró cinco años. El extremo de los rigores que se impuso queda ilustrado en una figura, conservada en el museo de Benarés, que lo representa como asceta. Los ojos, hundidos en las orbitas como piedras en un pozo, están entornados; los labios parecen hilachas y la frente una hoja seca; los pómulos sobresalen como riscos. (Cohen, 1990, pág. 49)

Cohen continúa ésta narración del mito diciendo que la madre del príncipe se le aparece en sueños para alentarle y motivarle a no morir allí o las palabras de los sabios no podrían cumplirse. Él, compadeciéndose de ella, llega a la conclusión de que “«Con esta terrible austeridad —reflexiona— no sobrepasaré la norma humana ni llegaré a distinguir el verdadero conocimiento.»” (Cohen, 1990, págs. 49-50). Sería entonces cuando se crearía la Senda Media. Siguiendo el tema del abandono de la vida ascética, y tomando la biografía que Pao-Tch’eng escribió sobre Buda, podemos encontrar que la decisión de abandonar el ascetismo nació del propio Śākyamuni e incluso el impulso de predicar:

Perseveró, inmóvil, durante seis años enteros, preparando su papel de salvador, profundizando en la distinción de los tres vehículos salvadores (*hînayâna*, *madhyamayâna*, *mahâyâna*).

Entretanto el príncipe se dijo: Ya hace seis años que llevo esta vida austera. Ya no tengo fuerzas. Si los maestros de las otras doctrinas me vieran, dirían: “Parece que, para éste, dejarse morir de hambre constituye la vía del nirvana”. Sin duda, con estas austeridades he alcanzado el estado de *arhat*; pero no he obtenido la iluminación perfecta. Además, débil como estoy, es imposible predicar. Así, pues, voy a tomar alimento, para la salvación de todos los seres.

Una vez tomada esta decisión, fue a sentarse a la orilla del río *Nilaja*. (2008, págs. 59-61)

Con esto llegaríamos a la respuesta a la pregunta que se planteó unos párrafos antes: ¿Qué suceso significativo se produjo entre el período ascético y el momento de decidir abandonar el ascetismo?, la conclusión de que no sirven de nada ni los innumerables placeres, ni los terribles castigos de la austeridad, ni uno ni otro llevarán a la Verdad, sólo el Camino Medio.

Después de éste pequeño recorrido, podemos concluir que Śākyamuni no descendió de la montaña tras sus años de ascetismo. Entonces ¿dónde nació esta idea? esta es una interpretación del Budismo Zen, heredada del Budismo Ch’an; aunque se establezca que éste hecho tuvo lugar justo después de los años como eremita que experimentó Śākyamuni, y antes de sentarse bajo el árbol Bodhi en Bodh Gayā para llegar a la Iluminación y convertirse en Buda, si podemos decir que tuvo un primer Despertar o un momento de gran comprensión tras su prácticas ascetas, consigue entender que ese camino sólo lo llevará a seguir atado al sufrimiento, es por ello que ha de regresar al mundo, ha de volver a empezar para llegar a la completa Iluminación. Y es en ese instante, el de “regresar al mundo”, con el que los monjes budistas Zen crean sus obras pictóricas, pero ¿a qué se debe el emplazamiento de este acontecimiento? ¿Por qué fue elegida la montaña si las escrituras hablan de bosques y ríos? quizás la respuesta se encuentre en la tradición heredada por el Budismo Zen: el Budismo Ch’an.

3 BREVE INTRODUCCIÓN AL BUDISMO ZEN

Para poder comprender la peculiaridad del tema “Śākyamuni Descendiendo De La Montaña” hay que hablar de la escuela budista en la que nació dicha iconografía, y de cuáles son sus particularidades respecto a otras escuelas especialmente en sus aportaciones en el arte japonés. Una breve introducción histórica de cómo llegó el Budismo Zen a Japón desde la escuela Ch’an china, seguido de un apartado en el que se mencionaran las aportaciones que el Budismo Zen dio acerca de su visión sobre Śākyamuni y el simbolismo de La Montaña, todo esto plasmado en el arte de la pintura a la tinta, es decir, el punto de partida para el apartado

3.1 *Introducción del Budismo Zen a Japón*

El Budismo había llegado a Japón desde Corea en el siglo VI y durante los siguientes dos siglos se introdujeron una serie de escuelas budistas que convivían simultáneamente. La aparición del Zen fue una renovación ya en el siglo XII.

En sí, el Budismo Zen es producto de la cultura china. el Budismo había llegado a China desde India en el siglo I de nuestra era, su contacto con la cultura china hizo que en el siglo VI d.C. se creara esta nueva escuela. La filosofía budista atrajo la atención de los taoístas chinos, pensadores más dedicados a la cotidianidad diaria y a las cosas prácticas de la vida terrena; por lo que el Budismo indio fue transformado en algo nuevo, dando como consecuencia el Ch’an, cuyo nombre en Japón será Zen. (Lanzaco Salafranca, 2011, págs. 260-261)

La escuela Ch’an se originó en el siglo VI, en China donde del Budismo *Mahāyāna* se mezcló con las tradiciones autóctonas del taoísmo; tradicionalmente se atribuye al vigésimo octavo patriarca de la tradición *Mahāyāna*, Bodhidharma, la llegada de la doctrina del budismo a China. Sin embargo, “parece que fue el patriarca HUI NENG (638-713) el verdadero impulsor de la escuela CHAN que se desarrolló con los patriarcas sucesores durante las dinastías TANG (618-906) y SONG (960-1279)” (Lanzaco Salafranca, 2011, pág. 261). La escuela budista Ch’an al igual que el primer Budismo, se dividió en dos vertientes: Escuela del Norte y Escuela del Sur. La Escuela del Sur estaba representada por Huineng y la Escuela del Norte por Shenxui, esta última escuela se extinguió poco después, siendo la Escuela del Sur la que prosperara hasta llegar a la dinastía Song (960-1279) y después de esta empezó su declive .

La llegada del Budismo Ch'an a Japón se tuvo lugar durante el Período Kamakura (1185-1333). Si bien hubieron maestros Ch'an que intentaron promover su escuela de budismo en Japón, no lo consiguieron, y no fue hasta la aparición de dos figuras claves para el Zen que esta nueva escuela pudo desarrollarse. Eisai (1141-1215) y Dôgen (1200-1253) serán los impulsores del Ch'an, ahora Zen, en Japón.

Se considera a Eisai como el fundador del Zen en Japón, estudió varias de las enseñanzas budistas que ya existían en su país de origen y posteriormente viajó a China en dos ocasiones, fue en el regreso de su segundo viaje en 1187, tras conseguir la aprobación de su maestro chino, creó un primer monasterio y las enseñanzas del Zen en Hakata al norte de la isla de Kyushu; sin embargo, el primer monasterio como Escuela Zen propiamente dicho, fue fundado en Kamakura.

Dôgen, nacido en una familia noble y con una buena educación, tras buscar una escuela que satisficiera sus inquietudes, incluso pasando por la Escuela Zen de Eisai, la Escuela Rinzaï, Dôgen viajó a China en 1223 al no encontrar en su patria aquellas enseñanzas que buscaba. Estuvo en varios monasterios hasta llegar a uno perteneciente a la Escuela Sôtô en 1225 y allí, dos años después, consiguió el reconocimiento de maestro tras lo cual regresó a Japón. Dôgen se alejó de Kamakura y se instaló en Kyoto donde edificó varios templos.

Así pues, no fue hasta finales del siglo XII y la primera mitad del siglo XIII que el Zen se instauró en Japón bajo las Escuelas Rinzaï y Sôtô, cada una con su propio método para llegar al mismo objetivo: *satori*⁶; la Escuela Rinzaï por medio de los *kôan*⁷, y la Escuela Sôtô por medio de la práctica del *zazen*⁸. (Lanzaco Salafranca, 2011, págs. 264-266)

3.2 Aportaciones del Budismo Zen: Śākyamuni y la Montaña

Según nos dice Daisetsu Teitaro Suzuki respecto al Zen que:

El Zen hace gala de una gran indiferencia y desdén respecto a las convenciones, los rituales, las instituciones y todo aquello que imagina

⁶ Satori: es la Iluminación, es decir, conseguir el Despertar; es una experiencia no comparable con la de otro, ni siquiera con la del propio Buda. El *satori* es una experiencia personal e individual que no puede ser explicada o expresada en palabras.

⁷ Kôan: "instrumento esencial de la escuela en la procura de la iluminación instantánea, es un ejercicio de desconcierto que contradice la lógica del discurso habitual y devuelve al discípulo una y otra vez a los orígenes de sus preguntas para abolir la arquitectura de los conceptos. El que plantea el problema es el maestro, cuya mente se encuentra fuera de toda dualidad y tal vez comparte la naturaleza de la mente búdica; el koan, así, más que un plan estratégico, es una propuesta natural. El único efecto valioso radica en que el discípulo pueda captarlo." (Cohen, 1990, pág. 121)

⁸ Zazen: el término *zazen* hace referencia a la "meditación" en general para las distintas escuelas budistas Zen, sin embargo para la Escuela Sôtô, el *zazen* hace referencia a la meditación en *shikantza*, es decir, estar sentado normalmente en posición de loto con plena atención en la respiración. (Lanzaco Salafranca, 2011, págs. 272-273)

obligaciones o restricciones. El Zen se identifica con la libertad absoluta. Esto quiere decir que el Zen surge desde las más profundas fuentes del ser, allí donde las posibilidades son infinitas. (2006, pág. 79)

Es bien conocido que el propio Dôgen desprecia el exclusivo estudio de los textos sagrados como fórmula para alcanzar la Iluminación, se alejó de los aspectos más academicistas de la doctrina budista; respecto a esto Suzuki continúa diciendo:

Uno de los privilegios del Zen es su capacidad de no caer en caminos trillados y rutinarios. Esto no quiere decir que pretenda desafiar gratuitamente a la autoridad, o negar aquello que sea razonable. El Zen se alza contra el autoritarismo cuando este atropella de forma innecesaria e injustificada a las particularidades individuales. No obstante, no debe verse el Zen como algo que predique en modo alguno la rebeldía o la insurrección; de hecho, el Zen se somete sin problemas a la autoridad y el régimen establecido, siempre que este dé muestras de proceder con sabiduría. En todo caso, el Zen se halla muy cercano al arte, ambos son campos de actividad humana que comparten grandes semejanzas. En el arte, la creatividad y la originalidad se ejercen y afirman con libertad absoluta; esto se ve ilustrado por Ma-yüan, Liang-Kai, Mu-chi, y otros pintores de la dinastía Sung. (2006, págs. 79-80)

Y es a este punto al que pretendía llegar, la aportación que el Zen hace al arte con su particular percepción de la figura de Buda, humanizándolo y dejando atrás esa visión casi divina, trascendente que las escuelas budistas predecesoras del Zen habían formado sobre el Buda histórico: Śākyamuni.

La Escuela Ch'an de la dinastía Sung del Norte fue la que recuperó la importancia original de Śākyamuni, ser el protagonista de todos los seres Iluminados; es decir, tomar como ejemplo a Śākyamuni para llegar a la Iluminación por medio de la autodisciplina y la fuerza de cada uno, en este caso de cada monje. La humanización de Śākyamuni crea una serie de nuevas iconografías en las que por ejemplo se enfatiza la inclemencia del paso del tiempo por el cuerpo de un hombre, como es el caso de "Śākyamuni como asceta" o el tema central de este trabajo "Śākyamuni Descendiendo de la Montaña". Con esto se conseguía una nueva imagen, se alejaban de la encarnación idealizada de la sabiduría (Brinker, 1973, pág. 21). La idea de mostrar a Śākyamuni como uno más en el camino a la Iluminación, y no como El Despierto o El Iluminado, como Buda.

Dentro de esta idea de humanización, también se humanizó a la naturaleza. Las representaciones de la naturaleza en la pintura Ch'an se convirtieron en representaciones del hombre, de su espíritu y de su corazón equiparados a la vida de las montañas, las aguas y los bosques. Kontler explica todo esto diciendo que:

La inmensidad del horizonte representaba la amplitud de miras; las nubes y la niebla, los sueños de libertad o los pensamientos pasajeros; la cima de las montañas, lo elevado de las aspiraciones; los torrentes y las cascadas, la exaltación y el árbol; y, por último, el arraigo de este mundo entre el cielo y la tierra. [...] La inmensidad de la naturaleza estaba como concentrada en la pintura de un paisaje, en un jardín o en un estanque en miniatura; el espíritu iba allí, en un paseo en el que lo imaginario se hacía real y se confundía con lo real. (2002, pág. 191)

Esta visión de la naturaleza interpretada en la pintura de paisaje a la tinta llegó a Japón. Sin embargo, los japoneses ya desde la antigüedad veían a las montañas como algo más místico; veían en ellas la frontera que daba acceso “a un mundo habitado por animales y espíritus misteriosos” (Yusa, 2005, pág. 43). Las montañas ya representaban un entorno sagrado, así pues el que los ascetas de dirigieran a ellas para realizar sus prácticas hacía que éstos consiguiesen que su poder espiritual ascendiese a niveles muy por encima de la media de cualquier persona, aunque siempre por medio de sus actividades de forzar sus propios cuerpos hasta la extenuación, algo que podemos identificar con el tiempo que el propio Śākyamuni y su tiempo de eremita en los bosques de India.

Por tanto, podemos decir que el cambio de entorno en el escenario en el que posiblemente se diera el período ascético de Śākyamuni, es en realidad la interpretación de la tradición Ch'an que será heredada por la tradición Zen. En otras palabras, una de las aportaciones del Ch'an y heredada por el Zen es la visión humana de Śākyamuni y la elección de La Montaña como el emplazamiento simbólico para sus experiencias en su camino a la Iluminación, como si de un monje Zen se tratase, es decir, Śākyamuni como un ejemplo a seguir en el camino hacia la Iluminación y no como símbolo de la misma.

Con esto se ha podido componer la base hacia la creación de la particular iconografía de “Śākyamuni Descendiendo de la Montaña”

4 REPRESENTACIONES DE “ŚĀKYAMUNI DESCENDIENDO DE LA MONTAÑA” EN LA HISTORIA DE LA PINTURA BUDISTA JAPONESA

Con los apartados anteriores se ha podido ver que el tema de “Śākyamuni Descendiendo De La Montaña” no posee una base escrita canónica a la que se pueda recurrir y con la que se pueda establecer un paralelismo entre contenido y forma artística; también se han visto los elementos aportados por el Budismo Zen respecto a otras escuelas budistas en la visión sobre Śākyamuni. Por lo tanto, podemos decir que el tema iconográfico de “Śākyamuni Descendiendo De La Montaña” se trata de una creación nueva, una nueva iconografía nacida en las escuelas budistas chinas del Período Sung (960-1279), creación que posteriormente fue adoptada por el Budismo Zen japonés. Así pues, es necesario explicar cómo llegó la pintura a la tinta a Japón, cuál fue la influencia que tuvo en el arte pictórico local y cuál fue el papel del budismo en las nuevas manifestaciones artísticas traídas de China.

Posteriormente y a modo de catálogo, se presentarán una selección de obras con el tema “Śākyamuni Descendiendo De La Montaña” con la que se pretende demostrar la continuidad de éste tema iconográfico, su importancia al no perderse en los distintos períodos históricos japoneses, y su evolución en el carácter que cada período y cada artista imprimieron en su representación, hasta llegar a los dos rollos que pertenecen a Colección José María Prieto en la Universidad Complutense de Madrid, que son el punto de partida de esta investigación.

4.1 Breve Historia de la Pintura a la Tinta (sumi-e)

En el Período Kamakura (1185-1333), más concretamente durante la segunda mitad, se introdujo en Japón la pintura a la tinta desde la China del Período Sung (960-1279), específicamente los maestros del Período Sung del Sur (1127-1279). Pero no fue sino hasta el período siguiente, el Período Muromachi (1336-1573), que el estilo pictórico consiguió su máximo esplendor en Japón. Durante el siglo XV, “fue casi la única expresión del arte pictórico, y desde entonces hasta nuestros días siempre se han dado figuras relevantes de la pintura japonesa perteneciente a dicha escuela” (García, 1967, pág. 286).

Los principales maestros que influyeron en la pintura japonesa fueron especialmente cinco: Li Ti'ang (1049-1130), Ma Yüan (finales del siglo XII), Hsai Kuei (1180-1230), Liang K'ai (1140-1210) y Yng Yü-chien (siglo XIII). (García, 1967, pág. 286). Liang K'ai y Ying Yü-chien, más el monje pintor Mu-ch'i, pertenecieron a un grupo de pintores que se unió a

los monjes del Budismo. Sus obras llegarían a “Japón alrededor del siglo XIII, junto con la secta budista Zen, de la que fueron aquí los artistas más representativos. Los pintores japoneses del Zen estudiaron profundamente a los mencionados pintores chinos y recibieron de ellos una marcada influencia.” (García, 1967, pág. 289). Pero no fue hasta el Período Muromachi que la conocida pintura a la tinta venida de China, consiguió una personalidad definida al ser adoptada y adaptada por los pintores japoneses.

Los pintores japoneses se fueron independizando, aún influidos por la tradición de los modelos chinos, empezaron a pintar en sus obras a personajes concretos que resultaban más cercanos, es el caso de las pinturas con el tema de “Śākyamuni descendiendo de la montaña”, tema que hoy en día se conoce por su nombre en japonés *Shussan Shaka*, más que por su nombre en chino *Shih chia ch'u-shan* (Brinker, 1973, pág. 21),

4.2 Śākyamuni Descendiendo de la Montaña en la Pintura Budista Japonesa

Haremos un recorrido por la historia pictórica del *Shussan Shaka* o “Śākyamuni descendiendo de la montaña” para verificar que en ningún período histórico se deja de recrear el tema a manos de los artistas del momento, dándose una continuidad hasta nuestros días; aunque en este caso se obviarán las obras actuales y se concluirá con los dos rollos pertenecientes a la Colección José María Prieto en la Universidad Complutense de Madrid como muestras de obras realizadas en el siglo XX.

Iconográficamente, nos encontramos con un tema sencillo, casi a modo de retrato. Un único personaje ocupa toda la escena, el fondo puede estar totalmente en blanco o bien con pinceladas sinuosas que harán las veces de paisaje (un detalle interesante, ya que la pintura a la tinta se caracteriza por sus representaciones de paisajes, la naturaleza es una parte muy importante). Puede pasar desapercibido que se trate de Śākyamuni y se le puede confundir con un arhat; sin embargo, los símbolos parlantes de Buda como su *uṣṇiṣa* (el moño) o su *urṇā* (protuberancia en mitad de la frente), y los lóbulos de las orejas alargados, son la clave para la identificación de que se trata de una representación de Śākyamuni. Todo esto de ve completado por un elemento muy importante en esta particular iconografía: las manos veladas. Dietrich Seckel defiende rotundamente la opinión de que las manos veladas o cubiertas de Śākyamuni en el *Shussan Shaka*, el que estas permanezcan ocultas bajo su

túnica, elevadas frente al pecho sin forman algún *mudrā*⁹, puede indicar una metáfora sobre lo inexpresivo, del silencio, pero con una evidente posesión de la verdad y la Iluminación. (Brinker, 1973, pág. 22). Aunque este último aspecto, el de estar en posesión de la Iluminación es totalmente discutible, es sólo una interpretación que se ha querido dar al tema, ya que no debería hablarse de Iluminación salvo tras la meditación bajo el árbol Bodhi en Bodh Gayā.

Los apartados siguientes son a modo de pequeño catálogo.

4.2.1 Período Kamakura (1185-1333)

Y es que fue en el Período de Kamakura cuando la pintura Zen dio su aparición en Japón. De éste período caben destacar dos obras: la de Liang K'ai (Fig.1) y la que posee un poema del abad Chijue Daochong (1169-1250) (Fig.2). Ambas obras son ejemplos de las pinturas importadas por Japón desde China.

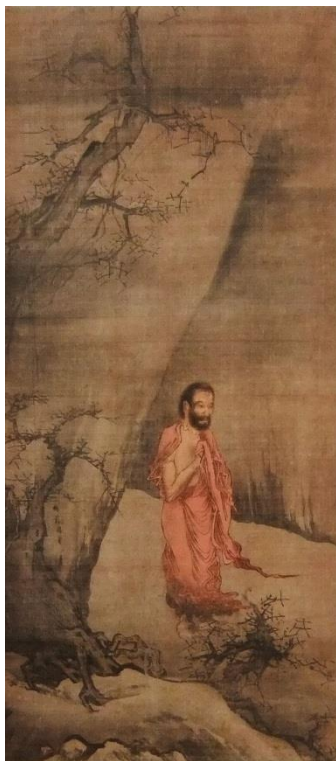


Fig.1
Śākyamuni Emergiendo de las Montañas.
Liang K'ai, h. 1204. Rollo vertical, tinta sobre seda, 117,6 cm x 51,9 cm. Tokyo National Museum¹⁰ (Barnhart, y otros, 1997, pág. 135)



Fig.2
Śākyamuni Descendiendo de la Montaña.
Pintor anónimo, 1244. Colofón de Chijue Daochong. Rollo vertical, tinta sobre papel, 74,6 x 32,5 cm. The Cleveland Museum of Art, John L. Severance Fund, 1970.¹¹
(Levine & Lippit, 2007, pág. 64)

La Fig.1 atribuida a Liang K'ai, es el ejemplo más característico y reconocido sobre este tema iconográfico. Pintado para la corte hacia el año 1204. Rompe con las imágenes de

⁹Mudrā gesto de la mano representativo de la iconografía hindú y budista, usada en el arte, los rituales y la danza.

¹⁰ Imagen sacada de Barnhart, y otros (1997, pág. 135)

¹¹ Imagen sacada de Levine & Lippit (2007, pág. 65)

la iconografía tradicional budista, es decir, la figura idealizada de Buda siempre fuera de tiempo y lugar. Lo ha convertido en un ser humano; lo ha remitido a su condición anterior como Bodhisattva en su encarnación como Śākyamuni, es un “retrato” del Buda Histórico. En la obra de Kontler encontramos una descripción que nos dice:

Los rasgos indios, las cejas desmesuradas y la barba aumentan lo extraño del retrato. Los únicos signos de su condición de Buda son las orejas largas, la leve protuberancia del cráneo y las arrugas del cuello. Con unos pies enormes, desnudos y deformados, y las manos dobladas ante el pecho desnudo, va vestido con un manto de monje apenas coloreado de rojo, levantado hacia la derecha según la dirección convencional de la pintura clásica china para representar la fuerza del viento. El manto forma pliegues en ondas horizontales, evocación tradicional del drapeado clásico Gandhara llamado «nubes que caen y aguas que corren», que refuerza su origen indio. (2002, pág. 217)

En ésta primera representación, el paisaje cuanta con importancia. Una fría montaña, cuyos bordes están cubiertos de nieve, los árboles sin hojas hablan del invierno. Ya en este primer acercamiento, el tema no queda del todo claro, Es el momento en el que abandona la ascesis y aún no ha ocurrido el Despertar, podemos hacer una distinción entre ambos temas; la figura de Buda “reposa, en la condición más patética y sufrida del hombre, a la verdadera naturaleza del Despertar” (Kontler, 2002, pág. 217), es decir, aún no es Buda, el Iluminado, pero ha tenido una importante revelación: en condiciones extremas sea de placer, es de austeridad, no podrá hallarse el camino a la Verdad.

La Fig.2, posee un colofón de Chijue Daochong que dice:

Entro en las montañas, sólo para demacrarse completamente,

El helado frío de la nieve; cuando sus ojos sin vida logran ver la estrella.

¿Por qué, después de todo, tenía que regresar a la morada de los hombres?

Eulogy [inscribe] en el segundo día del octavo mes del año de *jiachen* del reinado Chunyou [1244] Taibai Mingshan [por] el sacerdote Daochong. (Levine & Lippit, 2007, pág. 64)

Como pasaba en la pintura secular, las imágenes podían estar acompañadas por textos como en éste caso. En cuanto a la ejecución artística, nos encontramos con una obra que marca el sendero con una clara diagonal creada por una aguada gris, los puntos más oscuros sugieren piedras y plantas. Se usan dos tonos distintos para conformar la figura de Buda: el

manto, la cabeza, el pecho que está descubierto al igual que el brazo derecho y los pies. Su rostro nos deja ver un gesto tranquilo, ensimismado; los ojos, la nariz y la boca son enfatizados, al igual que el pendiente, el brazalete y la banda de la pierna. El viento agita el manto mientras Śākyamuni desciende, su gesto es neutro, un tanto abatido, nos muestra a un hombre cansado y frágil que regresa a los hombres, esta es la idea principal.

Por último tenemos la Fig.3, una obra japonesa. En ella, un mínimo de trazos consigue representar la escena, omite cualquier fondo, volviendo a trazarse una diagonal que hace las veces de camino descendente. El artista usa pinceladas muy precisas para conseguir el rostro de Śākyamuni, remontándose a los modelos chinos (Roche, 2011), probablemente pintados con la punta de un pincel fino. El hombro derecho es expuesto, al igual que las costillas, deja en evidencia su falta de alimento en el período ascético; mientras que el manto es representado por trazos gruesos y rápidos; el viento sopla desde detrás de la solitaria figura, haciendo que el manto ondule. Los pies le sitúan en el camino de la montaña, mientras que sus uñas largas marcan los seis años de austeridad que ha vivido. Ésta obra de autor anónimo, es un ensayo de copia de otra obra china, en el templo Kozanji bajo el liderazgo del monje Myoe Koben (1173-1232), se copiaban las obras importadas desde China. (Levine & Lippit, 2007, pág. 68), ésta obra pertenecía a esas copias.



Fig.3
Śākyamuni Descendiendo de la Montaña. Pintor anónimo, siglo XIII. Rollo vertical, tinta sobre papel (actualmente montado sobre una tabla de madera), 90,8 x 41,9 cm. Seattle Art Museum, Eugene Fuller Memorial Collection, 50.124¹² (Levine & Lippit, 2007, pág. 68)

4.2.2 Período Muromachi (1336-1573)

Chūan Shinkō (activo a mediados del siglo XV), un monje pintor Zen, nos presenta una obra personal, su interpretación sobre la representación de “Śākyamuni Descendiendo la Montaña” (Fig.4). Elimina cualquier detalla del fondo, la importancia recae absolutamente en la figura de Śākyamuni que pareciese flotar. Con un rostro severo, los ojos cerrados, la

¹² Imagen sacada de Levine & Lippit (2007, pág. 69)

barbilla acentuada por el uso de un tono más oscuro de tinta, la firme postura, le dan una intensidad emblemática, la de un líder religioso, pero que sigue siendo humano. Visto de perfil, se trata de una figura poco habitual, por lo que se separa aún más del mundo exterior, se sumerge profundamente en su pensamiento. Posiblemente estaba pensado para ser visto en una pequeña habitación, un entorno íntimo, un lugar en el que el maestro y sus discípulos pudieran sentarse frente a ella y debatir sobre las experiencias de Śākyamuni. Además de todo esto, hay que destacar la influencia del arte de la dinastía Yuan (1279-1368), en la que se hacía hincapié en el origen indio de Śākyamuni, así que se aplicaba una fisonomía acorde: nariz aguileña, mentón saliente, y un espeso pelo rizado además de la barba. (Levine & Lippit, 2007, pág. 70)



Fig.4
 Śākyamuni Descendiendo la Montaña. Chūan Shinkō (activo a mediados del siglo XV), ca. 1450. Rollo vertical, tinta sobre papel, 166,9 x 41,7 cm. Museum Für Ostasiatische Kunst, Köln, A09,63¹³ (Levine & Lippit, 2007, pág. 71)



Fig.5
 Śākyamuni Buda Descendiendo la Montaña. Sello Kanō Motonobu, inscripción por Daikyū Sōkyū (1468-1549), siglo XVI. Rollo vertical, tinta sobre papel, 111,9 x 41,8 cm. Ryōtanji Temple, Kyoto¹⁴ (Tokyo National Museum, 2009, pág. 431)

Kanō Motonobu (1476-1559), un pintor ecléctico, no se distinguía por una fuerte personalidad estética. Imitaba en sus obras el estilo de Mu Ch'i, Hsia Kuei, Ma Yüan, incluso a pintores del Período Ming (1368-1644) (García, 1967, pág. 303). Resulta un artista con obras de representaciones más realistas, un buen ejemplo es la Fig.5. Nuevamente se ha

¹³ Imagen sacada de Bildindex Foto Marburg; información de la fotografía “Renana Bildarchiv Köln, imagen de archivo rba_c000345 número positivo. C 000 345, (color, 13x18), fecha de filmación: 1976/1980; Ektachrome;” (Bildindex Foto Marburg)

¹⁴ Imagen sacada de Tokyo National Museum (2009, pág. 144)

obviado el paisaje, no vemos la montaña o alguna referencia a ella, pero la figura vuelve a estar en tres cuartos de perfil. Casi pareciese que estamos frente a un retrato, pero los símbolos parlantes de Buda están presentes, igualmente el halo que, curiosamente, nos podría indicar un estado de Iluminación. Pinceladas firmes y marcadas componen el manto que le cubre, un mando de estilizados pliegues. Mientras que las pinceladas y aguadas que componen las partes del cuerpo, son ligeras y suaves.

4.2.3 Período Edo (1600-1868)



Fig.6
Śākyamuni Descendiendo de la Montaña,
Hakuin, mediados del Período Edo. Tinta sobre
papel.¹⁵ (Hisamatsu, 1982, pág. 381)



Fig.7
Śākyamun Regresando de las Montañas, Gōchō
Kankai, 1829. Tinta y color sobre seda 198,1 x
67,3 cm. Man'yō-an Collection ¹⁶
(Addis, 1989, pág. 172)

Hakuin Ekaku (1685-1768), como todo pintor Zen, intenta expresar en su obra el momento inefable de la Iluminación interior. Por ello prescinde de cualquier tipo de detalle que pueda alejar al espectador de esta idea. Toda su técnica está subordinada a la sinceridad de la fuerza expresiva. Va creando su propio estilo: expresivo, libre y audaz; su trazo es un reflejo de su fuerza interior, lo que el Zen entiende como Iluminación. Es un representante de la escuela Nanga de pintura. (García Gutiérrez, 1998, pág. 60). Un claro ejemplo es el Śākyamuni de la Fig.6, trazos firmes y gruesos conforman el manto, casi esquemático, de pocos detalles; sin embargo, el cuerpo: cabeza, hombros, brazos, pecho y pies; presentan diminutas pinceladas que dan forma a círculos concéntricos a modo de rizos, es la

¹⁵ Imagen sacada de Hisamatsu (1982, pág. 219)

¹⁶ Imagen sacada de Addis (1989, pág. 173)

representación del cabello, la barba y el vello corporal. Un rostro propio de india como sucedía en la obra de Chūan Shinkō. Vemos también que se marcan los huesos: las costillas y el esternón.



Fig.8
Śākyamuni bajando de las
montañas, Sengai.¹⁷ (Furuta,
2000, pág. 242)

La Fig.7 fue creada por Gōchō Kankai (1749-1835), que en sus últimos años de vida además de escribir caligrafía, pintó ésta preciosa obra. El colofón nos dice:

Después de seis años de austeridades
Se tragó el vacío universal,
Y vomitado los tres mil mundos,
Creando un viento que llena el cielo y los círculos de la tietta
(Addis, 1989, pág. 175)

Una obra muy pensada. La figura de Buda, solitaria, sin algún atisbo que hable de la montaña en la que se encuentra, camina lentamente. Primero describe el manto, en un tono gris que luego repasará en negro; el rostro y la barba son muy elaborados, añade color, especialmente el rojo que se puede ver en los labios. Crea volumen con pinceladas en gris. Consigue un contraste entre el pesado manto de líneas rotas, y la precisión del rostro con un carácter tradicional. (Addis, 1989, pág. 175)

La Fig.8 es por demás la que se puede considerar la más libre y desenfadada de las representaciones que se han citado sobre el tema de “Śākyamuni Descendiendo de la Montaña”. Sengai Gibon (1751-1837) su arte “es el esfuerzo supremo de simplificación a que ha llegado el arte del Zen” (García Gutiérrez, 1998, pág. 61). Una obra de gran vivacidad, de trazos desenfadados y la máxima economía de elementos, con una pincelada ágil. (García Gutiérrez, 1998, pág. 61).

Sengai ha tratado a Śākyamuni como a cualquiera de sus caricaturas. Parece flotar, aunque las pinceladas que conforman la cabeza y los hombros casi hasta los brazos, son firmes y marcadas, se van desvaneciendo hasta llegar al bajo del manto que parece diluirse, como si fuese una aparición; sin embargo se pueden ver los pies, que pisan ese lugar incorpóreo. El rostro es sereno, con los ojos cerrados, no hay rastro de la tradicional barba, es por demás una representación curiosa.

¹⁷ Imagen sacada de Furuta (2000, pág. 69)

En la caligrafía que está escrita alrededor de la figura, se puede leer:

Sobre la montaña cubierta de nieve [Himalaya]

La estrella sigue brillando

Como siempre brillante como cuando Buda la vio hace mucho tiempo

[Pero, ¡ay! Algunos de nosotros no la vemos] (Suzuki D. , 1971)

4.2.4 Período Meiji (1868-1912)

Las representaciones de “Śākyamuni Descendiendo de la Montaña” son una producción continua en el arte pictórico japonés. Si bien en los ejemplos anteriores se ve la que se denominaría como “modelo iconográfico”: un Śākyamuni de tres cuartos de perfil, con prácticamente ningún fondo que haga las veces de paisaje, cabello y barba largos. En la pintura realizada por Furuichi Kinga¹⁹ (1805-1880) encontramos a un Śākyamuni representado frontalmente, con un gran halo alrededor de su cabeza y hombros indicando un estado de santidad, es el Bodhisattva. Resulta una imagen muy detallada gracias a las acertadas pinceladas y las aguadas que el artista ejecutó, dando forma a un paisaje montañoso, con cierta vegetación, una pequeña caída de agua al fondo del lado derecho de la pintura. La figura de Śākyamuni no nos mira directamente, es una mirada ensimismada, una expresión tranquila adorna su rostro, un rostro de rasgos orientales; su cabello y barba están cortos; de sus símbolos parlantes podemos ver el *urṇā* y los lóbulos alargados. Su manto es un conjunto de líneas ondulantes que hacen las veces de pliegues desordenados, un manto harapiento que se mueve con el viento y los pasos que lentamente da Śākyamuni para salir al fin del lugar que por seis años ha ocupado en su ascesis.



Fig.9

Śākyamuni bajando de las montañas,
Furuichi Kinga, siglo XIX. Rollo
vertical, tinta sobre papel, 114 x 25
cm¹⁸ (Robyn Buntin of Honolulu)

¹⁸ Imagen sacada de Robyn Buntin of Honolulu

¹⁹ Furuichi Kinga (1805-1880) fue un pintor de Nohonga, quien trabajó en el área japonesa de Kurachiki. Poseía una buena reputación como artista. (Robyn Buntin of Honolulu)

Por lo tanto, estamos ante un tema que ha pasado por todos los períodos históricos del arte pictórico japonés, con una evolución que iba en pos de la estética del momento aunque seguía la misma técnica artística de la pintura tradicional a la tinta.

4.2.5 “Śākyamuni Descendiendo De La Montaña” Kakemonos De La Colección José María Prieto En La Universidad Complutense De Madrid



Fig.10
Shussan Shaka, Yamada Shinzan,
primera mitad del siglo XX. Rollo
vertical, tinta sobre seda, 113,5 x 35,5
cm. Biblioteca de Psicología, UCM,
Colección José María Prieto 10.06.10e

Tras dar un pequeño vistazo a las representaciones de “Śākyamuni descendiendo de la montaña”, se llega al motivo que dio lugar a la selección del tema: los dos kakemonos de la Colección José María Prieto en la Universidad Complutense de Madrid. Nos encontramos ante dos rollos que no han sido estudiados hasta ahora, en un buen estado de conservación. El orden que llevarán los rollos será dado por la signatura que les corresponde en catálogo de la colección conservada en Biblioteca de Psicología de la Universidad Complutense de Madrid. Con este apartado se concluye el pequeño catálogo con el que se ha dado un vistazo a las distintas obras pictóricas más conocidas con el tema de “Śākyamuni descendiendo de la montaña”.

Yamada Shinzan (1885-1977) Fue un reconocido artista japonés, estudió en la Tokyo National University of Fine Arts & Music (沖縄平和祈念堂だより - nifty, 2013) en 1906 y se especializó en escultura y pintura tradicional. Tras graduarse en 1910, fue a la Escuela de Arte de Pekin donde tomo la posición de profesor, trabajó allí durante dos años. A su regreso a Japón, vivó y trabajó principalmente en Tokyo. Sus trabajos más reconocidos son de Okinawa: la Estatua de la Paz y una serie de grabados sobre Okinawa. Su carrera jugó un papel importante en el desarrollo del arte japonés.

Ésta es una representación que sigue de manera acertada los “cánones” que vimos en el apartado anterior, especialmente si echamos antes un vistazo a la Fig.1 Liang K'ai; pero la sutileza que presenta cada pincelada en la Fig.10 es conmovedora. Colores suaves, pasteles, lejanos al rotundo negro de la tinta de los anteriores y a los colores fuertes de algunas de las representaciones. Una imagen luminosa muy propia del arte contemporáneo japonés. Volvemos a encontrar la diagonal que indica el camino descendente desde la montaña, y a la figura de Śākyamuni en tres cuartos de perfil.

El artista nos perfila la montaña nevada, las hojas de los árboles y las fisuras de las rocas, pero la figura de Śākyamuni no se pierde en ella, resalta. Una figura que se ve frágil, débil, que parece costarle dar tan solo un paso. Sin embargo el rostro, como en los demás casos, es sereno, pensativo, ensimismado; ojos rasgados, labios de intenso color rojo. El cabello, la barba y las uñas largas como símbolo inequívoco del largo período en ascesis. La piel se pega a los huesos, se puede apreciar en el codo del brazo derecho que está descubierto. También podemos apreciar los símbolos parlantes de Buda como su *urnā* y los lóbulos de las orejas alargados, y el silencioso gesto de llevar las manos veladas a la altura del pecho, parte importante de ésta iconografía.

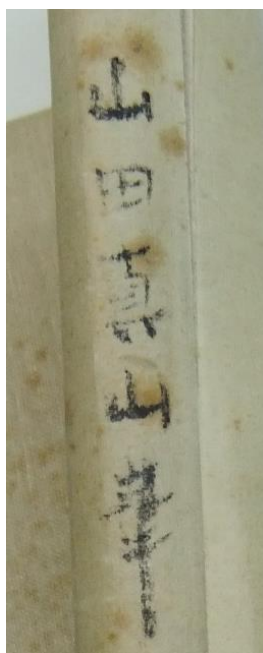


Fig.11

Detalle del reverso del rollo.

山田真山筆(Yamada Shinzan
escribe a pincel)

Éste rollo está en casi una perfecta conservación, también ha de destacarse que posiblemente date de entre el Período Taisho (1912-1926) y el Período Showa (1926-1989), por lo que es una obra muy contemporánea.

El nombre del autor (Fig.11), esto es importante ya que el rollo venía con su caja de madera correspondiente; en ella se puede leer “Shussan Shaka Yamada escribe a pincel” (Fig 12). Se ven perfectamente los kanji de: salir出, montaña山, Shaka 釈迦; y bajo estos el apellido del autor. En la Fig.13 se puede ver que la caja de madera que también se encuentra en muy buen estado.

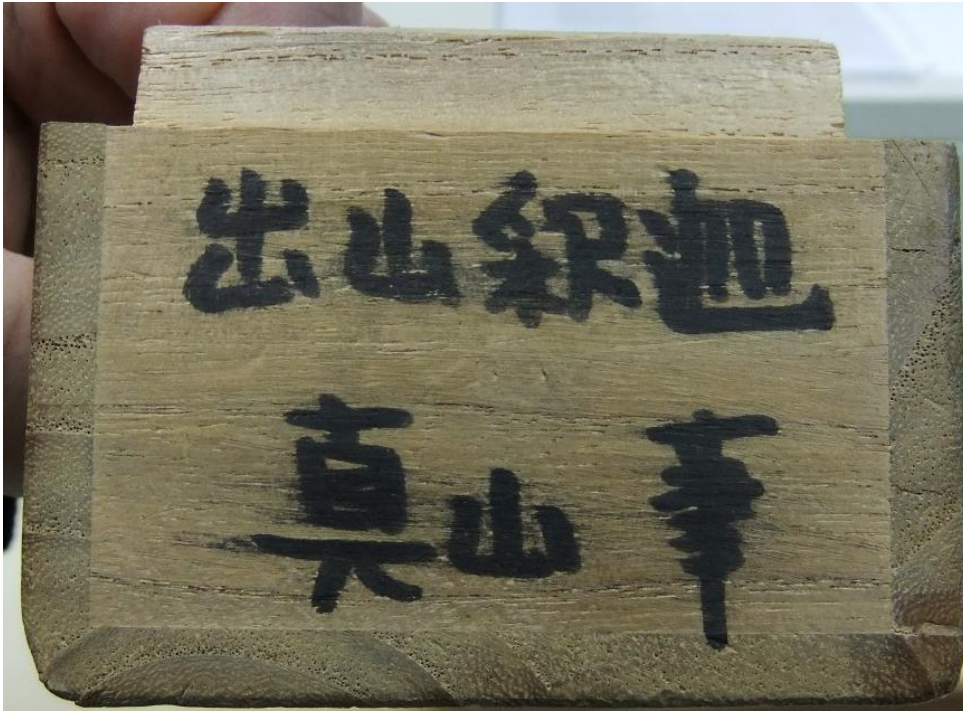


Fig.12

出山釈迦真山筆(Shussan Shaka Shinzan escribe a pincel) Lateral con el título de la obra y la firma del autor en la cada del rollo de Yamada Shinzan



Fig.13

Caja del rollo de Yamada Shinzan

Como se dijo antes, el rollo se encuentra en un buen estado de conservación. No presenta restauraciones, pero si una serie de manchas a modo de puntos en el revés, posiblemente algún tipo de hongo por humedad, al que se vio expuesto con anterioridad a pasar al cuidado de la biblioteca. Muestra del estado del rollo en su reverso son las Fig.14-15



Fig. 14

Zona inferior del reverso del rollo de Yamada Shinzan



Fig. 15

Zona superior del reverso del rollo de Yamada Shinzan

El otro rollo, la Fig. 16, tiene indicado que su autor fue Xue Shou, sin embargo, podría tratarse del autor del colofón de la obra, dicho personaje es realmente difícil de localizar. Aún así, buscando en internet, podemos encontrar que Xue Shou (592-624) fue un poeta de la dinastía Tang (Cultural China, 2007-2010). Dicho colofón dice:

Ocho mil años para dar la vuelta al mundo
Debemos cruzar el río²⁰ del sufrimiento en barca con ánimo generoso y
compasivo
La nieve es densa
La montaña es alta
El camino es desigual
Podemos salir²¹ de la montaña solo si tenemos un corazón²² benevolente²³

²⁰ También puede significar “mar”

²¹ También puede significar “Podemos bajar”

²² También puede significar “mente-corazón”

²³ También puede significar “misericordioso”

Podría datarse en el Período Meiji (1868-1912) o ser mucho más contemporáneo. Pero si es verdad que éste rollo, al contrario del anterior, si presenta pequeñas intervenciones a modo de restauración.

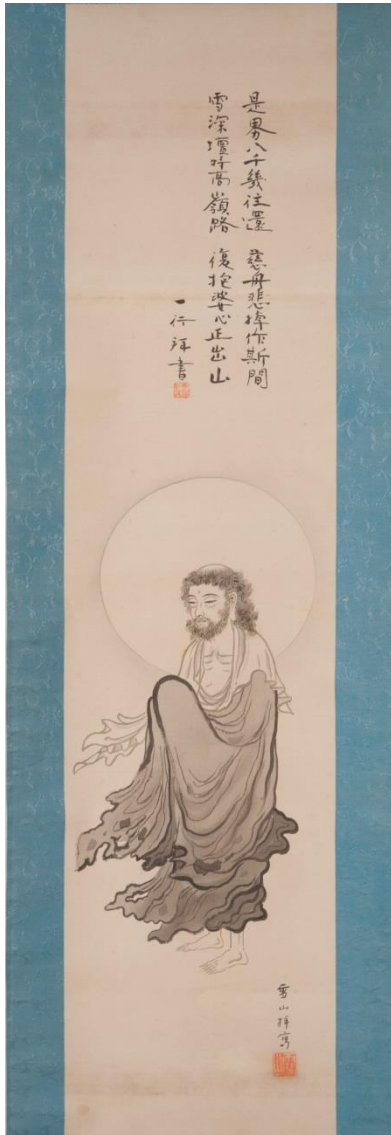


Fig.16
Shaka Sonzō Sessenge, Pintor anónimo?, siglo XIX-XX. Rollo vertical, tinta sobre tela, 113,7 x 26,4 cm. Biblioteca de Psicología, UCM, Colección José María Prieto 1125

Estilísticamente hablando, ésta pintura puede resultar más tradicional que la anterior, aun así se aleja de las obras que vimos con anterioridad, quizás salvo por la de Furuichi, y todo esto en base a los pliegues del manto, demasiado estudiados, un drapeado casi amanerado por su exageración. Un gris más oscuro crea distintas sombras (algo novedoso), un gris muy tenue confecciona el manto que cubre sus hombros. No vemos más piel que la de su pecho, donde se marcan las costillas. El cabello y la barba están tratados con una serie de finísimas pinceladas que componen rizos. Nuevamente nos encontramos con la ausencia del paisaje, no hay atisbo siquiera del suelo en el que los pies, se supone, están apoyados firmemente. La presencia de los símbolos parlantes de Buda como la *urnā* y los lóbulos de las orejas alargados, más el elemento clave: las manos veladas.

El nombre de la obra viene escrito en el revés, el mismo dice *Shaka Sonzō* 釈迦尊像, que hace referencia a la “Venerable imagen de Shaka”²⁴; *Sessenge* 雪山偈 hace referencia a “Los versos del Himalaya”²⁵ en el Nirvana Sutra; así que el título puede tomarse como: La Venerable Imagen de Shaka de los Versos del Himalaya. Respecto a estos versos, podemos citar:

...esa noche se deslizó fuera del castillo, vio a tan grandes rishis como Udrakaramaputra y Aradakalama y oye de ellos acerca de la conciencia-ilimitada y la inconsciencia-no-inconsciencia. Después de haber

escuchado y meditado sobre estos, ve que todas las cosas son no-eterno,

²⁴ Traducción por Don José Antonio Martínez-Oliva Puerta (comunicación personal, 30 mayo, 2013)

²⁵ Traducción por Don José Antonio Martínez-Oliva Puerta (comunicación personal, 30 mayo, 2013)

sufrimiento, no-puras y no-Sí mismo. Abandona estos, practicando penitencia bajo un árbol y, después de seis años, considera que la penitencia no le trae insuperable Iluminación. Luego se baña en las aguas del río Hiranyavati [Nairanjana] y toma un poco de gachas cocidas con leche de las manos de una pastora. Después de esto, se va al árbol Bodhi, donde, aplastando Marapapiyas, él alcanza la insuperable Iluminación; [entonces] en Varanasi se gira la rueda del Dharma y ve que, aquí en Kusinagara, entra en el Nirvana... (Dharmakshema, 2007, pág. 285)

El breve relato que correspondería con ese período en las montañas, apenas difiere a las historias que habíamos visto en el apartado 2, resulta llamativo que éste rollo tenga una inscripción que puede relacionarse con un texto en específico.

La Fig. 17 nos permite ver la inscripción que ha permitido titular la obra como *Shaka Sonzō Sessege*, los ideogramas están poco definidos y son difíciles de leer.

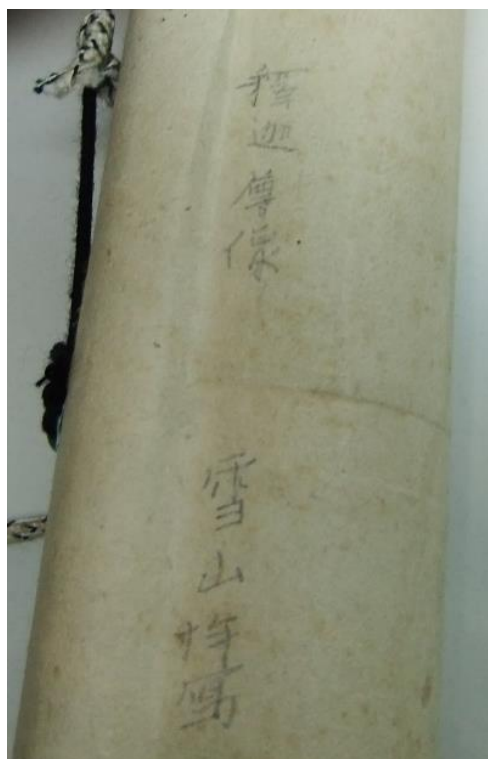


Fig.17

Zona superior del rollo. Detalle de la inscripción 釈迦尊像 雪山偈 (Shaka Sonzō Sessege)

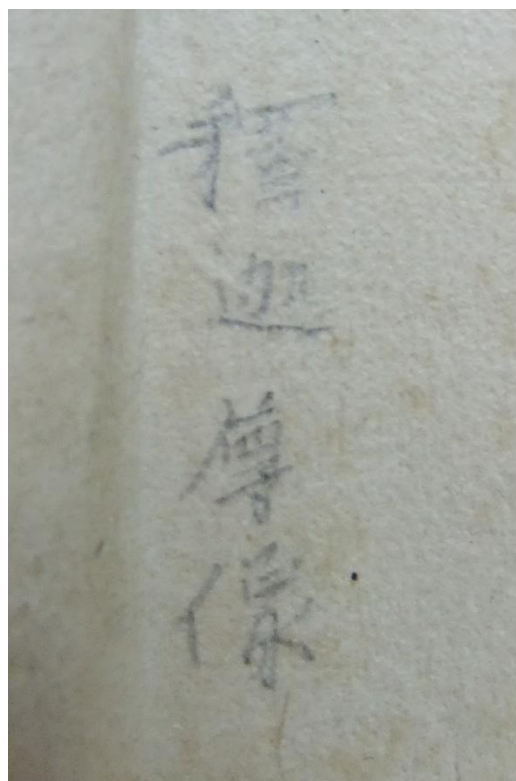


Fig.18

Detalle de la inscripción 釈迦尊像 (Shaka Sonzō)

Sin embargo, se debe recalcar que esto es tan solo una hipótesis, no podemos darlo por sentado, si bien en los primeros caracteres se puede leer con mayor claridad 釈迦尊像 (Fig. 18); en el caso de la segunda línea, los primero dos caracteres son identificables, se

tratan de 雪 (nieve) y 山 (montaña), mientras que los dos siguientes son prácticamente irreconocibles ya que la caligrafía es torpe y rápida, se pierden los trazos. En la hipótesis anterior, podíamos pensar que esos dos kanji en realidad eran uno solo y con los dos anteriores hablaban del pasaje de “Los versos del Himalaya” (*Sessenge* 雪山偈). Pero podemos dar otro paso y mirarlo desde otra perspectiva. ¿Podría tratarse del nombre del autor? Si comparamos el texto del reverso (Fig.19) con la firma del autor (Fig.20) que vemos en la zona inferior al lado izquierdo en el anverso del rollo, podemos ir trazando los caracteres y decir que al menos los tres primeros son los mismos; sin embargo el último carácter en ambos casos vuelve a darnos problemas, no son tan siquiera similares, las líneas se han deformado y posiblemente perdido (como sucede en muchas obras de caligrafía) los trazos con los que fácilmente podrían ser identificados; incluso podría tratarse de una forma antigua de escribir un nombre cuyos caracteres ya no son usados. Al no tener una firme apuesta por cuál de las dos hipótesis es la correcta, dejo abierto el tema en este apartado.

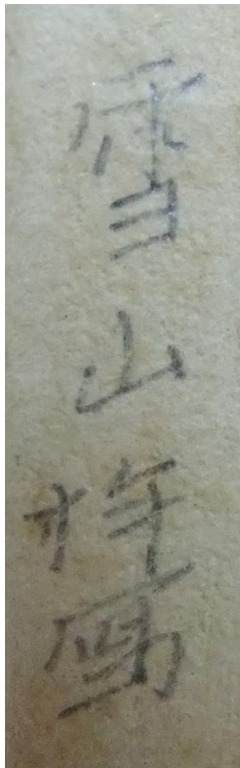


Fig.19

Detalle de la inscripción 雪山??

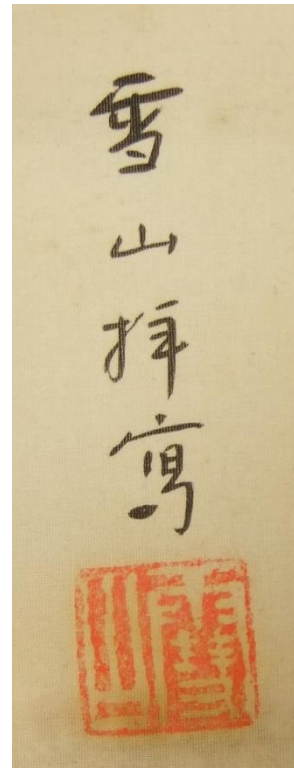


Fig. 20

Zona inferior izquierda del rollo. Detalle de la firma y sello del posible autor del rollo 雪山 ??

Respecto a la conservación de este rollo, podemos apreciar las restauraciones que se le han hecho en la Fig. 21-22. Hay trozos de papel en distinto color que están evitando por un lado que el rollo se rompa por la mitad, y por otro lado cubrir las pequeñas imperfecciones que pueden llevar a la aparición de agujeros en el papel. Lo más importante de la obra es la pintura en sí misma, la seda azul que le hace las veces de marco es perfectamente reemplazable. En las restauraciones profesionales se “despega” la pintura y se prepara un nuevo rollo para que sea su soporte, es un trabajo delicado, las pinturas suelen estar sobre una superficie de papel y pueden romperse fácilmente; sin embargo, el autor de la Fig.16 uso como soporte una tela, lo que permitiría una cierta facilidad a la hora de restaurarla. Mientras tanto, y hasta que eso llegue a suceder, estos pequeños aportes a modo de “remiendos” ayudan a preservar una obra que de otra forma estaría en muy malas condiciones.



Fig.21

Detalla del reverso del rollo. Tira de papel que no permite que el rollo se rasgue por la mitad

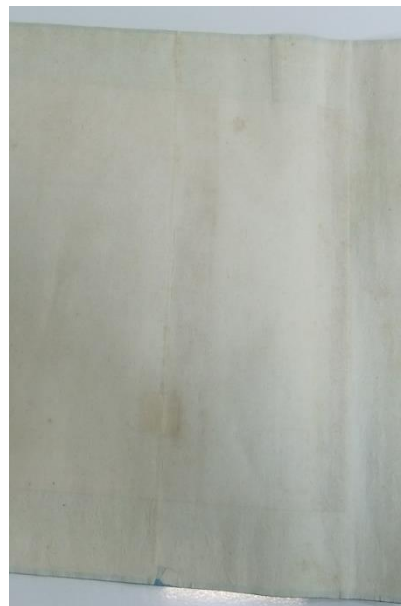


Fig.22

Detalla del reverso del rollo. Trocitos de papel que impiden el avance de pequeños agujeros en el rollo

Ambos rollos son obras espléndidas de la pintura a la tinta, curiosamente una es un buen ejemplo de las distintas pinturas a la tinta japonesas; la de Yamada pertenecería, al ser polícroma, a la llamada *saishikiga*; mientras que el rollo con el poema de Xue Shou, monocroma, pertenecería al estilo *bokuga* o como hemos mencionado: *sumi-e*. En realidad al ser pinturas en base a tinta, se denominan *suibokuga* (Neighbour Parent, 2001).

Como se pudo ver, el tema pictórico (aunque también se pueden encontrar esculturas en madera) de “Śākyamuni Descendiendo de la Montaña” es un continuo con la misma técnica (pintura a la tinta), más la impresión personal del artista en su ejecución (siempre hijo

de su tiempo), y con el sentido que el espectador quiera darle a la lectura de la obra. Es una suerte que podamos apreciar unos rollos con una iconografía tan singular en la Universidad Complutense de Madrid.

5 CONCLUSIÓN

Llegados a éste punto, se ha podido comprobar qué:

- a. Con el apartado 2, hemos visto que no existe una base textual específica para la creación del tema “Śākyamuni Descendiendo de la Montaña”.
- b. Con el apartado 3 pudimos apreciar, aunque de forma sutil, la percepción que los monjes Zen tenían sobre Śākyamuni y sobre la Montaña, por lo que son la base de la composición iconográfica de “Śākyamuni Descendiendo de la Montaña”.
- c. Con el apartado 4, las representaciones artísticas, se demuestra una evolución estilística y un continuo en la representación del tema iconográfico, aunque no haya una lectura absoluta del mismo.

Respecto al punto c, para la lectura del tema iconográfico existen dos posturas en cuanto a su interpretación. Algunos eruditos japoneses asociados a sectas budistas distintas al Zen, piensan que “Śākyamuni Descendiendo de la Montaña” es el Buda Histórico en el momento que se ha dado cuenta de que la iluminación espiritual no puede ser adquirida a través de rigurosos ejercicios físicos y mentales que le retiran del mundo; por lo tanto renuncia a la auto-inmolación que casi le lleva a la muerte, esta postura es por la que personalmente de decanto. Otros estudiosos, esta vez asociados al Zen, entre los que hay que nombrar a D.T Suzuki y a Dietrich Seckel, dicen que el descendimiento se da tras haber conseguido la Iluminación. (Brinker, 1973, págs. 21-22); pero, al aceptar esta opción ¿qué sucede con la Iluminación que tiene lugar bajo el árbol Bodhi? Que en cualquier caso es el relato más conocido y aceptado como el momento en el que Śākyamuni se convirtió en Buda.

Una explicación más detallada de lo que D.T Suzuki entiende como lectura de “Śākyamuni Descendiendo de la Montaña” lo encontramos en un comentario que hace sobre la obra de Liang K'ai (Fig.1):

Este es un tema muy ambicioso para un artista. Quienquiera haya ensayado con su pincel este tema por primera vez, debe haber sido dueño de un espíritu audaz, temerario, pero lleno de confianza en su poder espiritual y su imaginación artística, pues el significado total de la vida budista deriva de este acto de abandonar Śākyamuni su retiro de la montaña, después de la Iluminación. Sí bien el Budismo se inicia con la Iluminación y concluye con la Iluminación, el pasaje conector debe ser pavimentado con amor y compasión. Cuando se abre por primera vez el ojo del Prajñá, el hombre

experimenta soledad absoluta, pues llegó al otro lado del Nirvána; pero no se le consiente que permanezca ni un instante en esta soledad. Se aleja la soledad de la sabiduría trascendental, afirmándose un amor omni-abarcante en el que se revela el universo entero en todas sus pluralidades y complicaciones. ¿Los ojos del Iluminado miran fijamente la tierra remota de la libertad perfecta, donde son enteramente subyugadas la ignorancia y la miseria? ¿O miran hacia adentro, hacia el reino de las intuiciones trascendentales, que se le revela despojado de todos sus oropeles externos, i.e., de todos sus encasillamientos conceptuales? El hecho de que camine solo, como el rey de las fieras, en medio de los objetos inanimados de la naturaleza —rocas, árboles y arbustos— es bastante significativo, como para dirigir la atención del lector hacia los ideales de la vida Zen, que está llena de cierto género de atmósfera intelectual (Suzuki D. T., 1973)

Lejos de hablar de un momento concreto, Suzuki abstrae la escena al mundo interior de Śākyamuni, hace una descripción de la obra pero imprime tal profundidad a sus palabras que podríamos asegurar, dejándonos llevar, que esta es la mejor lectura que se puede hacer sobre el tema: Śākyamuni como el monje Zen, busca en su interior, se aleja de todos los elementos mundanos de la vida y realiza su camino hacia la Iluminación en soledad. Pero entonces ¿no era ya un iluminado?, quizás se vuelve a la idea del arhat o del Bodhisattva que vimos más arriba, aquel que ya no volverá a renacer y conseguirá convertirse en Buda. La idea de que todos estamos en un estado de Bodhisattva y solo nuestra propia determinación, como la de Śākyamuni nos llevará a la última Iluminación. Esto es lo que nos enseña la representación de Śākyamuni. Insistiendo en esta idea, debe tenerse muy en cuenta que la iconografía fue “bautizada” como “Śākyamuni Descendiendo de la Montaña” y no como “Buda descendiendo de la montaña”, por tanto aún no es el Iluminado; es decir: “Las representaciones de este momento tienden a representar a un monje demacrado, marchito que desciende por un sendero de una montaña escarpada, aparentemente en trance, cansado del mundo, renunciando a su no-iluminación, y profundamente introspectivo, sin embargo sigue adelante.” (Levine & Lippit, 2007, pág. 42) Ese sería el fin último por el que se realizaron estas representaciones pictóricas de Śākyamuni.

“Śākyamuni Descendiendo de la Montaña” es en sí mismo una enseñanza para los monjes, un ejemplo del camino hacia la Iluminación. En los trazos que forman la figura se nos describe con gran maestría, en cada obra, como se implica la introspección en este camino de la autodisciplina, del esfuerzo y el entendimiento propios. Primero la

identificación del monje que observe la obra con Śākyamuni, no con Buda, por medio de su identificación gracias a sus símbolos parlantes. Segundo la identificación del momento como aquel que ha abandonado la ascesis para volver al mundo, ya que no ha hallado la Iluminación como eremita llevando su cuerpo al extremo. Tercero la falta de gesto en las manos, manos que se encuentran veladas como si se tratara de la representación de Bodhidharma, la quietud de la mente en el silencio de la meditación, una clara identificación con la Escuela Zen. Por tanto, son pinturas pensadas para su contemplación por parte de monjes que debaten entre ellos estos temas de cómo llegar a la Iluminación.

Además podemos añadir que el tema de “Śākyamuni Descendiendo de la Montaña” se siga representando, se debe a que tradicionalmente la Escuela Zen, que es en Japón lo que en China es la secta Ch’an, una combinación entre Taoísmo y Budismo, ubica a Śākyamuni en el monte en sintonía con la tradición taoísta, ya que los iluminados vivían en las cumbres de la montaña; el propio Zen ubica sus monasterios en las montañas, y en sus pinturas llega a representar a los maestros como si fueran montañas sagradas vivientes, esta podría ser la razón de que se diera continuidad a este tema (J.M. Prieto, comunicación personal, 06 de junio, 2013)

Pero todo esto, podemos decir que el tema de “Śākyamuni Descendiendo de la Montaña” es la representación del momento en que Śākyamuni ha comprendido la Senda Media, el camino que llevará a la iluminación: no vivir entre multitud de placeres, ni tampoco en la más extrema ascesis. Esto es algo que en las lecturas realizadas para ésta investigación solo era mencionado en los mitos, pero no en los discursos que acompañan a las obras pictóricas que se mencionaron a modo de catálogo en el apartado 4; en muchos casos, el discurso que acompaña a la imagen es tan solo la repeticiones de la composición del tema, algo comprensible siendo sus características esenciales las mismas, más no así su ejecución artística. En los distintos discursos se habla de la Iluminación y se deja de lado esa primera comprensión, ese primer paso hacia la última y verdadera Iluminación. En alguno de los textos se puede leer incluso que se trataría de una Iluminación continua: primero en el período de ascetismo y después bajo el árbol Bodhi. Es una interpretación tan posible como otra, pero que particularmente no me satisface.

En conclusión, el tema de “Śākyamuni Descendiendo de la Montaña” ha sido y posiblemente seguirá siendo uno de los temas pictóricos del arte budista japonés más representativo de las novedades aportadas a la Escuela Zen por la Escuela Ch’an. Un tema que ha evolucionado estilísticamente, se ha simplificado, pero que siempre, tendrá una serie

de características comunes que pertenecen al arte pictórico budista japonés: el protagonismo de Śākyamuni como un ser humano es fundamental, incluso desdibujando por completo el paisaje del que se supone emerge. Un tema con una continuidad a lo largo de la historia, de libre ejecución como vimos en el apartado 4, desde la simplicidad a cierto academicismo como se puede apreciar en los rollos de la Colección José María Prieto; y cuya lectura se deja a la introspección de quienes, sentados en meditación, observan la obra y su posible significado más allá de la técnica artística empleada y de las fuentes en las que se sigue buscando su origen.

Este trabajo tenía como objetivo el conocer la iconografía con la que se compusieron los dos rollos de la Colección José María Prieto, como encajaban en la historia del arte referente al tema de “Śākyamuni Descendiendo de la Montaña” y el intentar encontrar el posible origen del mismo y alejar la vista de la interpretación del tema como “momento de Iluminación”, para recuperar o hacer énfasis en la visión de la Senda Media, el punto de partida a la Iluminación.

6 BIBLIOGRAFÍA

- Addis, S. (1989). *The art of Zen*. New York: Harry Abrams.
- Arnau Navarro, J. (2011). *Leyenda de Buda*. Madrid: Alianza Editorial D.L.
- Barnhart, R., Cahill, J., Wu Hung, Yang Xin, Nie Chongzheng, & Lang Shaojun. (1997). *Three thousand years of Chinese painting*. New Haven & London, Beijing: Yale University Press, Foreign Languages Press.
- Bildindex Foto Marburg. (s.f.). *Rückkehr Shâkyamunis aus den Bergen*. Recuperado el 14 de 5 de 2013, de bildindex der Kunst und Architektur: <http://www.bildindex.de/obj05080901.html#|2>
- Bildindex Foto Marburg. (s.f.). *Rückkehr Shâkyamunis aus den Bergen*. Recuperado el 14 de 5 de 2013, de bildindex der Kunst und Architektur: <http://www.bildindex.de/obj05080901.html#|home>
- Borges, J. L. (1991). *Qué es el Budismo*. Barcelona: Emecé Editores.
- Brinker, H. (1973). Shussan Shaka in Sung and Yüan Painting. *Ars Orientalis*, 9, 21-40.
- Cohen, M. (1990). *Buda*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Coomaraswamy, A. K. (1997). *Hinduísmo y Budismo*. Barcelona: Paidós.
- Cultural China. (2007-2010). *Cultural China*. Recuperado el 4 de 15 de 2013, de History -> Historical Figures: <http://history.cultural-china.com/en/47History3318.html>
- Dharmakshema. (2007). *The Mahayana Mahaparinirvana Sutra (Taisho Tripitaka Vol. 12, No. 374)*. (T. Page, Ed., & K. Yamamoto, Trad.) <http://www.nirvanasutra.org.uk/>.: PDF e-book created by do1@yandex.ru, 2007.
- Furuta, S. (2000). *Sengai: Master Zen Painter*. Tokyo: Kodansha International.
- García Gutiérrez, F. (1998). *El Zen y el arte japonés*. Sevilla: Guadalquivir.
- García, G. F. (1967). *Summa Artis: Historia General del Arte: El Arte Del Japón (Vol. XXI)*. Madrid: Espasa-Calpe, S.A.
- Hisamatsu, S. (1982). *Zen and the fine arts*. (G. Tokiwa, Trad.) Tokyo: Kodansha International.
- Kontler, C. (2002). *Arte Chino*. (I. Martín, Trad.) Madrid: Editorial Libsa.
- Lanzaco Salafranca, F. (2011). *Introducción a la Cultura Japonesa Pensamiento y Religión (Segunda ed.)*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial Universidad de Valladolid.

- Levine, G., & Lippit, Y. (2007). *Awakenings: Zen Figure Painting in Medieval Japan*. (N. Noble Richard, & M. B. Klein, Edits.) New York: Japan Society.
- Mandel Sugana, G. (197?). *Buda*. (A. Travesí Sanz, Trad.) Madrid.
- Neighbour Parent, M. (2001). *JAANUS*. Obtenido de Japanese Architecture an Art Net Users System: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/s/suibokuga.htm>
- Pao-Tch'eng. (2008). *Vida de Buddha: relato de la aparición en la tierra del Buddha de los Sâkyas*. (L. traducción del chino y notas por Wieger, & E. versión en castellano por Serra, Trans.) Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, D.L.
- Rawding, F. (1991). *Buda*. Madrid: Ediciones Akal.
- Robyn Buntin of Honolulu. (s.f.). *Shakyamuni Coming Down the Mountain*. Recuperado el 5 de 24 de 2013, de Robyn Buntin of Honolulu: <http://robynuntin.com/item/10344#Ua9SV9JM-Sp>
- Robyn Buntin of Honolulu. (s.f.). *Robyn Buntin of Honolulu*. Recuperado el 5 de 24 de 2023, de Robyn Buntin of Honolulu: <http://robynuntin.com/Tearsheet.aspx?ProductID=10344&PhotoID=37528>
- Roche, C. (2011). *The collection*. Obtenido de Experience The Permanent Collection: <http://www.seattleartmuseum.org/eMuseum/code/emuseum.asp?style=single¤trecord=6&page=collection&profile=objEngages&searchdesc=WEB.Japanese%20&newvalues=1&newprofile=objects>
- Suzuki, D. (1971). *Sengai: The Zen Master*. Londres: Faber and Faber Limited.
- Suzuki, D. (2006). *¿Qué es el Zen?* Madrid: Editorial Losada.
- Suzuki, D. T. (1973). *Ensayos sobre Budismo Zen, Segunda Serie*. (H. V. Morel, Trad.) Buenos Aires: Editorial Kier.
- Suzuki, D. T. (1975). *Ensayos Sobre Budismo Zen, Primera Serie* (segunda (1973 primera) ed.). Buenos Aires: Editorial Kier.
- Tokyo National Museum. (2009). *Commemorating the 650th Memorial Year of the Founder, Muso Daishi: Masterpieces of Zen Culture from Myoshinji*. Tokyo: The Yomiuri Shimbun.
- Yusa, M. (2005). *Religiones de Japón*. Madrid: Akal, D.L.
- 沖縄平和祈念堂だより - nifty. (14 de Marzo de 2013). Obtenido de Okinawa heiwa kinen-dōda yori - nifty: <http://homepage2.nifty.com/kinendo/sikiti/eibunn/sikiti.htm>