

**Universidad de Chile**  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Ciencias Históricas

# **El Shivaísmo y el Shaktismo en la danza y los templos del TamiInadu, bajo la dinastía Chola**

Tesina para optar al grado de: Licenciado en Historia

Alumna:

**PALOMA VALERIA MUÑOZ GÓMEZ**

Profesor Guía: Sergio Melitón Carrasco Álvarez

**Santiago, Chile, 2006**



<b>Resumen .</b>	<b>1</b>
<b>1. INTRODUCCIÓN .</b>	<b>3</b>
<b>2. Configuración de los reinos del sur de India . .</b>	<b>5</b>
<b>2.1. El sur en época Sangam .</b>	<b>6</b>
<b>2.2. Conformación política de los reinos del sur de India, su filiación religiosa y relación con el norte . .</b>	<b>8</b>
<b>2.3. Los reinos del sur y el ascenso de la dinastía Chola . .</b>	<b>10</b>
<b>2.3.1. Palavas .</b>	<b>10</b>
<b>2.3.2. Chalukyas . .</b>	<b>11</b>
<b>2.3.3. Pandyas .</b>	<b>12</b>
<b>2.3.4. Rashtakutas .</b>	<b>13</b>
<b>2.3.5. Los Gangas y poderes menores del sur .</b>	<b>13</b>
<b>2.3.6. Despliegue político de la dinastía Chola . .</b>	<b>14</b>
<b>3. Desarrollo religioso-cultural en el sur de India. Conformación del Hinduismo . .</b>	<b>19</b>
<b>3.1. Relaciones de continuidad cultural .</b>	<b>19</b>
<b>3.1.1. Las lenguas del sur de India . .</b>	<b>21</b>
<b>3.2. Conformación del Hinduismo y su difusión en el sur .</b>	<b>23</b>
<b>3.3. Shivaísmo y Shaktismo. Articulación de la especulación y del culto hindú .</b>	<b>27</b>
<b>3.4. El Hinduismo todo abarcante. Desarrollo del Movimiento Bhakti .</b>	<b>30</b>
<b>3.5. El Papel del templo hindú bajo la dinastía Chola .</b>	<b>32</b>
<b>4. El lenguaje simbólico del arte. El espacio arquitectónico del templo y la danza en el Hinduismo . .</b>	<b>35</b>
<b>4.1. Desarrollo arquitectónico y escultórico del templo hindú . .</b>	<b>36</b>
<b>4.1.1. El desarrollo del templo estructural hindú .</b>	<b>40</b>
<b>4.2. El Natyashastra. Caso de conflicto y acomodación . .</b>	<b>45</b>
<b>4.3. Registros de figuras danzantes en el arte escultórico y pictórico .</b>	<b>49</b>
<b>4.4. Papel de la danza en los templos de Tamilnadu . .</b>	<b>53</b>
<b>4.4.1. El papel social de la danza .</b>	<b>57</b>

<b>5. Conclusiones. Lo estático y el movimiento . .</b>	<b>61</b>
<b>Bibliografía .</b>	<b>65</b>
Fuentes primarias .	65
Fuentes secundarias . .	65
Artículos en internet .	67
Sitios de origen de la láminas y mapa .	68
<b>Anexos . .</b>	<b>69</b>
Láminas . .	69
Mapas .	104
Cronología . .	106

## Resumen

El presente trabajo se enmarca en parte de la historia del sur de la India, indaga en aspectos de la política, religión y arte predominantes, y se enfoca en investigar el papel religioso y social de la danza en los templos de Tamilnadu bajo el reinado de la dinastía Chola (de fines del siglo IX a mediados del siglo XIII). El principal objetivo de ésta investigación es establecer el papel de las esculturas de danza en el espacio sagrado del templo Hindú de la dinastía Chola. Este tipo de templo se fue conformando como una institución, que a través del desarrollo del arte sagrado incluyó y sistematizó antiguas culturas locales, articulándolas dentro de la más amplia tradición del Hinduismo. En éste proceso jugaron un papel preponderante la especulación filosófica Hindú, que logró armonizar la multiplicidad de cultos, propia del sur de India, con el concepto de Absoluto desarrollado en los Upanishads. Esta especulación toma forma a través del movimiento devocional de santos Bhakti, que fue un importante agente en la conformación del Hinduismo de la zona meridional.



# 1. INTRODUCCIÓN

Lo que principalmente me motivó a realizar esta investigación fue la escasez de información respecto a la historia del sur de India. La historia religiosa del sur de India es, sin duda, fundamental para comprender la conformación y desarrollo del Hinduismo. Al mismo tiempo ésta religión es inseparable del espacio sagrado en que toma forma, vale decir los templos y el arte sagrado asociado a ellos.

La dinastía Chola que reinó entre fines del siglo IX hasta mediados del siglo XIII, primero la región central y luego gran parte de Tamilnadu es la continuadora de un proceso de difusión de la cultura del norte en las regiones del sur de India, resultando de aquí una cultura altamente sincrética. El presente trabajo se enmarca en el problema de cómo se institucionaliza la religión, el culto y el arte escultórico en el templo Shivaísta hindú. Más específicamente, el problema se centra en cuál es el papel del templo y de la danza en este proceso, y cuáles son los mecanismos de integración de cultos diversos en una religión que tiende a ser cada vez más universal.

De éste análisis buscamos dilucidar el papel religioso y social de la danza y escultura en el templo Shivaísta. Buscamos evidenciar los elementos de antiguas tradiciones culturales en el nuevo discurso estético-religioso hindú de los templos de la dinastía Chola, y cómo estos actúan como espacio para el desarrollo del arte, en cuanto configuración de un lenguaje simbólico sincrético de identificación social.

De esta forma concebimos el arte como el elemento catalizador, transmutador y sincretizador fundamental en el proceso de unificación del culto hindú. El templo vendría a ser el espacio que transmite e institucionaliza de forma concreta y cotidiana en la

sociedad un lenguaje simbólico de alto contenido espiritual, más o menos estandarizado, de amplio y múltiple alcance social, en un esfuerzo por dicha unificación.

Estamos conscientes de las limitaciones del estudio de fuentes arquitectónicas en cuanto corren el riesgo de ser demasiado subjetivas. Para esto contamos con el apoyo de estudios de especialistas en arte Indio. Creemos que este arte al tener una lectura simbólica de contenido religioso es legible de acuerdo al contexto mitológico y religioso que representa.

Otra limitante evidente es el no manejar los idiomas en que las fuentes están escritas y la escasez de fuentes traducidas. Y las que hay, lo están en inglés lo que limitó aún más nuestro trabajo y posibilidad de un estudio crítico. No nos quedó más que apoyarnos en autores que mostraban solvencia en el manejo de fuentes directas.

Para llevar a cabo este estudio nos centraremos en un análisis de las fuentes escultóricas y sus elementos simbólicos activados por ciertos mitos y tradiciones asociados a algunos templos particulares que nos llevarán a dilucidar su filiación. Por otra parte es fundamental la revisión de fuentes escritas, como la literatura de la época, para permitirnos establecer diferentes tradiciones.

Partiremos cada capítulo contextualizando al lector en el ambiente político tamil, y luego en el ámbito más amplio de la cultura india, para luego sumergirnos en el templo Shivaísta Chola, la escultura y la danza, que en ellos se desarrolla. Se tomarán casos paradigmáticos de templos auspiciados o construidos directamente por la dinastía Chola, como lo son el templo de Chidambaram y el Rajarajesvara.



## 2. Configuración de los reinos del sur de India

La historia antigua y medieval del sur de India presenta cierta continuidad tanto política como cultural si la comparamos con la historia del norte de India. El sur no fue sacudido por invasores extranjeros con intereses políticos expansionistas hasta la llegada musulmana. Por otro lado la estructura política del sur de India, fragmentada en unidades políticas menores, rara vez permitió una unificación duradera, ni menos profunda.

De este modo podríamos definir como característico en la historia antigua y medieval del sur de India su estructura política organizada en reinos locales menores. Aunque los intereses de éstos fueron en gran medida expansionistas, las características tradicionales que los definen principalmente asociados a una región y a una dinastía persisten incluso hasta hoy. Al mismo tiempo las relaciones diplomáticas y matrimoniales que se establecieron entre las diferentes dinastías potenciaron su integración.

Revisaremos de forma retrospectiva la historia de los reinos del sur de India desde el ángulo político, en cuanto nos centraremos en las dinastías, su formación, en época Sangam; las relaciones e influencias del norte, y su alcance social; como la historia particular e interrelacionada de cada dinastía antes del ascenso de la dinastía Chola; y el ascenso y desarrollo político de ésta dinastía.

## 2.1. El sur en época Sangam

Las reconstrucciones de la historia antigua del sur de India se han basado bastante en la literatura Sangam, que se desarrolla entre los siglos III a. C. al III d. C., ésta literatura, escrita principalmente en lengua tamil <sup>1</sup>, evidencia ya en su estrato más antiguo un “orgullo cultural y autoconciencia” <sup>2</sup>.

La literatura Sangam nos habla de un tipo de organización social de tipo tribal, agrupaciones de comunidades en áreas geográficas específicas relacionadas a un tótem. Aunque cada grupo, a partir de los que se desarrollaron las distintas dinastías del sur, tiene sus características tradicionales particulares y se hace distinguir del resto, articulados forman una entidad cultural compacta que tiene sus propias formas de interrelación y organización.

Aunque los límites de cada reino no estaban claramente demarcados, eran más bien límites culturales, se puede relacionar de forma general cada dinastía con una región particular: Cholas reinaban sobre la costa este (Coramandal o Coromandel), lo que se conoce como Tondaimandalam; Pandyas reinaban la región central en torno a Madurai; y Cheras, o Keralaputras, sobre la parte oeste, actual distrito de Trichinopoly, también en la costa oeste en Tondi.

Cada grupo desarrolló su propio sistema político y religioso dependiendo del área en que se desenvolvía: en las zonas montañosas, parte oeste del sur de India la tradición de la caza fue heredada por los Chera, dejándoles el arco y el cazador como sus emblemas; en las áreas pastorales se ubicaban los Pandyas, pero sus tendencias marineras les dejaron el pez como emblema; los Cholas que reinaban sobre la mayor parte de la región agrícola adoraban al dios de la lluvia y veneraban al río Cauviri, los Chola probablemente deforestaron la jungla para integrar sus tierras a las de cultivo, de aquí probablemente tomaron al tigre como emblema. <sup>3</sup>

Las referencias extranjeras sobre los reinos del sur nos muestran que estos eran conocidos como tales ya para el siglo IV a. C. Confirmamos la existencia y poder del reino Pandya por Megástenes hacia el siglo IV a. C.; el florecimiento, a comienzos de la era Cristiana, del comercio de los reinos del sur con Roma es evidenciado por Plinio. <sup>4</sup> Además hacen referencia a los reinos Chola, Pandya y Chera los edictos más australes de Asoka (edictos 2 y 13). Siguiendo a Emerson, la primera referencia a los reinos Chola y Pandya es la obra sánscrita del gramático Katyayana, que vivió en el siglo IV a. C.; luego el Arthashastra (siglo IV a. C.) menciona la famosa piedra preciosa de los Pandya <sup>5</sup>; posteriormente se escucha varia veces de una confederación Tamil que se defendió de

---

<sup>1</sup> Para el desarrollo de las lenguas y literaturas en el sur véase el capítulo tercero, apartado 3.1.1.

<sup>2</sup> P. N. Chopra. Op. Cit. V. 1. P. 36. Traducción personal.

<sup>3</sup> *Ibid.* P. 37

la amenaza expansionista Satavahana bajo Satakarni II (166-110 a. C.),<sup>6</sup> y de Kharavela de Kalinga<sup>7</sup>.

El sistema político operativo de los reinos del sur, evidenciado ya hacia el siglo IV a. C. puede sugerir, siguiendo a P. N. Chopra, un modesto período de preparación que se remontaría al siglo VII o VIII a. C.<sup>8</sup> Para la reconstrucción de la historia de los reinos del sur seguiremos a este autor que se basa en la literatura Sangam y las fuentes epigráficas disponibles (éstas comienzan a desarrollarse más menos a mediados del siglo III a. C.).

El rey manejaba su reino sin distinguir entre el ingreso público del propio. Su palacio llamado *Koyil*, residencia de dios, nos indica que era considerado un representante de la divinidad. Sus funciones principales eran proporcionar protección a sus súbditos y velar por la justicia, y sin duda la actividad militar era incesante durante su carrera. Se cobraban varios tipos de tributo y derechos de aduana, el botín de guerra era un ingreso regular.

No obstante las relaciones entre estos reinos eran de perpetua hostilidad y la actividad militar casi incesante, existía cierto canon ético de comportamiento en el que se solía respetar la legitimidad del regente derrotado o la dinastía correspondiente al territorio conquistado, de éste se esperaba recaudar un impuesto. El gobierno del rey era pretendía ser centralizado, pero la monarquía al ser sostenida por una serie de jefes locales -y debido a la dificultades en las comunicaciones- era descentralizado en las aldeas o localidades menores. La aldea tenía una organización propia, era administrada por un foro de mayores, y agrupaciones organizadas en gremios, entre estos los comerciantes eran influyentes.<sup>9</sup>

La sociedad retratada en la literatura Sangam era, en palabras de P. N. Chopra, múltiple, plural, tribal y comunal. Su sistema tribal original horizontal al ser influenciado

<sup>4</sup> Ainslie T. Embree. India. Historia del Subcontinente, desde las Culturas del Indo hasta comienzos del dominio Inglés. 1987. P. 138-139. La autora señala que la constante salida de oro y por tanto balanza comercial negativa para Roma provocó una crisis económica en el imperio. También señala que existían factorías romanas en las costas del sur (en la costa occidental, hoy Cranganore, y en la costa oriente en Arikamedu, al sur de Pondichéry). Probablemente el comercio marítimo de India con el sudeste asiático se inició en esta época, "la ruta marítima a Indochina e Indonesia marcó también el comienzo de la colonización de estas tierras; en el curso del primer milenio d. C. surgieron estados de carácter indio en el sudeste asiático".

<sup>5</sup> Gertrude Emerson Ser. The Story of Early Indian Civilization. 1964. P. 104.

<sup>6</sup> P. N. Chopra. Op. Cit. P. 21.

<sup>7</sup> La datación de la existencia de Kharavela de Kalinga se hace alrededor del siglo II a. C. o I d. C. Desde la muerte de Asoka no se tiene suficiente información sobre el reino de Kalinga (actual distrito de Orissa), a parte de inscripción de Hathigumpha que habla de las actividades militares de Kharavela rey de Kalinga. Para P. N. Chopra, Kharavela vivió probablemente entre los años 173-160 a. C. P. N. Chopra. Op. Cit. P. 33.

<sup>8</sup> *Ibíd.* P. 37-38.

<sup>9</sup> *Ibíd.* P. 49-53.

por el sistema de división vertical, de *varnas*, o mal llamado de castas, que introducen los inmigrantes arya fue generando posteriormente una rigidización de la sociedad. El sistema que se consolida en el sur se caracteriza por la ausencia de *kshatriyas* y *sudras*<sup>10</sup>, y la marcada presencia de la figura del brahmín o brahmán.

## 2.2. Conformación política de los reinos del sur de India, su filiación religiosa y relación con el norte

Los reinos del sur de India tuvieron un sistema político de organización más o menos uniforme, como vimos más arriba, mantuvieron varias características que los diferenciaron de la organización más centralizada del norte, destacando en el sur la autonomía del gobierno de aldea y su sistema más o menos democrático de gobierno. Esto se debió quizá a que el sur no tuvo que enfrentar la amenaza constante de invasores tan peligrosos como las tribus nómades del sur de Rusia.

Por otro lado los reinos del Deccán no fueron indiferentes al norte y varios de ellos absorbieron su influencia en materia de organización política, como también fueron puente para la penetración de la cultura arya, inserción de brahmanes en el culto oficial y la consecuente sanscritización de la educación.

En general puede decirse que los periodos de unificación política y cultural en el norte y centro de India potenciaron las migraciones religiosas, de monjes o brahmanes, ya sea auspiciadas por una dinastía particular o bien buscando apoyo fuera de las cortes que lo hubiesen desdeñado. Esta inserción pacífica facilitó por medio de la asociación de reyes y autoridades espirituales la implantación de la cultura del norte.

De esta forma oleadas de monjes jainas y budistas, como de brahmanes arribaron a la región Tamil durante la dinastía Maurya, monjes budistas auspiciados por gobernantes como Asoka, o bien brahmanes buscando apoyo en las cortes del sur.

No obstante los brahmanes fueron siempre una reservada minoría, su filosofía y forma de vida ejercía, o pretendía ejercer, una amplia y poderosa influencia sobre la población, mucho más que los sistemas jaina y budista, de carácter más bien monástico. Por lo mismo la asociación de brahmanes a las cortes y dinastías del sur fue una alianza cooperante y perdurable.

Los gobernantes del sur apoyaron la inmigración de brahmanes aceptándolos en sus cortes como ministros y organizadores del ritual, con esta alianza ambas partes se beneficiaban. Los gobernantes obteniendo legitimidad en el ámbito espiritual y cultural, y brahmanes encontrando un lugar central en la sociedad. Aceptar la superioridad del brahmán y el carácter atávico del sacerdocio debió haber provocado conflictos, generando hostilidad hacia los brahmanes entre los hombres de sabiduría locales (como antiguos siddhus, por ejemplo).

---

<sup>10</sup> En el sistema hindú tripartito de la sociedad *brahmanes*, son sacerdotes administradores del culto; *Kshatriyas*, son nobles y guerreros; *sudras*, comerciantes (más específicamente llamados *velala*), y otros tipos de trabajadores.

Esta alianza sin duda debilitaba al resto de la sociedad, de aquí por ejemplo el apoyo que mantuvieron, incluso hasta hoy, las comunidades de comerciantes al Jainismo. Ya que según el sistema de estratificación brahmánico *velalas*, o comerciantes quedaban en una posición desfavorable.

Después de la caída del gran imperio de Asoka es probable que la llanura del Deccán se volvió independiente, alrededor del 230 a. C. y el gobierno del Deccán se dividió entre sus dos más grandes aspirantes, el reino de Kalinga y la dinastía Satavahana, alrededor de los Gaths Occidentales.

Los Satavahana jugaron un papel importante en cuanto proveyeron la estabilidad necesaria para desarrollar un tipo de gobierno, basado en el sistema administrativo Maurya, que poco después comenzó a influenciar a los reinos del sur. Sus reyes Satavahana estaban asociados principalmente a la religión brahmánica, y la larga duración y estabilidad que proveyó esta dinastía favoreció el desarrollo del brahmánismo tardío o Hinduismo, como la penetración de la cultura brahmánica al sur. Tarea que continuaron los reinos menores que se sucedieron al desmoronamiento del poder Satavahana hacia el siglo IV d. C.

Paralelamente al debilitamiento de la dinastía de los Satavahanas, a comienzos del siglo IV, en el sur nos encontramos con la invasión Kalabhra. Tenemos escasas referencias sobre el período Kalabhra, que va de mediados del siglo III a fines del VI. Se establecen en Madurai, sabemos que durante su reinado disminuyó el comercio, especialmente el que se había establecido con Roma, lo que pudo haber debilitado a los reinos del sur. Según P. N. Chopra, este interregno que duró tres siglos destruyó la naturaleza de la sociedad Tamil, generando confusión política y debilitando a las monarquías, asimismo la atmósfera marcadamente religiosa que se inició inmediatamente después del período Kalabhra destruyó las formas de vida Sangam que según este autor, habían sido muy seculares.<sup>11</sup> Al mismo tiempo se incrementó la influencia del sánscrito en las formas literarias, que se abocaban cada vez más a temas religiosos.

Hacia el siglo IV d. C., la dinastía Gupta del norte extendió sus dominios hasta el Deccán. La administración Gupta se organizó como un imperio centralizado e impulsó lo que se conoce como “renacimiento” religioso hindú, suscitado luego del repliegue del Hinduismo ante el avance budista. Bajo esta dinastía comienzan a evidenciarse nuevas formas de contener el avance jaina y budista, sin embargo continuó manteniéndose una atmósfera de tolerancia religiosa.

Reinos menores como los Vakatakas -reinaron desde su capital, Berar, al sur de los Vindhya centrales- vasallos Gupta, fueron un importante nexos con la cultura del norte, lo que es evidenciable en el arte, como veremos posteriormente.

El avance militar Gupta más hacia el sur fue resistido por una confederación encabezada por el rey Palava Vishnogopa. Vemos cómo en el sur a mediados del siglo VI ascienden al poder dos grandes fuerzas: los Palavas de Kanchi, y los Chalukyas de Vatapi en el Deccán. En torno a estos poderes se articularán el resto de los reinos del sur

---

<sup>11</sup> P. N. Chopra. Op. Cit. P. 62.

por varios siglos hasta el ascenso de la dinastía Rashtakutas en el siglo VIII.

El tipo de administración Palava es una continuación del Satavahana, sus gobernantes son principalmente hindús, y bajo su reinado comienza el movimiento Bhakti, sus primeros santos y su naciente literatura devocional. Así vemos cómo la religión se vuelve más penetrante.

Entre los siglos III y IV es posible encontrar una atmósfera de tolerancia entre diferentes credos en el sur; hacia el siglo V y VI, se evidencia cierto fanatismo entre las elites reinantes, y ya hacia el siglo X, con la consolidación del sistema religioso propiciado por el culto Bhakti, se adopta una actitud hostil ante la “herejía”.

### 2.3. Los reinos del sur y el ascenso de la dinastía Chola

La invasión Kalabhra aplacó el poder y ámbito de influencia de los reinos y dinastías tradicionales del sur de India, Pandyas, Cholas y Cheras, pero sus dinastías no desaparecieron, vemos a los mismos Pandyas involucrados en la expulsión de los Kalabhras. Ésta continuidad temporal nos habla de la profunda relación que se establece entre una dinastía, y el grupo humano que identifica, con su medio local, ya sea una ciudad o región particular a la que se asocia. Por otro lado puede afirmarse de forma general que éstos reinos tradicionales, como otros reinos y dinastías menores han sido esenciales en la conformación del poder total en el sur, pudiendo llegar a generar grandes cambios políticos según sus tendencias y simpatías a determinadas líneas sectarias y las circunstancias del medio. Un ejemplo de éste tipo de proceso es el ascenso de la dinastía Chola, como veremos a continuación.

Luego de la expulsión de los Kalabhras surgen varios poderes importantes en el sur que disputan en sus fronteras sus áreas de influencia envolviendo en estos conflictos otras dinastías menores, varias de las cuales utilizaran su influencia para ascender en la escala de poder. Tres dinastías se asocian con la expulsión Kalabhra y éstas cobran importancia en la época inmediatamente posterior. Los Kalabhras son derrotados hacia la mitad del siglo VI d. C. en Kanchipuram por el Palava Simavishnu y en el norte de Karnataka por Pulakesin I Chalukya. A fines del mismo siglo el resurgimiento de la dinastía Pandya también está relacionado con la expulsión de los Kalabhra de Madurai por el Pandya Kadungón.

#### 2.3.1. Palavas

---

Los Palavas son posiblemente una nueva fuerza política en el sur. No se ha establecido claramente su origen, y la historia de sus primeros reyes no es muy clara, probablemente debido a que tuvieron que trasladarse varias veces antes de establecerse en Kanchipuram. Se abogan diversas teorías sobre su origen, de las más importantes una defiende un origen nativo, probablemente Chola, y otra uno extranjero. Ellos mismos se

dieron un origen divino, ser descendientes del creador, y los nombres de sus gobernantes procuran un origen brahmánico.

Adquieren preeminencia con la expulsión Kalabhra, erigiéndose en el poder político más importante al norte del Cauveri por un período de cinco siglos. Su sistema político es más cercano a los del norte ya que es una continuación de la tradición Satavahana. Sus reyes son principalmente hindús proclives al shivaísmo.

Bajo esta dinastía comienza y toma forma el movimiento Bhakti, se desarrollan las actividades de *Alvars* y *Nayanmars*<sup>12</sup> bajo su reinado. Un producto directo de este nuevo movimiento fue la construcción de templos dedicados a Shiva o Vishnú. Como veremos, al rey Mahendravarman I (600-630) se le atribuye el desarrollo de un nuevo tipo de arquitectura de templos, también fue responsable de algunas persecuciones religiosas luego de su conversión, del Jainismo, al shivaísmo.

Su antecesor, Simhavishnu o Avanisimha comenzó la conquista de territorios a gran escala, venciendo a Cholas y Pandyas en el sur. Luego de Mahendravarman, Narasimhavarman I invade Vatapi y Ceilán exitosamente. Los reyes que le suceden atestiguan toda la fuerza del conflicto Palava-Chalukya.

Hacia mediados del siglo VIII, la dinastía Chalukya de Vatapi llegó a su fin, y comienzan a surgir la dinastía Rashtakutas en su lugar, y los Pandyas al sur. Estos últimos no en muy buenos términos con los Chalukyas, invadieron varias veces el territorio Chalukya en el sur, bajo Dantivarman y Nandivarman.

Hacia fines del siglo IX se produce un conflicto de sucesión entre dos hermanos de la dinastía, que desembocara en la batalla de Tiruppurambiyam, cerca de Kumbakonam, que gatilló el ascenso de la dinastía Chola, como veremos más adelante.

### 2.3.2. Chalukyas

---

Por su parte en el Deccán, hacia la segunda mitad del siglo VI, de entre los varios jefes locales que trataron de formar un reino duradero, la dinastía Chalukya de Vatapi, bajo Pulakesin I, logró unificar las llanuras del Deccán. Los sucesores de éste rey expandieron el reino derrotando a los Kadambas de Banavasi, Mauryas de Konkan, y Nalas. Posteriormente el rey Mangalesa invadió Gujarat y Malva.

El poder Chalukya se consolida a comienzos del siglo VII con Pulakesin II, éste rey detiene el avance del poderoso monarca del norte, Harsa en el Narmanda, estableciéndose éste río como frontera para el imperio proveniente del norte, también obtuvo a costa de Palavas y Vishnukundis territorios del sur de Andhra Pradesh, constituyendo así el virreinato del este, con capital Vengi. En éste virreinato puso a su hermano Vishnuvardhana comenzando la línea independiente Chalukya del este.

Bajo los sucesores de Pulakesin II el conflicto con los Palavas se agravó, varias invasiones mutuas se sucedieron. A mediados del siglo VIII Kirtivarman II tuvo que

---

<sup>12</sup> Santos de movimiento Bhakti. Alvars es el nombre por el que son conocidos los santos que veneraban a Vishnu y Nayanmars, el nombre de los santos que veneraban a Shiva.

enfrentar a los Pandyas bajo, Maravarman Rajasimha I, debido a que sus subordinados Gangas entraron en conflicto con ellos, sufriendo Kirtivarman una gran derrota. Su poder declinó perdiendo varios de sus feudatarios, entre ellos Dantidurga, Rashtakuta, se reveló.

La rama colateral, los Chalukya orientales, no tuvo grandes logros militares luego de volverse independiente en el 621. Vishnuvardhana IV a comienzos del siglo VIII se volvió subordinado Rashtakuta. Sus sucesores lucharon contra los Rashtakutas, Vijayaditya I se reveló, y Bhima I aseguró la independencia de los gobernantes Chalukyas de Vengi.

A comienzos del siglo XI luego de un interregno, debido a la usurpación de Taila I, la dinastía legítima ayudada por el Chola Rajaraja I volvió a reinar en Vengi, bajo Saktivarman I. Una hija del rey Chola se casó con el sucesor de Saktivarman, comenzando la alianza que se estableció entre estas casas reinantes. De este matrimonio nacerá Rajaraja Narendra, que hereda el trono Chola bajo el nombre de Kulottunga I.

Por su parte la línea Chalukya del oeste, a fines del siglo X fue ocupada por el sucesor de Taila I, Taila II, apoyado por algunos feudatarios de los Rashtakutas, estableciendo su capital en Kalyani. Bajo sus sucesores las relaciones con los Chola y sus protegidos Chalukyas del este se volvieron tensas.

### 2.3.3. Pandyas

---

Como vimos los Pandyas habían crecido en poder, después de su anulación política bajo los Kalabhra, a los que expulsaron su capital, Madurai. Durante los reinados que siguieron inmediatamente a su reaparición, primera mitad del siglo VII, el poder Pandya no fue mayor que el de sus vecinos, Cheras y Cholas, con los que mantuvieron relaciones matrimoniales. A fines de éste siglo Arikesari Maravarman derrota a los Cheras. Y luego bajo Kochchaday Ranadiran el poder Pandya supera al resto de las monarquías del sur. Su sucesor, Maravarman Rajasimha I demostró su poder provocando a los Gangas, aliados Chalukyas, y logró derrotar a ambos en la batalla de Venabi.

A fines del siglo VIII presenciamos, bajo Jatila Parantaka Nedunchadayan, un claro ejemplo de la continuidad temporal que presentan, o bien procuran presentar, estos reinos: la re-donación, luego del interregno Kalabhra, de una aldea que se había concedido en época Sangam a un brahmán. Un descendiente de éste recibió la reposición de la aldea, llamada Velvikkudi<sup>13</sup>.

Este rey extendió los dominios Pandya legándole a su sucesor un territorio que se extendían desde el sur del Cauviri de océano a océano. Bajo Srimara Srivallabha, siguieron algunas conquistas pero el poder Pandya pronto se retraería. Hacia fines del siglo IX fueron vencidos por el Palava Nirupatunga, y su poder se verá contraído ante el ascenso de los Chola.

---

<sup>13</sup> La inscripción de Velvikkudi, parte de la donación, relata este acontecimiento. Citada por: P. N. Chopra. Op. Cit. P. 101.



### 2.3.4. Rashtakutas

---

Los Rashtakutas reclaman ser descendientes de los Yadavas puránicos. Su tierra natal era la zona alrededor de Hyderabad. Hablaban kannada, lengua que se desarrolló grandemente bajo su liderazgo.

El ascenso de esta dinastía comienza hacia mediados del siglo VIII, bajo Dantidurga, hijo de una princesa de origen Chalukya, de la rama occidental. La derrota del Palava Kirtivarman II le permitió a éste rey crecer en poder e influencia. Luego Krishna I extendió su dominio en todas direcciones.

Los sucesores de Krishna I a pesar de los conflictos internos, usurpaciones y rebeliones dentro de la familia, lograron incrementar el poder y territorio Rashtakuta. Este poder se pone a prueba a fines del siglo VIII en la exitosa resistencia, que Govinda III presentó ante el ataque confederado de gobernantes del sur, Palavas, Pandyas, Keralas y Gangas. También venció la ofensiva Chalukya de Vishnuvardhana, regente de Vengi.

Ya a partir de Krishna II comienzan a enfrentarse en sucesivos conflictos con el otro poder equivalente que se alzaría en el sur, los Chola.

El período Rashtakuta se caracterizó por una perpetua agresividad militar, con amplias pretensiones expansionistas, tanto en el norte como en el sur. El período Rashtakuta se extiende entre dos períodos Chalukyas, el primero en Vatapi y el segundo en Kalyani, pudiendo observarse una continuidad en el funcionamiento político del Deccán entre el 600 y el 1200.

### 2.3.5. Los Gangas y poderes menores del sur

---

La dinastía Ganga se remonta al siglo IV, sus primeros reyes reinaron en el sur de Mysore sobre el territorio conocido como Gangadevi. La mayoría de sus reyes fueron jainas. Hacia fines del siglo IV el rey Kongani Varman reinaba desde Kolar, luego a mediados del siglo V, Harivarman cambió la capital a Talakad, cerca de Sivasamudran.

A lo largo del siglo VI juegan un papel importante en el conflicto Palava-Chalukya, como vimos anteriormente. A comienzos del siglo VII Sri Purusha llevó temporalmente la capital a Bangalore, luego de éste rey comienzan los conflictos e incursiones Rashtakuta, que varias veces los doblegan y los Gangas se revelan, como bajo Rajamalla I, en la primera mitad del siglo IX. Luego bajo Butunga I aliados a los Palavas enfrentan a los Pandyas.

A fines del siglo IX Prithvipati reinaba en Kolar como una rama subsidiaria de los Gangas. Como veremos, éste fue el rey que participó, junto a los Chola, en la batalla de Tiruppurambiyam ayudando a Palavas contra Pandyas. Sus sucesores se vuelven vasallos de los Chola.

Por su parte la rama de Talakkad, a comienzos del siglo X, sufre bajo Rajamalla III la intervención Rashtakuta que apoyó a Butunga II a establecerse en el poder, comenzando la alianza Rashtakuta con los Gangas de Talakkad contra los Chola.

Otra rama Ganga, los Gargas orientales de Kalinganara, reinaban la región de Mukhalingam, en el actual distrito de Gajam. Esta rama se derivó de los Gargas de Kolar hacia el siglo VIII. Desde el siglo X son dominados intermitentemente por los Cholas. Éstos, a mediados del siglo XI, perpetraron las guerras de Kalinga contra las intenciones independentista de los Gargas orientales.

Otra dinastía que surge desde el sur de Karnataka a comienzos del siglo X son los Hoysalas. Sus capitales fluctuaban entre Sosavura, Dvarasamudra y Belur. Muchas de sus victorias están asociadas al conflicto Chola-Chalukyas de Kalyani. Se mantuvieron en buenos términos con la dinastía Chola.

Bajo Vishnuvardhana hacia mediados del siglo XI el poder Hoysala se incrementó, como también su territorio, conquistó Gangavadi, llegando a Kolar, aliado a Gargas y Nolambas derrotó a los Kadambas. Aunque al final de su reinado tuvo que reconocer la supremacía Chalukya.

A comienzos del siglo XII el garga Vira Ballala apoyó la invasión Kalchuri a territorio Chalukya. Su sucesor restauró a Rajaraja III Chola en el poder.

Dinastías menores de desconocida antigüedad arraigadas en territorios específicos participaron activamente en la historia política del sur, apoyando o impidiendo las ambiciones de las dinastías mayores. Los Kadambas en el norte de Karnataka jugaron un papel importante en el conflicto Palava-Chalukya. En el norte de los dominios Chalukya, Kaktiyas y Yadavas les disputan constantemente su supremacía, llegando, los Kakatiyas a usurpar la corona Chalukya, hacia el siglo XI. También así los Kadavas<sup>14</sup> de Tondaimandalam, y Vaidumbas participaron en el conflicto Rashtakuta-Chola. Nolambas en el área de Kolar y Bangalore, Salem y Sud Arcot, en el siglo X, jugaron un rol activo de alianzas y conflictos, junto a -o en contra de- Gargas, Cholas, o Banas, otra dinastía menor del área.

### 2.3.6. Despliegue político de la dinastía Chola

---

Durante el período Kalabhra es probable que la dinastía Chola mantuviese jefaturas locales como subordinada, en las cercanías de Uraiyur, su capital. Desde mediados del siglo VI esta dinastía aún con poco poder oscila entre lealtad a Pandyas, sostenida por varias alianzas matrimoniales y subordinación al poder Palava. Vemos en esto la permanente actitud de esta dinastía por mantenerse en una posición cuando menos orbitante.

La batalla de Tiruppurambiyam, cerca de Kumbakonam, del año 880 fue decisiva en cómo se organizaría el poder de ahí en adelante. El conflicto surgió de las diferencias entre el elegido al trono Palava, Nirupatunga (hijo de una princesa Rashtakuta) y su medio hermano Aparajita, que aspiraba también al trono. Los Pandyas bajo Varaguda apoyaron a Nirupatunga; Gargas y Cholas apoyaron a Aparajita. El resultado fue: el jefe Garga fue muerto, el Pandya vencido, y no se oyó más sobre el Palava reinante;

<sup>14</sup> Nombre por el que se conoce posteriormente a los Palavas que continúan actuando en el escenario político del sur, ahora como una dinastía menor.

Aparajita aseguró para sí el trono Palava con ayuda Chola. El efecto, de gran alcance, fue que de un solo golpe los Gangas fueron debilitados, los Pandyas retraídos al sur del Cauviri y los Palavas exterminados.

El Chola Aditya extendió su territorio incluyendo Cholamandalam y Tondaimandalam, se ensancharon del Cauviri al sur y en el norte hasta la frontera Rashtakuta.

La victoria Chola no destruyó el totalmente a los Pandya, y se escucha de éstos durante todo el reinado Chola, como también se oye de los Palavas. Varios reyes Chola continúan la política de mantener relaciones matrimoniales con Pandyas y también con Palavas.

Por su parte los Rashtakutas esperaban que el sucesor de Aditya fuese de su esposa Kannada, pero fue su hijo Parantaka I, de otra esposa, quien asumió. El Rashtakuta Krishna II trató, hacia 910, con ayuda Bana de forzar a Parantaka a abdicar, éste con la ayuda Ganga de Prithvipathi II venció al Rashtakuta en la batalla de Valam. Parantaka castigó a los Banas transfiriendo su territorio a sus aliados Gangas.

La situación cambió al asumir el gobierno Ganga, Butunga II, un amigo de Krishna III, Rashtakuta. Nuevamente Banas y Vaidumbas ayudaron a los Rashtakutas, contra los Cholas, para vengar la derrota de Valam y en este caso los Chola prestaron ayuda a Govinda IV, quien aspiraba al trono Rashatakuta. Se peleó la batalla de Takkolam, cerca de Kanchi, en donde el rey Chola Rajaditya fue asesinado por Butunga II. De todos modos la dinastía Chola continuó reinando, bajo los descendientes de Parantaka, aunque restringidos por el poder Rashtakuta.

Sucedieron a la muerte de Rajaditya, dos de sus hermanos, Gandaraditya, luego Arinjaya; posteriormente asume el hijo de Arinjaya, Sundara Chola. Bajo éstos reinados al estar debilitado el poder Chola surgen intentos emancipacionistas de los Pandyas, la dominación sobre estos parece haber sido solo nominal. Sundara Chola, con la ayuda de su hijo Aditya II derrotan a los Pandyas en Sevir. Aditya II es asesinado, luego asume Uttama Chola Parakesari, hijo de Gandaraditya. A la muerte de éste asume Arunmoli, segundo hijo de Sundara Chola con una princesa Keralí, con el título real de Rajaraja Rajakesari, conocido como Rajaraja I.

La paz y estabilidad que prevaleció bajo Uttama Chola ayudó a Rajaraja I crear una maquinaria político-militar que le permitiría la expansión tanto territorial como marítima. La conquista de la parte norte de Ceilán, su rechazo a los Chalukyas del Oeste y la destrucción del potencial militar Chera indican su poderío militar.

En su campaña militar hacia el noroeste conquistó bastos territorios (Gangapadi, Nolambapadi, Todigapadi, Talaikkadu y partes del sur de Mysore). Entretanto el poder Rashtakutas cayó en el 973 y los Chalukyas del Kalyani, les sucedieron bajo Taila II, comenzando la serie de conflictos Chola-Chalukya. A pesar de incursiones mutuas en territorios enemigos, la frontera Chola- Chalukya fue siempre el río Tungabadra.

Las relaciones entre Chalukyas del este (Vengi) y Chalukyas del oeste (Kalyani), no eran siempre cordiales. Rajaraja I tomó ventaja de esto, apoyando al más débil contra el más fuerte; así se inicia la alianza, sostenida por sus relaciones matrimoniales, de Cholas con Chalukyas del Vengi.

Rajaraja I fue sucedido por su hijo Rajendra I. Los reinados de estos dos monarcas son complementarios en la edificación del imperialismo Chola, Rajaraja I estableció la fundación y Rajendra levantó la superestructura.

Rajendra I extendió sus dominios más hacia el norte, llevando a cabo una expedición al Ganges y conquistó todo Ceilán. Aumentó su armada naval cometiendo grandes victorias sobre el imperio de Sri Vijaya, estas campañas pretendían limpiar la ruta marítima hacia el lejano oriente, con quien el sur de India siempre había estado comerciando, varios miembros de la familia del monarca se establecieron como virreyes en ultramar.

El imperio Chola alcanzó su más grande extensión, pero ya a fines del reinado de Rajendra I podemos ver varios conflictos y levantamientos, Pandyas y Cheras en el sur y también en Ceilán, haciendo necesarias repetidas invasiones a estos territorios.

Rajadhiraja, hijo de Rajendra I, tuvo que enfrentar el levantamiento de Ceilán y llevó a cabo la batalla de Koppam contra los Chalukyas de Kalyani. En ésta batalla Rajadhiraja fue muerto y su hermano Rajendra II asumió el gobierno en el campo de batalla. Le sucedieron Virarajendra y Adhirarajendra, que murió probablemente víctima de una revuelta popular. Con su muerte el trono Chola pasó a los Chalukyas del este, el príncipe Rajendra II casado con Madurantaki, hija del Chola Rajendra II, asumió el trono imperial con el nombre de Kulottunga I.

Bajo Kulottunga I la pérdida de Ceilán, que se venía gestando ya de fines del reinado de Rajendra I, fue definitiva a pesar de los esfuerzos del monarca. En el sur de sus dominios, Kerala tuvo que ser reconquistada pero el país Pandya nunca pudo ser totalmente sometido. Con la invasión de Kalinga anexó el sur ésta al imperio Chola, una segunda invasión fue incentivada por el cese del pago de tributos, pero a pesar de la victoria Chola, Kalinga pronto se independizó nuevamente.

Gangadevi (entre Karnataka y TamiInadu), se independizó hacia la primera década del siglo XI, ya que la dinastía Hoysala había crecido en tamaño e importancia. A fines de la misma década se pierde también Vengi, ya que Vikrama Chola deja de pagar tributo.

Kulottunga relajó las fronteras de su imperio, trató de instituir virreinos más poderosos, devolviendo cierta autonomía a las regiones, esta tendencia a la descentralización en el interior retrajo las fronteras exteriores.

Rajaraja II, pacífico como su padre, presenció el crecimiento del poder de los jefes locales o *Madalikas*. Ya bajo su sucesor, Rajadhiraja II, las jefaturas locales tendieron a volverse hereditarias y poderosas amenazando la autoridad del rey. La guerra civil Pandya se extendió durante todo el período de estos dos últimos reyes. Bajo el reinado de Kulottunga III, Vikrama Pandya se alió a los ceiloneses, comienza un nuevo imperialismo Pandya.

El reinado de Rajaraja III evidencia el declive del poder Chola-Chalukya, los Hoysalas se hicieron poderosos llegando a tomar Kanchi, y Pandyas invadieron el territorio Chola, el rey fue capturado, y posteriormente liberado por los Hoysalas. Rajendra II, el último importante rey Chola, invadió el país Pandya, pero el renacimiento Pandya sería más duradero, Jatavarman Sundara Pandya a mediados del siglo XIII era

---

regente de más de la mitad del sur de India, cobrando tributo a los ahora diminuidos Cholas.



## 3. Desarrollo religioso-cultural en el sur de India. Conformación del Hinduismo

En el presente capítulo hablaremos de diversos aspectos de la cultura india que destacan la importancia del nicho cultural meridional. Por un lado hay algunos aspectos de ésta cultura que se relacionan con la Civilización del Indo y no esta de más mencionar los elementos que llevan a plantear dicha relación ya que permanecen en la cultura y religión de tipo hindú que se desarrolla en el período Chola. Como también es necesario considerar el desarrollo de la lenguas del sur, para así tener una visión más amplia y profunda del nicho cultural en que esta investigación se centra.

Luego de lo anterior observaremos la formación del Hinduismo desde su formulación en la especulación filosófica para luego irnos adentrando en su conformación, difusión y consolidación para el caso del Shivaísmo y Sahktismo en el sur.

Dentro de todo este contexto cultural y religioso el nacimiento del movimiento Bhakti en el sur y su papel en relación a los templos es fundamental para llegar a conocer el tipo de Hinduismo que se desarrolla en el sur. Por último observaremos el funcionamiento del principal medio de difusión de ésta religión bajo la dinastía Chola.

### 3.1. Relaciones de continuidad cultural

Hacia mediados del segundo milenio antes de Cristo, irrumpen en la India tribus de pueblos indoeuropeos que se autodenominaban aryas. El asentamiento de los aryas no fue fácil. Rozaron con la gran masa de pueblos locales y hubo evidentes conflictos, según lo evidencia la literatura posterior, que trata acerca de esta época. Una vez establecidos en el norte y noreste de India y habiendo fundado reinos bajo su mando, el avance hacia el sur fue sostenido, gradual y pacífico. Aunque no sabemos una fecha específica para la presencia arya en el sur, puede considerarse en torno al siglo IX a. C.

Al momento de arribar los aryas en el norte se encontraron con la civilización del Indo y sus grandes ciudades, aunque ya en probable decadencia. El alto nivel de desarrollo material y cultural que presenta esta civilización se puede evidenciar en la construcción urbana y desarrollo del arte. No es de extrañar que esta cultura se expandiese al sur, ya fuese por inmigración a la llegada de invasores o bien simplemente por influencia.

A la llegada de los aryas al sur, también esa región meridional tenía una cultura desarrollada. La construcción de ciudades, un próspero comercio, la veneración de imágenes en templos, y el desarrollo de artes, como la escultura, danza y actuación, como ya existía en períodos históricos, no puede ser explicada como aporte de inmigrantes de rasgos aún nómicos como los aryas.

Algunos autores plantean que existió una relación cultural entre Mesopotamia y la civilización del Indo<sup>15</sup>; y por derrame hacia el sur, esa notable civilización del Indo se fundió con la cultura dravídica del sur de India. Esto a partir de similitudes como construcción de grandes ciudades, en riveras de ríos navegables, una cultura agrícola que veneraba la fertilidad en la imagen de una diosa madre y relaciones entre la lengua dravídica y las de medio oriente antiguo, y también en diversas relaciones del arte desarrollado en los sellos de la civilización Indo y de los sumero-akadios.

Nuestra relación no llega tan lejos, pero los elementos que abarca si son de nuestro interés. Como mencionamos, el desarrollo de la arquitectura y construcción no pudo haber sido sino desarrollado por la cultura local. El floreciente comercio del sur y el desarrollo de las artes está evidenciado en la literatura Sangam.

El culto a la fertilidad ya sea en forma de diosa madre o forma fálica existió en el sur desde tiempos inmemoriales. Piezas de forma de boca o tridente encontradas en el sur son representaciones de la divinidad *Muruga*- Shiva, y son elementos que esta divinidad conserva hasta hoy. También *Pasupathi*- Shiva o señor de los animales, evoca los sellos de la civilización del Indo. De igual forma la representación del Shiva-Yogi. Representaciones del *Linga*<sup>16</sup> o fálo son encontrado por todo el sur; así como el *mahayoni*<sup>17</sup> en la civilización del Indo. A la veneración de la fertilidad puede asociarse la realización de festivales estacionales relacionados a los ciclos naturales o bien a las cosechas que hasta hoy se realizan en el sur.

---

<sup>15</sup> Véase: Embree, Op Cit. P. 1; P. N. Chopra. Op. Cit. P. 4, este autor relaciona la lengua dravídica con la elamita de Oriente Medio; Hrozny plantea que la civilización del Indo fue destruida por invasores dravídicos antes de la invasión arya. Citado por I. Shekhar. *Sanskrit Drama: It's origin and decline*. P. XVII y 27.

<sup>16</sup> Esta palabra suele traducirse como "fálo", ya que en su representación icónica presenta una forma fálica pero otra traducción del termino es "símbolo" ya que es el símbolo por excelencia de la presencia divina informe, indiferenciada, como principio creador.



No tenemos registro de que la religión védica o luego la brahmánica realizara su liturgia en templos, el ritual védico se realizaba al aire libre. Si bien el concepto de altar védico puede haber evolucionado en el concepto de templo, de entre los dioses principales que veneraban los aryaes esta el cielo abierto. Así tampoco la presencia de una divinidad de la fertilidad, diosa madre o bien el linga esta presente en la literatura védica con la fuerza que se manifiesta en el sur.

No sería extraño pensar que el templo del sur traza sus orígenes en las ciudades de la civilización del Indo, la presencia de la piscina en el patio interior es un elemento presente en los templos de sur, como también la veneración de una imagen dentro del templo<sup>18</sup>, como veremos posteriormente en el desarrollo del templo hindú.

#### 3.1.1. Las lenguas del sur de India

---

Las lenguas que se hablan en el sur de India se originan y pertenecen, en gran medida a la familia dravídica, lo que aportó al sur gran parte de su homogeneidad cultural. Además son importantes para la formación de las lenguas del sur la familia austroasiática -el grupo munda-, y las influencias de origen indoeuropeo, del grupo indoiranio.

El alto respeto otorgado a la tradición oral retrazó el desarrollo de la escritura en estas lenguas, que se desarrolló hacia comienzos de la era Cristiana ayudada por las lenguas del norte, como el sánscrito y la escritura brahmi.

Entre las lenguas dravídicas del sur el tamil es la más pura, posee toda una literatura, conocida como literatura Sangam (siglo III a. C. al III d. C.), en donde podemos evidenciar un de parte de sus hablantes una conciencia de sí, ya antes de la era Cristiana.

Durante mucho tiempo se desarrollo una literatura de tipo oral en la que se recogían relatos de tiempos remotos, el estrato más antiguo de la literatura Sangam conserva en parte estos relatos. A partir de esta literatura podemos establecer que la sociedad que la generó tenía un elevado nivel de cultura, habiéndose desarrollado y perfeccionado en varios campos artísticos.

La tradición habla de tres academias literarias asociadas a la producción de lo que conocemos como literatura Sangam. Auspiciadas por reyes Pandyas, estas academias funcionaron consecutivamente, en Madurai, luego en Katapakuram, al este de Tirunelveli, y por último en Vaigau, en la actual ciudad Madurai.<sup>19</sup>

La escritura de las lenguas de la familia dravídica en el sur se fue formando, entre los

<sup>17</sup> El mahayoni, en su representación icónica presenta al linga sobre una base que simboliza la vulva, su significado apunta a la misma idea mencionada en el párrafo anterior aunque ahora el principio creador esta complementado por el principio femenino.

<sup>18</sup> Respecto al origen meridional del templo hindú y la forma de culto a iconos o *puja*, véase: [Temples of India](#). Published by ministry of information and broadcating, Government of India.; N. P. Chopra, Op. Cit. P. 58, 224; K. M. Munshi. [Indian temple sculpture](#). P. 3-7.

<sup>19</sup> P. N. Chopra. Op. Cit. P. 39.

siglos III a. C. y XI d. C., a partir, del tipo de escritura brahmi. Brahmi es el sistema de escritura usado para poner por escrito el pali, la lengua vulgata o *prakrita* con que se escribieron los edictos de Asoka. A partir de los sistemas escriturales kadamba y chalukya de los siglos V al VII d. C. se formó el kannada y telugú. A partir del palava y del chera de los siglos V y VIII d. C. se formó el grantha y posteriormente el malayalam.

Por su parte el sistema de escritura para el tamil antiguo lo encontramos ya en la inscripción de Asoka siglo III a. C. asociado a los caracteres del brahmi.<sup>20</sup> Pero hay varios autores que plantean que la escritura tamil se desarrolló por sí misma, a partir de los caracteres *Vatteluttu*, que podemos ver en dicha inscripción, lo cual no sería extraño si consideramos que el tratado gramatical tamil *Tolkappiyar* del siglo IV a. C. ya trata sobre letras y palabras tamil bastante desarrolladas, lo que justifica el tratado en sí.<sup>21</sup>

Son principalmente el palava, grantha y tamil, junto al sánscrito, las lenguas que se extienden al sur de Asia conformando una importante parte de la base fundamental de las lenguas de esas regiones.

Por otra parte la extensión de las lenguas de la familia dravídica fue probablemente mayor en época antigua a la que hoy presentan, lo que sugiere un más amplio y mayor período de convivencia durante la formación de las lenguas prakritas, sobretodo si consideramos un origen septentrional para las lenguas dravídicas -prestando atención a bolsones lingüísticos dravídicos como el bahuri en Pakistán-. “Hacia el tercer y segundo milenio a. C. ambas familias coexistieron en el norte de la India, aunque con pérdida progresiva de territorio por parte de la familia dravídica en favor de la indoaria”.<sup>22</sup>

Con la formación de éstas lenguas que hoy se hablan ampliamente en el sur<sup>23</sup>, tenemos asociado la definición cultural de cada provincia que hoy conocemos. Por ejemplo el auspicio de la literatura kannada en Karnataka se asocia a la dinastía Rashtakuta. El malayalam no se distinguió de ser sola una forma más meridional de tamil hasta el siglo XII. Por otra parte la música carnática, distinta de la música indostánica, se origina en el sur de la India, siendo sus letras compuestas en telugu, tamil, kannada y sánscrito”<sup>24</sup>.

La importancia otorgada al tamil hacia el siglo IX y X esta relacionada con la compilación de los himnos de los santos del movimiento Bhakti, momento desde que éste

---

<sup>20</sup> Sobre el desarrollo de las lenguas dravídicas véase: <http://www.proel.org/mundo/dravidica.htm>. [en línea].

<sup>21</sup> M. Srinivasa Aiyangar. *Tamil Studies. Essays on the history of the tamil people. language. religion and literature*. P. 113-140.

<sup>22</sup> <http://www.proel.org/mundo/dravidica.htm>. Op. Cit. [en línea].

<sup>23</sup> Exceptuando el marathi, prakritico del sánscrito, hablado en la actual provincia de Maharashtra, las lenguas de la familia dravídica que se hablan hoy en el sur son telugu, región de Andhra Pradesh, hablado hoy por más de 40 millones de personas; el tamil, en Tami Nadu, cerca de 40 millones de personas; kannada, en Karnataka y el sur de Maharashtra, 30 millones de parlantes; malayam o malayalam, en Kerala, más de 25 millones de parlantes. Información tomada de: P. N. Chopra. *History of South India*. Edited by S. Chand & Ltd. New Delhi, 1979. V. 1. P. 9.

<sup>24</sup> <http://www.proel.org/mundo/dravidica.htm>. Op. Cit.

idioma se considerará lengua sagrada, como también esta asociada a la difusión que le dio la dinastía Chola.

## 3.2. Conformación del Hinduismo y su difusión en el sur

A lo largo del primer milenio antes de Cristo, la especulación filosófica que genera los comentarios sobre el Veda; luego, la discusión que se forma en relación al Budismo y Jainismo; y por otro lado la adopción de concepciones provenientes del sustrato preario, como la doctrina del ciclo de reencarnaciones, y la adopción de la doctrina moral de los actos, o *karman*, modificaron la antigua religión védica y se establecieron en los cimientos de lo que posteriormente se conoce como Hinduismo, desde el siglo I d. C. en adelante.

La religión védica antigua es más que nada una liturgia, una «acción sagrada», una función o servicio público ejercido por el brahmán. El sacrificio es el acto religioso por excelencia, en la correcta realización de éste se encuentra su eficacia para reestablecer y conservar el *rta*, orden justo del mundo. Éste modelo dio a figura del brahmán un lugar medular en la sociedad india que vivía bajo los preceptos védicos.

Hacia el siglo IX a. C., paralelamente a la progresión de ésta religión y cultura al este y al sur, se elaboran los textos conocidos como Brahmanas, en estos el *rta*, pasa ser sustituido por *dharma*, este concepto reviste un aspecto moral que progresivamente se va entendiendo como orden cósmico. En los Brahmanas ya se va confundiendo el concepto de brahmán -en cuanto a través del sacrificio influye en la mantención del orden cósmico- con el Absoluto indiferenciado. Identificación que los Upanishads desarrollarán en profundidad.

Los Upanishads compuestos desde los siglos VIII y VII a. C. en adelante plantean temas fundamentales para el desarrollo de la posterior especulación filosófica, en estos textos “el *Brahmán* (o Brahma) se convierte en lo Absoluto indiferenciado, el Uno, lo Universal, ni sujeto ni objeto, más allá de todo límite y de toda definición”<sup>25</sup>. Toda particularidad son tan sólo manifestaciones transitorias, quien se ha liberado de la individualidad para identificarse con el Absoluto, deja de ser afectado por la existencia cotidiana. Desestimando el ritualismo védico, los Upanishads, identifican el BRAHMÁN<sup>26</sup>, con el *Atmán*, soplo vital, o «alma individual».

Estos planteamientos que buscan la liberación del alma de su ignorancia, se desarrollan a partir de la misma especulación védica de los Brahmanas, pero están ya influenciados por concepciones que aportó el sustrato preario que habitaba India, como la creencia en la trasmigración de las almas, y las prácticas yógicas. Estas concepciones se

---

<sup>25</sup> Michel Mourre. *Religiones y Filosofías de Asia*. P. 81. Con *Brahmán*, el autor se refiere un principio abstracto, no a la figura del sacerdote.

<sup>26</sup> En cuanto Principio indiferenciado, BRAHMÁN, será escrito en mayúsculas para diferenciarlo del brahmán como sacerdote

integran y van transformando la religión brahmánica, como también forman parte de movimientos paralelos disidentes como la doctrina de Buda y la de Mahavira.

Hasta la época en que vive Buda el ritual es la acción ideal, pero lentamente el acto moral fue reemplazándolo como ideal de acción humana. La palabra *karman* originalmente designaba el acto sacrificial, luego el sentido del acto se extiende a la existencia del hombre, ésta idea unida a la del *samsara*, creencia en la trasmigración indefinida de las almas, originan la teoría que sostiene que la situación de un hombre es producto de sus actos. De aquí se desprenden tres reacciones: primero, el inmovilismo o no acción; segundo, la búsqueda de cumplir con el dharma (seguir el deber moral establecido por el orden cósmico); y tercero entregarse a la voluntad divina. Aunque también podría incluirse la vía al conocimiento Absoluto que plantean los Upanishad. Aunque esta vía se encuentra incluida en las posiciones filosófica anteriormente mencionadas.

El Budismo temprano, hasta cierto punto, podría incluirse dentro de la primera de estas tres reacciones, ya que la especulación filosófica de Buda considera el deseo que lleva a la acción, origen de todo sufrimiento. Las dos últimas posturas recién señaladas son propias del desarrollo del Hinduismo.

En los Upanishads tardíos aparece la devoción a un dios con características individuales. Al mismo tiempo la elaboración de la epopeya del Mahabharata y el Bhagavadgita, compuestas entre los siglos IV y V a. C., manifiestan el culto a divinidades particulares, muchas veces subordinando los demás seres divinos a una tríada, Brahma, Shiva y Vishnú.

En estos textos -y como característica del Hinduismo- vemos el cómo la religión védica a través de una rápida y constante evolución interna va absorbiendo elementos autóctonos en los lugares donde se expande. Luego de las primeras especulaciones de los Upanishads podemos decir que el Hinduismo contiene en germen uno de sus elementos fundamentales que lo caracterizan y le permiten desarrollarse ampliamente: el concepto de BRAHMÁN como la Unidad universal, representado en la deidad Brahma, posible de manifestarse en múltiples formas.

En consideración a esta característica básica el Hinduismo se desarrollo más como una cultura que como una religión, y fue por esa razón que pudo absorber cualquier otro elemento que se le acercó, o con el que se encontró en la propia dinámica de su expansión.

De entre los sistemas filosóficos ortodoxos, adscritos a la tradición del Veda, los que proponen cuestiones de trascendencia fundamental para el desarrollo del Hinduismo hay que mencionar las escuelas Samkhya, Vedanta y Yoga. Estos sistemas plantean temas centrales como la realidad -o ilusión- y diversidad del mundo material, la individualidad de las almas y su relación con lo Absoluto. A partir de la filiación con uno u otro aspecto de estos temas se derivan las diversas vertientes religioso-filosóficas hindúes.

La exposición articulada de estos sistemas se remonta a comienzos de la era cristiana, y se va desarrollando con cambiantes matices en sus diferentes exponentes. En el sur vemos cómo en el contexto de la discusión con el Budismo y Jainismo, el Hinduismo busca la atracción de las múltiples sectas religiosas a través de

planteamientos filosóficos, que a partir, de los Upanishad y de la Vedanta, buscan conciliar la multiplicidad del mundo con la unidad indisoluble de Brahma; y a su vez ésta realidad última con la multiplicidad de cultos y sectas.

Dentro de este esfuerzo por sistematizar el Hinduismo es central el papel del destacado pensador Shánkara, nacido en Kaladi (costa de Malabar), que hacia el siglo IX planteó la indisoluble unidad del universo, pero dio validez al mundo visible en cuanto contiene elementos de verdad. Algunas de esas verdades que deben ser consideradas son: la revelación del Veda, la meditación por medio de símbolos que acerquen a esa verdad -como lo son los iconos que representan deidades. Por consecuencia de todo lo anterior lo estético fue siendo considerado una grada hacia la búsqueda del Ser.

Shánkara hizo varios viajes por India explicando su sistema de pensamiento y creó varias ordenes monásticas en el sur. De estas órdenes y de la vida de Shánkara como ejemplo se intenta establecer una forma de Hinduismo estandarizado que venera a cinco deidades: Vishnú, Shiva, Surya, Parvati y Ganesha, en las que sintetizan todo el resto de manifestaciones de la divinidad. Una secta hindú ortodoxa muy seria y prestigiosa son los Smarta. Los Smarta se consideran continuadores de Shánkara en cuanto pretenden representar una forma no sectaria de la escuela Vedanta. Shánkara ha sido relacionado esencialmente con el Shivaísmo, así como también lo han sido los monasterios que estableció; en cambio no ocurre lo mismo con el movimiento Smarta.

Otro importante pensador dentro del Hinduismo fue Ramanuja, oriundo de Madrás, que vivió a comienzos del XII. Ramanuja continúa esta especulación pero en una nueva dirección. Para él, el Absoluto ya no es indiferenciado, sino comprende en su esencia las almas individuales, distintas entre sí. La multiplicidad participa de la esencia divina. Su meta es lograr la fusión total con Vishnú o Narayana por medio del amor y la entrega confiada. Plantea también la cuestión de los *avatares*: la intervención de Dios bajo la forma de Narayana que se encarna para salvar al mundo.

Shánkara y Ramanuja, ambos pertenecientes al estrato brahmánico, representan un proceso en el cual el Hinduismo fue articulando un pensamiento que integró la multiplicidad de sectas que se manifestaban con fuerza sobre todo en el sur. En el Hinduismo post-Shánkara/Ramanuja queda establecido que la realidad última es BRAHMÁN, y que las vías que conducen a Él representan la multiplicidad de manifestaciones del mundo, al fin, expresiones de Su infinitud.

El desarrollo de estos planteamientos se da en un ambiente en que se busca la sistematización de los diversos cultos locales entroncándolos con planteamientos y creencias sostenidas por brahmanes, por lo que la presencia de estos fue fundamental.

Respecto al asentamiento de brahmanes en el sur, la literatura Sangam hasta en su más antiguo estrato ya los menciona. Así como también menciona a jainas y budistas. Al decir esto, y en consideración a todo lo que ya se ha comentado, estoy positivamente afirmando la transformación cultural de los reinos del sur, donde brahmanes budistas y jainas eran parte importante de las estructuras político-religiosa hasta el mismo Ceilán.

En Tamilnadu la penetración arya es aludida por la tradición acerca de la llegada del rishi védico Agastya. Se dice de él que fue el fundador de la cultura Tamil y se le atribuye un tratado gramatical, el Agastyam o Agatthiam. De acuerdo a algunas tradiciones, el

gramático Tolkappiyar fue uno de sus 12 discípulos<sup>27</sup>. Según algunas variantes, la maldición mutua entre discípulo y maestro revela su antagonismo y, siguiendo a Chopra, Agastya representaría, la expansión del arrianismo mientras que Tolkappiyar representaría a la tradición local. Se estipula que Agastya formó colonias alrededor del 800 a. C.<sup>28</sup> Éste vendría a ser el primer estrato de cultura brahmánica en el sur. Más tarde bajo el imperio Maurya se produce la segunda gran expansión de cultura arya hacia el sur.

Como señala Chopra, el proceso en que se mezclan los dioses aldeanos con las deidades brahmánicas sucede a lo largo del primer y segundo siglo después de la era Cristiana.<sup>29</sup> De entre las principales asociaciones de las que tenemos testimonio, puede ser observado en el tratado gramatical Tolkappiyam. En esta obra se mencionan cuatro tipos de divinidades en relación a diferentes paisajes: *Muruga-Kurinji*, país de las montañas; *Tirumal* o *Mayon-Mullai*, tierras del bosque; *Vendam-Marudam*, tierras cultivadas que posteriormente son asociadas a divinidades brahmánicas de características similares: *Muruga-Subrahmanya*, *Mayon-Vishnú*, *Vendam-Indra*.<sup>30</sup>

Los grupos religiosos que se van estableciendo en el sur de India, operan principalmente a través de templos y *mathas* o establecimientos monásticos. Las inscripciones de los templos evidencian que el sostén económico para estas instituciones lo hacían por reyes y jefes locales. Éstos asentamientos religiosos cumplen un importante rol intelectual en la formulación del Hinduismo en el sur. Por otro parte, templos y monasterios fueron instituciones sociales que mantenían hospitales y hospicios, y hacían repartos regulares de alimentos. Por lo que podemos deducir su papel fundamental en la difusión y homogeneización de la cultura brahmánica en la sociedad sureña.

Ghose menciona por ejemplo que estos mathas existían en Chigleput, North Arcot, Tanjavur y Tiruchirapalli, en templos donde Kalamukhas ejercían posiciones de responsabilidad, como evidencian varias inscripciones de donaciones hacia el siglo XI y XII.<sup>31</sup>

Estos centro intelectuales fueron fundamentales para generar los nexos necesarios para que una gran variedad de cultos locales en el sur de India fuesen coordinados dentro del Hinduismo que se iba formando, unos amalgamándose otros asociándose a las deidades principales Shiva, Vishnú y Shakti. Este proceso se fue estratificando gradualmente durante la organización y consolidación de templos locales y se intensificó con la institución del culto védico, por lo tanto de brahmanes, dentro de estas organizaciones religiosas.

---

<sup>27</sup> En un comentario del Tolkappiyar citado por: P. N. Chopra. Op Cit. V. 1. P. 16.

<sup>28</sup> Gertrude Emerson Ser. Op. Cit. P. 89.

<sup>29</sup> P. N. Chopra. Op Cit. P. 231.

<sup>30</sup> *Ibíd.* P.13 y 60.

<sup>31</sup> Rajeshwari Ghose. Op. Cít. Pp. 153-154.

### 3.3. Shivaísmo y Shaktismo. Articulación de la especulación y del culto hindú

La deidad Shiva remonta su primer asomo al Rig Veda, llamado aquí *Rudra* es asociado los fenómenos, principalmente naturales, temibles y destructivos. La idea de que estos fenómenos se debían a la ira de un dios que podía ser apaciguado con rezos y ofendas, condujo a al concepto ambivalente de Rudra-Shiva, este último nombre se refiere a su lado benigno.

En el Rig Veda <sup>32</sup> se lo asocia a la enfermedad tanto como a ser poseedor de remedios. También se lo llama Pasupata, protector del ganado. Siguiendo a Bhandarkar en el Taittiriya-Aranyaka <sup>33</sup> se desarrolla más profundamente el carácter de Rudra, se lo conoce por ser el señor de los caminos, bosques y lugares retirados como de quienes merodean en ellos, así también se le menciona como señor de los descastados que viven apartados del domicilio de los hombres. Se compara a varias tribus salvajes con él.

En los Upanishads se menciona a Shiva en una posición elevada incluyendo en su descripción atributos reales y se le asignan variada cantidad de nombres. Sus aspectos terribles y salvajes también se siguen desarrollando. En estos textos se menciona por primera vez en relación al proceso del yoga, que conduce a la percepción del alma suprema y su pureza. También se hace mención de su relación con *Maya* (magia, posteriormente ilusión) y la materia (*prakṛti*), quién la usa es llamado *Maheshvara*, otro nombre de Shiva, así se vuelve señor del Universo y del Tiempo.

En el Svetasvatara Upanishad, parafraseando a Bhandarkar, Shiva es el creador y el destructor, es cognoscible a través de *Bhava* (fe, amor, o bien el corazón puro), acercándose así a la posterior escuela Bhakti como ningún otro antiguo tratado lo hace. <sup>34</sup>

Por otra parte en la literatura védica no encontramos mención a una deidad femenina independiente, éstas aparecen solo con nombres derivativos de su contraparte masculina. En los *sutras*, que se desarrollan hacia el siglo III a. C., se menciona a *Rudrani*, pero aquí su papel parece ser solo un poco más importante que en la literatura anterior.

Es en la literatura épica, Mahabharata y Ramayana, encontramos las características personales de Vishnú y Shiva desarrolladas, también aquí podemos evidenciar que su culto los eleva a deidades supremas. A Shiva se lo relaciona claramente con las practicas yógicas y con el culto al *Linga* (fálo). Para Bhandakar esta relación, no señalada en literatura anterior, evidencia su conexión con cultos tribales, y la adopción de estos por

---

<sup>32</sup> Citado por R. G. Bhandarkar. *Vaisnavism, Saivism and Minor Religious Systems*. P. 103.

<sup>33</sup> *Ibid.* P. 103

<sup>34</sup> *Ibid.* Pp. 109 y 110.

las clases altas aryanizadas.<sup>35</sup>

En el Mahabharata encontramos los primeros signos, de que existía un culto sectario a la diosa<sup>36</sup>. En éste épico encontramos dos himnos dedicados a Durga uno por Arjuna y el otro por Yudhishtira, en el momento en que se preparan para la gran guerra en que culmina el épico. Varios nombres le son asignados aquí, ente ellos esta el de *Mahisasuranashini*, la destructora del demonio-búfalo (*Mahisha*), cuyo domicilio son los Vindhyas, también se la identifica con Uma, como esposa de Shiva.

A partir del siglo VI a. C., fecha en que estos pasajes pueden ser datados con seguridad, vemos que la, o las sectas, que veneraban a Durga estaban establecidas. En la Harivamsa, continuación del Mahabharata, encontramos referencias que muestran la popularidad de la diosa y cómo es identificada con los dioses principales, quitándoles varios de sus epítetos.<sup>37</sup> A partir de éste momento el culto a la diosa se comienza a expandir rápidamente, o mejor dicho se amplia la visibilidad que tenemos de ella en la literatura.

Paralelamente a la difusión del culto, la idea de *Shakti* como “poder” de una deidad principal masculina, comenzó a ser desarrollada. Su germen teórico se encuentra en las especulaciones filosóficas de las escuelas Vedanta y Samkhya, aquí se desarrolla la noción de Absoluto que concebida en su pureza y reposo delega la emanación del mundo a la Shakti, para que despliegue la multiplicidad de éste, así es como la Shakti se convierte la energía divina y cósmica manifestada.

Otro elemento formador de éstas deidades, primero de Shiva y luego de Shakti, es su veneración por parte de los primeros grupos sectarios, de los que tenemos noticia a través de diversas fuentes. Veneradores de Shiva y ascetas extremos Pasupatas y posteriores Kalamukas, buscan la liberación a través de práctica ascéticas, a través de la destrucción del lazo que ata al mundo fenoménico. Sectas como Pasupatas, Kapalikas y Kalamukhas, se propagaron por toda India, las encontramos en el sur con importante influencia en torno a diversos centros. Hacia el siglo VIII Shánkara, como también el movimiento Bhakti buscan reformar, sobretodo sus prácticas más extremas e integrarlas a una religión de tendencia más universalista.

De entre las practicas que se mencionan está el untase el cuerpo con ceniza, portar huesos o cráneos (como lo indica el nombre Kapala, cráneo), visitar los cementerios o donde se incinera a los muertos, y algunas práctica a-sociales que implican hacer lo que se prohíbe o es anormal, como reírse a carcajadas, bailar desenfrenadamente, actuar como borracho, etc. Otras prácticas como el canibalismo pueden haber sido realizadas por algunas tribus pero no es posible atribuírsela a éstas sectas sin estar precavidos respecto al contexto de descrédito que mantuvieron sobre ellos el movimiento Bhakti y luego Shánkara.

---

<sup>35</sup> Ibíd. Pp. 113-114.

<sup>36</sup> Ibíd. Pp. 142-143 . Véase también: Ernest A. Payne. *The Saktas. An Introductory and Comparative Study*. Pp. 38-39.

<sup>37</sup> Ernests A. Payne. Ibíd. 39.



En este proceso de difusión de las primeras sectas shivaístas y shaktistas a través de India se va componiendo una literatura diversa, entre ésta los Agámas generados en el ambiente del culto a una o varias imágenes en los templos del sur de India. Son textos asociados a Shiva y van codificando variados aspectos del culto, desde prescripciones sobre la construcción y emplazamiento de un templo hasta el tipo de culto que se realiza y cómo se venera a determinada imagen, los ritos y festivales correspondientes también son señalados. La mayoría de éstos textos se caracteriza por ser altamente específico para el culto a determinada deidad en un lugar específico.

Al mismo tiempo se desarrolla la literatura tántrica, ésta se asocia principalmente al culto a una deidad femenina o bien dónde el principio femenino es un medio importante. Los Tántras son textos de carácter más bien esotérico, producidos por una o varias sectas iniciáticas probablemente fueron mantenidos en forma oral durante bastante tiempo antes de ser puestos por escrito. Son textos bastante crípticos que plantean la búsqueda de la fusión con lo divino a través de prácticas mágico-eróticas. La unión de los devotos con la diosa es connotada de manera simbólica como unión sexual.

Otro importante aspecto del culto a una deidad femenina es el culto a la diosa de aldea muy desarrollado en el sur de India. Se trata de un tipo de culto popular una diosa que se dice es la dueña de la aldea y la protege, pero su carácter es ambivalente e impredecible es necesario tratarla con respeto y procurarle sus debidos honores, a pesar de que de todos modos puede reaccionar temperamentalmente. Es una especie de deidad de la naturaleza y se la asocia con las enfermedades y pestes que pueden amenazar la aldea. Es una deidad altamente localizada y su poder protector termina fuera del espacio de la aldea.

Y como vimos en el concepto de Shakti la especulación filosófica ya había considerado un lugar para éste tipo de manifestaciones, muchas de las deidades femeninas se van asociando a un consorte masculino, y sus características feroces se van domando.

Para que este proceso fuese llevado a cabo en profundidad se necesitó del auspicio real y de los jefes locales que entregaron por un lado la infraestructura arquitectónica e icónica para que estas identificaciones fuesen efectivas, como también auspiciaron la difusión de los mitos que dieron significado a éstos símbolos.

El carácter localizado de muchas de las deidades populares del sur de India hizo que fuese necesario un importante proceso de interrelación a través de mitos y sistemas de donaciones reales para lograr su integración dentro de un contexto religioso y político más amplio y mayormente unificado. En esto está puesto el interés y los esfuerzos intelectuales de algunos grupos religiosos como también los recursos de varios monarcas.

Varios de éstos mitos cuentan de la reducción de los aspectos más salvajes de la deidad antigua de determinada localidad (véase capítulo 4.4). Como podemos ver por ejemplo en la leyenda del templo de Thiruvanaikoil, cerca de Trichy, donde Shánkara redujo la ferocidad de la diosa Akilandeswari cambiando algunos de sus ornamentos.

Ya hacia finales del período Chola podemos ver que la diosa de aldea es totalmente absorbida por la cultura agámica del templo ya que fueron introducidos altares a la diosa

como parte integral del complejo de templos shivaístas, pero la diosa ahora con sus aspectos feroces ya doblegados es la esposa de Shiva.<sup>38</sup>

### 3.4. El Hinduismo todo abarcante. Desarrollo del Movimiento Bhakti

El culto de tipo Bhakti comienza a desarrollarse en el sur de la India a partir de los santos religiosos que dieron expresión y comunicaron a sus experiencias espirituales, místicas y religiosas en el lenguaje de las masas. Bien se puede entender la literatura poética que desarrollaron como una continuación de la literatura de tipo himnica que las academias Sangam habían desarrollado en lengua tamil, pero con un cariz bastante diferente. Los himnos de los santos Bhakti se centra en la adoración a dios, utilizando muchas veces el tono de los antiguos poemas amorosos en su búsqueda de dios.

Cantaron sus poemas entre los siglos VI y X, existen dos vertientes de este movimiento una Vaishnava que comprende a los doce santos poetas llamados Alvars que veneraban a Vishnú como deidad principal, en sus diversos aspectos, y por otro lado los 64 santos que tenían a Shiva como deidad principal, llamados Nayanmars.

Éste movimiento comenzó y fue fomentado por los reyes Palavas, y luego por la dinastía Chola patrocinadora del Shivaísmo. El movimiento Bhakti shivaísta tuvo dos propósitos, contener el avance jaina y budista y convertir a las sectas shivaístas primitivas, vale decir Pasupatas, Kalamukhas y Kapalikas. Para lo cual desplegó todo un esfuerzo proselitista utilizando la tremenda e incuestionable fe en estos santos.

Una diferencia importante entre el movimiento Bhakti del sur y el que se desarrolló posteriormente en el norte, es que el sureño fue especialmente leal a las raíces védicas y al Hinduismo temprano, lo que da como consecuencia que el bhaktismo del sur resultó más ortodoxo que el del norte.

De entre los santos Shivaístas célebres fueron Appar, Sambandar y Sundaramurthy. Los poemas de éstos santos fueron compilados en hacia el siglo VIII en un texto que se conoce como Tevaram. A éste texto se suelen sumar las composiciones de un cuarto santo Manickavachakar que vivió hacia el siglo X. Éstos cuatro autores son los principales gurús del shivaísmo y su obra es considerada por el sistema Shivaísta tamil llamado Saiva Siddhanta como una revelación divina equivalente a los Vedas.

Se atribuye a Rajaraja I haber redescubierto el Tevaram en una sala del templo del templo de Tillai conocido luego como Chidambaram. Posteriormente la vida de cada uno de los 64 santos es relatada en el Periya Puranam. Éste texto fue compuesto por Sekkilar, que vendría ser el santo número 64, bajo el auspicio real de Kulottunga II.

De entre las formas que el movimiento Bhakti uso para contener las disidencias y formar un culto -sino unificado al menos correlacionado- está la amplia difusión de sus

---

<sup>38</sup> Véase: Rajeshwari Ghose. Op Cit. P. 221.

himnos a través de la peregrinación por los diversos templos asociados, o más bien asociables a aspectos de Shiva.

Éstos santos fueron cantando sus himnos devocionales en diferentes templos locales a la deidad del lugar, sus himnos de carácter místico van estableciendo relaciones entre las diferentes deidades locales, se entreve en sus cantos la concepción de una deidad única a la que llaman, en la mayoría de los casos, Señor, al que identifican con dichas deidades locales.

Cada santo y cada lugar visitado da testimonio de milagros realizados por la deidad a favor de los santos mismo o de algún habitante de la localidad, o bien la deidad realiza milagros para manifestar su presencia. Llama la atención la directa relación que establece el santo con la deidad, que llega a intervenir incluso en beneficio de favores personales por el santo.

El movimiento Bhakti reconcilia las tradiciones védica y agámica. Para lo cual se forjaba un lazo de síntesis entre la mitología Védica, Épica y Puránica, y se generaba nueva mitología que se propagaba a través del templo.

En el estudio de Ghose sobre el culto a Tyagaraja, la autora pone en evidencia que los templos y el culto actuaron como agentes para incorporar las diversas sectas heterodoxas, proveyéndolas de respetabilidad, institucionalizándolas, domándolas.<sup>39</sup> Al mismo tiempo la presencia brahmánica y el ritual védico en el templo Shivaísta del sur se van haciendo imperativos, volviéndose factores de legitimización.

Con frecuencia se ha caracterizado el movimiento Bhakti, como un movimiento social que pretendía la igualdad social, si bien los nayanmars expresan éstas ideas lo hacen solamente en un plano religioso devocional. En la mitología que se les asocia, los problemas que se generan a un devoto de casta inferior, como la entrada al templo, se solucionan de forma ambigua sin señalar una ruptura con la tradición Védico-Agámica.

Si miramos la composición social de estos santos vemos que la mayoría pertenece al grupo Shaiva-Velala, asociado a gente influyente en la economía tamil, solo 7 de los 64 son de castas bajas y la mayoría son, o están relacionados con, jefes locales asociados a la corte.

De esta forma, uniendo puntos geográficos distantes con una zona de patrocinio real, sin perturbar la tradición, el templo se vuelve un agente que legitima y sacraliza posiciones sociales y riquezas.

Hoy día podemos ver que en los templos visitados por éstos santos es venerada tanto la deidad como los mismo santos que visitaron el lugar, se dice estos santos compusieron al menos un himno para cada templo visitado, que muchas veces se canta hasta el día de hoy.

La visita de éstos santos a éstos templos locales, como los himnos en honor a la deidad del lugar nos hablan de un reconocimiento de su carácter local a la vez que establece un lazo de relación entre todos los templos que se supone veneran manifestaciones de Shiva.

---

<sup>39</sup> Ibid. P.161.

A través de la mitología propagada en torno a una deidad y la presencia y veneración de los santos Bhakti se van organizando agrupaciones de templos relacionadas.

La más importante agrupación de templos es la que puede establecerse a partir del Periya Puranam que al relatar las vidas de éstos santos menciona los señala todos los templos en los que cantaron, conformando así una amplia red de templos, 275 en total, que van siendo absorbidos por la tradición Védico-Agámica. Estos 275 templos son identificados y venerados hasta el día de hoy. 265 de ellos se encuentran en la región de Tami Nadu, de los que la mayor concentración, de 128 templos, pertenecen a la región conocida como Chola Nadu la parte central del dominio Chola al sur de Cauiviri.

Ghose nos llama la atención respecto a que en la organización de los templos en Tami Nadu actualmente sobreviven las estructuras que diferencian las tradiciones védica y agámica. El *otuvār*, es el sacerdote que canta los poemas Bhakti y pertenece al tipo de sacerdotes llamados *shivacarya*, por otro lado encontramos al sacerdote *purohita*, que es custodio de la tradición sánscrita y realiza el sacrificio védico. El primer grupo de sacerdotes representa a la tradición agámica que representa la singularidad y territorialidad de la deidad, el segundo grupo, védico representa creencias más universales.<sup>40</sup>

Para la autora esta la continuidad y sobrevivencia del Hinduismo se debe al esfuerzo de los templos a actuar como árbitros culturales entre los distintos sistemas de creencias, pertenecientes a diferentes niveles de civilización y dotando a la sociedad de una institución dentro de la que la ortodoxia y la heterodoxia podían convivir y mantener un discurso.<sup>41</sup>

### 3.5. El Papel del templo hindú bajo la dinastía Chola

El templo Shivaísta fue clave en el desarrollo político, económico, social y religioso de Tami Nadu. El templo se gesta como el centro de la actividad dentro de una comunidad, en varios niveles. Por un lado como centro religioso y lugar de culto, a la vez que se articula como centro cívico de la misma comunidad y actúa –la deidad del lugar- como testigo de intercambios comerciales.

El patrocinio o bien la presencia real en el templo fue fundamental para la articulación de una red de influencia. Así el rey se beneficiaba en legitimidad no solo en su territorio sino que proyectándose hacia una tradición hinduista de características pan-indias.

En éste proceso de integración es cardinal el papel económico del templo. Las donaciones son el medio por el que el templo maneja y acumula recursos, ampliando su zona de influencia. Las inscripciones grabadas en las paredes de los templos describen el acuerdo que implica una donación.

---

<sup>40</sup> Ibid. P. 187

<sup>41</sup> Ibid. P. 188.

Además de objetos y mejoras para la infraestructura del templo en sí, muchas de estas donaciones implicaban un servicio perpetuo al templo, como por ejemplo las donaciones de territorios para ser cultivados y proveer los elementos necesarios para el culto, con lo que muchas veces se da a una familia una función dentro del templo. Así los habitantes de la localidad que se involucran al templo a través de la donación adquieren títulos honoríficos y por lo tanto estatus.

Las inscripciones que encontramos durante el período Chola evidencian que la ingerencia económica, a través de donaciones por agentes reales no es muy importante al comienzo del período, sino que son mayores en cantidad e importancia las donaciones de los propios habitantes de la comunidad. Del mismo modo se explica muchas veces la ausencia de la figura real en las inscripciones de zonas periféricas del dominio Chola<sup>42</sup>

De todos modos cada reinante Chola realizó donaciones a los templos de su capital, o bien miembros de la corte, especialmente las reinas, o miembros del ejército realizaron donaciones a los templos de su localidad de origen. De forma consecuente a medida que el poderío Chola crece las redes de influencia se van ampliando.

La construcción de templos por parte de la corona va en aumento a través de todo el reinado Chola. No solo aumenta la cantidad de santuarios construidos por la autoridad central sino que también el tamaño de éstos, por otro lado las donaciones e ingerencia real en los templos locales también se incrementa, como podemos ver en el aumento de inscripciones asociadas a los monarcas Chola.

Durante éste período se sistematiza la liturgia, que se pone por escrito en los Agámas. La amplia gama de ritos que implica el *puja* (culto o veneración) comienza a organizar de manera más estable la jerarquía dentro del templo. Dentro de ésta jerarquía la tradición brahmánica va forjando su lugar dentro del templo, los ritos de recitación de lo Vedas tiene su lugar en varios templos para el período que tratamos.

El establecimiento del ritual y su jerarquía estandarizada va rigidizando las posiciones sociales, al mismo tiempo que la ampliación de la influencia de los templos y su interconexión abarca una mayor parte del territorio.

De esta forma el rol religioso-cultural del templo se amplifica, a la vez que el espacio del templo en sí se amplifica. Esto permite el desarrollo de todo el arte escultórico que vemos en los grandes templos, que tiene entre sus principales fines graficar las concepciones religiosas hindú, a través de la represtación de mitos y enfatizar las cosmologías teológicas.

Respecto a la construcción de templos por los monarcas sabemos que Vijayalaya edificó al menos dos templos, uno a la diosa Nisumbasundani y el Vijayalacholesvaram en Nartamalai e instaló una colonia de brahmanes. Su sucesor Aditya I, de acuerdo a las placas grabadas de Anbil<sup>43</sup>, edificó una serie de templos en honor a Shiva a lo largo de

---

<sup>42</sup> Las inscripciones comienzan en general mencionando el año del reinado y nombre del monarca bajo el que se realizó la donación. En zonas periféricas la figura del rey esta muchas veces ausente, pero a medida que el poder Chola aumenta se incrementa la presencia real en las inscripciones. Hacia el reinado de Rajaraja se comienza a incluir en muchas inscripciones una introducción glorificante que versa sobre las conquistas del rey. Sobre el contenido de las inscripciones en los templos del sur véase: Jagadisa Ayyar. [South Indian Shrines](#).

las orillas del río Kaveri, en los territorios que fue conquistando.

Por su parte el hijo del rey Parantaka, Gandaraditya, canonizado posteriormente, cubrió de oro la sala de la danza en Chidambaram, y la esposa de éste príncipe, Sembian Mahadevi, fue entusiasta patrona de los templos Shivaístas. Ésta reina, abuela de Rajaraja I, edificó al menos una docena de templos que siguieron estando asociados a la corona a través de donaciones. A partir de este momento las contribuciones de la corona a diversos templos se fue ampliando paralelamente a la conquista de territorios y consolidación de los ya conquistados.

En varios de los templos que esta reina construyó la imagen de Nataraja, el Shiva danzante adquiere una mayor importancia. Crece en tamaño, ubicándose en un nicho completo en la entrada del altar principal, como veremos en el capítulo siguiente, el tema de la deidad danzante se va volviendo cada vez más central para los gobernantes Chola.

Los templos patrocinados directamente por agentes reales se centran al comienzo del período Chola en la región central, donde su influencia y dominio eran mayormente sentidos. Ya desde es reinado de Rajaraja I el dominio Chola se amplia territorialmente, así también su influencia. A partir del ejemplo de éste rey y su construcción del templo del Rajarajesvara que no tiene precedente, sus sucesores también construyeron nuevas capitales religiosas.

Por otra parte la edificación de templos en localidades menores respondió muchas veces a la necesidad de consolidación de una autoridad local. Varios templos fueron construidos por comandantes o ministros de los monarcas, involucrando involucrados con el poder real.

---

<sup>43</sup> Citado por: Sivaramurti. [El Arte de la India](#). P. 213.

## 4. El lenguaje simbólico del arte. El espacio arquitectónico del templo y la danza en el Hinduismo

En los capítulos precedentes hemos podido observar que el desarrollo de la historia del sur de India se dio dentro de un nicho cultural común en el que se fue absorbiendo la cultura brahmánica aportada por la migración de sacerdotes, brahmanes. Esta absorción implicó la generación de nuevas concepciones dentro del seno mismo del Hinduismo y sus pensadores, como lo fue la elaboración de las ideas derivadas de los Upanishads.

Retroactivamente pensadores del sur de India aplicaron estas ideas al contexto del sur, poniendo en relación armónica la idea del Absoluto y la multiplicidad del mundo, que estaría manifestada en la diversidad de cultos altamente localizados y específicos en las diferentes aldeas y localidades del sur.

En este mismo sentido el espontáneo surgimiento de los santos Bhakti elaboró en la práctica un movimiento que logró articular el respeto y adoración por las deidades locales con la idea de un dios trascendente y único, integrando a la vez las tradiciones agámica y védica.

En este proceso el templo cumple un papel fundamental ya que es el centro de la vida social, política y religiosa, es el centro con el que los habitantes de una localidad se identifican y participan de la vida comunal, como evidencian las inscripciones.

Los lugares sagrados en épocas remotas deber haber sido diversos siendo probablemente espacios naturales, como sabemos por la literatura Sangam en el sistema tribal de ese período las tribus se identificaban con un tótem y es probable que hayan existido templos construidos en materiales perecederos para delimitar un lugar sagrado. Pero es bajo la dinastía Palava cuando comienza la el tallado de templos en cuevas y la construcción de templos estructurales en el sur.

El desarrollo del templo estructural hindú se da en varias partes de india de forma relativamente simultánea, aunque de forma marginal, pero hacia el siglo VII la construcción de templos se incrementa y comienzan a ser edificados miles de templos en toda India, bajo la dinastía Chola vemos que la mayoría de los templos de aldea fueron erigidos probablemente por jefes locales.

El despliegue escultórico de estos templos, como veremos, se enmarca dentro de una tradición pan-india, en la que los templos construidos bajo la dinastía Chola no son la excepción. De esta modo vemos que la forma que toma el espacio sagrado, como los iconos que representan a la divinidad van a estar dentro de esta más amplia tradición. Esto podría verse como un esfuerzo por la unificación del Hinduismo aunque no es conscientemente intencional sino que se enmarca dentro de la tendencias culturales de la época.

En el presente capítulo analizaremos el desarrollo arquitectónico y escultórico de las edificaciones sagradas indias que nos llevas a la formación del templo hindú en el sur de India, y observaremos luego cómo estas tradiciones son puestas en práctica en los templos que se elaboraron bajo encargo de reinantes Chola.

Luego hablaremos sobre el tratado de danza que canoniza este arte para observar cómo es que la danza en un comienzo marginada de la tradición oficial cobra tanta importancia en el sur y llega a volverse el medio plástico que representa, en la escultura, a una deidad suprema. Revisaremos las representaciones de figuras danzantes en la tradición escultórica india para dilucidar el papel y significado de la danza en los templos de la región Chola.

Siguiendo a Burckhardt para los pueblos sedentarios la construcción de un santuario, es el arte sagrado por excelencia donde el espíritu divino inmanente se hace presente y declara dicho espacio sacro como su habitáculo, es la cristalización de realidades cósmicas en un simbolismo geométrico.<sup>44</sup>

### 4.1. Desarrollo arquitectónico y escultórico del templo hindú

Las ciudades de la Civilización del Indo son las primeras evidencias arquitectónicas que conocemos en el subcontinente indio en materiales no perecederos. No es posible trazar directamente los orígenes de la arquitectura hindú a un pasado tan remoto, ya que entre

---

<sup>44</sup> Titus Burckhardt. Op. Cít. P. 15.



estos centros urbanos y el período Maurya no tenemos suficientes evidencias arquitectónicas.

A pesar de ello es posible establecer cierta continuidad en el plano escultórico, siguiendo a Saraswati, dos tipos de esculturas de ésta civilización imprimen su sello en la representación humana posterior: un primer grupo de volumen plástico y movimientos deslizantes (lámina 1) y un segundo grupo de apariencia más formal que parecen pertenecer a una tradición hierática (lámina 2).<sup>45</sup> Para Kramrish la tradición india permanece ininterrumpida, los temas y formas del arte de la Civilización del Indo continúan en el arte indio cuando reemerge en el siglo tercero antes de la era cristiana.<sup>46</sup>

Algunas esculturas del imperio Maurya van integrando esta herencia de la civilización del Indo. El principal objeto de arte Maurya fueron las columnas con animales en sus capiteles, hay quienes señalan que estas columnas, y su fin político, pueden ser una importación aqueménida pero su tratamiento monolítico las diferencia.

Otro tipo de escultura importante en el período Maurya son las figuras de *yakshas* y *yakshinis*, aunque el tratamiento de la piedra es similar al de las columnas su concepción estética es totalmente distinta, es probable que correspondan a una tradición arcaica asociada a los restos de la Civilización del Indo. A su vez dentro de este grupo de esculturas encontramos al menos dos subdivisiones: un grupo de tratamiento más grueso y vigoroso y otro grupo de miembros redondeados y composición más sensual (lámina 3). Estas *yakshinis* son espíritus que habitan los árboles, representando la sabiduría, el agua y de ahí la fertilidad. Estas corrientes escultóricas van siendo empleadas en el desarrollo de la escultura budista y no dejan de ser tema durante todo el desarrollo del arte indio.

Las más tempranas estructuras religiosas sobrevivientes del período Maurya son las estupas, montículos de tierra conmemorativos. Las primeras estupas budistas se elevaron hacia el siglo III y II a. C., probablemente sobre reliquias de Buda. A los espacios donde se alzaban se le fueron añadiendo varios elementos como la baranda de piedra (*vedika*) y las cuatro puertas (*torana*) (lámina 4, 5), que imitaban los modelos construidos en madera. En el espacio en torno al montículo y la baranda se realizaba, aún hoy, el rito de circunvalación. En éstas estructuras que rodean la estupa podemos ver representaciones de esculturas que evocan la presencia de Buda, y muestran escenas de su vida y eventos posteriores (lámina 5).

En las primeras esculturas budistas la imagen de Buda no era representada sino solo evocada por los elementos que lo simbolizaban, como el "árbol bodhi" bajo el que se iluminó; la rueda de la ley, emblema del primer sermón; la estupa, símbolo del nirvana definitivo.

Podemos ver en las esculturas de las estupas el desarrollo de los elementos fundamentales que conformarían el arte Indio clásico. Como señala Saraswati, el balance e integración, junto con la interpretación fluida del volumen y profundidad dotan a la figura con una animación dinámica y compacta.<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> S. K. Saraswati. *Survey of Indian Sculpture*. Pp. 17-18.

<sup>46</sup> Stella Kramrish. *The art of India*. P.10.

La siguiente estructura arquitectónica que conocemos es la *chaitya*, sala basilical tipo absidal, que en su cabecera presenta una imagen o túmulo (estupa) esculpido (lámina 7 y 8). La más antigua es la *chaitya* de Bhaia cerca de Karli en los Gatas occidentales, pertenece a fines del siglo III a. C. Estas cuevas artificiales esculpidas directamente en la roca reproducen sin duda una anterior estructura de madera, al punto que las columnas son talladas para imitar la textura de la madera.

Paralelamente a la excavación de *chaityas* y en áreas cercanas, a veces en la misma cueva, construidas entorno a la *chaitya*, se tallaron *viharas*, residencias monásticas, son pequeñas celdas individuales. Varios de estos centros monásticos como Nalanda, Taxila, en Gandhara y Ajanta fueron importantes escuelas tanto en doctrina budista como en ciencias profanas.

En estas construcciones se desarrolla una escultura y pintura que va conformando un lenguaje estético en el que idiomas locales y regionales se van integrando exitosamente a un movimiento más general, clásico. A su vez cada movimiento regional conserva características propias, cuya influencia se extiende a otras zonas.

Como lenguaje común podemos señalar, de acuerdo con Saraswati, que el método narrativo es “uni-local” y “topográfico”<sup>47</sup>, varios incidentes se agrupan en una unidad ya que ocurrieron en uno y el mismo sitio. El tamaño de los objetos es determinado no por la distancia sino por la importancia que tienen.

Ésta primera escultura budista se caracteriza por sus motivos naturales, representación de plantas, árboles, animales, que se enlazan con las figuras humanas, de bastante plasticidad, integrándolas. Éstos temas naturales se irán transfiriendo a la escultura humana a medida que adquiere mayor importancia, aunque nunca dejan de ser representados.

Luego de un período en que la actividad arquitectónica se frena entre siglo I. a. C. y II d. C. volvemos a encontrar abundantes edificios y partir de ese momento la actividad escultórica comienza una curva ascendente que ya no cesará.

Patrocinado por las dinastías provenientes de Asia Central, Shakas y Kushanas, el arte de Gandhara, en el noroeste de India, comienza la representación plástica de la imagen de Buda. Lo esencial de éste giro es la representación humana, ahora susceptible de ser divinizada o bien «supra-humanizada». El arte budista se va entonces centrando en la expresión, enriquecida por el aporte griego, de la figura humana.

Ya desde el siglo tercero antes de nuestra era el arte indio ha recogido influencias occidentales que, como indica Kramrish, han “temperado la vitalidad plástica nativa”<sup>48</sup> de India, enriquecido el arte indio que siempre ha sabido hacer afluir las influencias extranjeras hacia un arte propiamente indio.

Podemos distinguir, hacia el siglo segundo después de Cristo cierta madurez en los

<sup>47</sup> Ibid. Pp. 36-37.

<sup>48</sup> Ibid. P. 39.

<sup>49</sup> Ibid. P. 32.

diversos estilos que se habían venido modelando en el período anterior. En India central se despliega el uso prolífico de la figura humana, que se trabaja de forma bastante sensual, continuando los modelos del período Maurya, ésta escultura se vuelve paradigmática para el resto de las zonas, sin que estas dejaran de evidenciar características provenientes del idioma nativo.

Durante todo el período en que se despliega el arte búdico se van estableciendo los elementos que conformarán el lenguaje clásico que vemos posteriormente en el arte Gupta. Conservando los elementos estéticos regionales el arte indio habla un lenguaje común más allá del credo que represente.

De esta forma nos explicamos que en los mismos sitios en que se había venido desarrollando el arte budista o jaina se excavan nuevas cuevas con temas hindú, partiendo de los mismos medios de expresión se comienzan a desplegar nuevos temas. Desde este momento comenzamos a evidenciar que entre tanto se difunde un mito concerniente a una divinidad éste mito es graficado por medio de la escultura. Poniendo atención a esto no es de extrañar que una dinastía reinante patrocine el arte escultórico que difundirá los mitos y deidades con los que se identifica.

De modo general puede verse que el dominio sobre el norte de India por dinastías extranjeras significó la preferencia de éstas por patrocinar el Budismo. Ante la presencia extranjera la dinastía Satavahana que reino entre el 230 a. C. y el 220 d. C. Andhra Pradesh generó un movimiento propio, y hacia finales de éste período vemos desplegadas varias de las características pictóricas que definirán las deidades hindúes, principalmente Shiva. En el norte la dinastía Naga apuntaba en la misma dirección.

Por otra parte dentro de éste mismo tipo de movimiento, en su relación tan directa con una dinastía, comienza en el norte con el período Gupta un nuevo impulso para la expansión de la construcción de templos y esculturas cargadas de simbolismo. Con la reaparición de un reino unificado se evidencia en la escultura la conciencia de un ideal nacional.

En el período Gupta la tradición escultórica clásica alcanza su expresión suprema. Saraswati alude a ella como la resultante natural de la plasticidad que desarrollo la escuela de Mathura y la elegancia que se trabajó en Amaravati, en Andhra Pradesh.<sup>50</sup> Pero ahora la escultura estará cargada de un nuevo contenido que evidencia una elevada conciencia intelectual, el arte se vuelve medio consciente de las concepciones espirituales e intelectuales. Se establece un renovado canon de belleza, y un nuevo ideal estético traspasado por la calma espiritual en la expresión proveniente de influencias del arte de Sarnath, con un tratamiento en que se delinea un sentimiento emocional y encanto sensual sublimados.

Estos ideales perméan toda la escultura India posterior, es el período en que se establecen los cánones del tratamiento de la figura, al mismo tiempo se codifican las características, actitudes y atributos de cada deidad del panteón hindú.

Durante éste período la idea del templo o *vimana*<sup>51</sup> como morada y cuerpo de la divinidad es elaborada hasta un grado bastante alto. Son compilados varios manuales, o

---

<sup>50</sup> S. K. Saraswati. Op Cit. P.121.

shastras, sobre la construcción de edificios sagrados. Así va tomando forma una concepción del espacio sagrado que encarna a la deidad, ésta con todo su simbolismo reproduce las concepciones religiosas que se sistematizan.

La desintegración del dominio Gupta implicó que las tendencias artísticas regionales se agudizaran. Al hacerse concientes éstas diferencias se manifestaron a través de dinastías locales con ambiciones imperialistas. A partir del siglo VIII d. C. el auspicio y crecimiento de escuelas locales es un proceso claramente manifiesto sobre todo al sur de los Vindhya.

Es a partir de éste impulso que la construcción de nuevos templos y el aumento de los antiguos, se hace imperativo a las dinastías locales. Si bien la construcción de templos y relación con un grupo gobernante es muy antigua, ahora con un lenguaje más estandarizado y con su correspondiente trasfondo religioso-ideológico, su finalidad se hace más ambiciosa, más amplia.

### 4.1.1. El desarrollo del templo estructural hindú

---

Respecto al origen del templo estructural algunos autores lo atribuyen a las construcciones budistas, el vínculo es inevitable ya que como vimos se trabaja con un lenguaje común en el tratamiento de las estructuras sagradas, y sobretodo en el idioma escultórico. Pero es muy probable que el templo estructural tenga un origen independiente, aunque inseparable de éste lenguaje común. Al mismo tiempo de forma natural el templo conserva y representa otras necesidades culturales.

La primera evidencia que tenemos del templo estructural se remonta a mediados del siglo III a. C. en las ruinas de Bairat cerca de Jaipur, pero hasta los siglos III y IV de nuestra era el templo estructural tiene un desarrollo marginal. Sin duda existieron templos durante este período pero no tenemos vestigios importantes en el norte debido principalmente a la destrucción por guerras, sobretodo en el período musulmán.

El santuario aldeano es posiblemente el origen del templo indio, como lo señalan Fischer y Diez<sup>52</sup>, logramos ver representaciones de éstos en los bajorrelieves de las estupas (lámina 9). Los templos posteriormente construidos en roca conservan la estructura arquitectónica original del material con que se construían, madera, bambú o ladrillo.

Éstos autores señalan que los elementos que constituyen el templo están presentes en los bajorrelieves de las estupas ya antes de la era cristiana. Estos elementos son: el *garbagriha*, celda o sacrosanctórum, *antarala* o vestíbulo y *mandapam* o sala de reunión. En los templos del norte, cuyo estilo se conoce como *nagara*, el garbagriha está coronado por una *vimana* o torre de forma ovalada; en el estilo del sur o drávida ésta torre tiene la forma de una pirámide escalonada y está coronada por una piedra monolítica cuya forma recuerda una estupa pequeña llamada *shikara*.

<sup>51</sup> La vimana es la torre principal de un templo que se alza sobre el garbhagriha.

<sup>52</sup> Klaus Fischer y Ernst Diez. *Historia del Arte Universal. Cultura de la India y Arte Indico*. P.68.

Para Kramrish el origen del templo de techo plano y paredes cúbicas, proviene de una estructura de tipo dolmen que encierra el Linga, que en éste contexto significa “signo distintivo”, para marcar un lugar sagrado, de esta forma señala que el dolmen de piedra y el menhir son análogos al santuario de piedra y el Linga.<sup>53</sup> La pequeña celda que conforman éstos elementos constituirá lo que se conoce posteriormente como garbhagriha o sacrosantórum. Para la autora este tipo de templo, el Linga dentro del santuario tipo dolmen, fue y sigue siendo en toda India el templo aborigen por excelencia.

54

De esta forma Kramrish traza un origen propio para el templo hindú de techo plano, especialmente para el templo que se desarrolla en el sur. Éste vendría a ser la ampliación del santuario de piedra de plano cuadrado elevado en terrazas superpuestas que forman la torre. El templo de planta cuadrada y techo plano conserva durante bastante tiempo su independencia, conviviendo con aquellos que presentan ya una shikara o torre.

Con el desarrollo de la shikara el simbolismo de montaña sagrada es natural. La torre que se alza simboliza la montaña sagrada y directamente bajo la cumbre de esta torre encontramos el garbhagriha, palabra que aduce a la idea de útero, que se asocia entonces a la imagen de una caverna.

El movimiento que impulsó la construcción de templos tuvo su origen probablemente en los primeros ejemplos Gupta, que elaboraron pequeñas estructuras de techo plano con ornamentación escultórica entre los siglos IV y VI d. C. Uno de éstos llamado Deogarh, cerca de Jhansi presenta ya una pequeña torre sobre el sacrosantórum.

Bajo la dinastía Ikshvaku hacia mediados del siglo III d. C. construyó templos estructurales budistas de ladrillo en Nagarjunaikonda, en Aihole, Lo que nos hace pensar que este impulso puede haber sido pivoteado a partir de los templos Ikshvaku.

Bajo la dinastía Chalukya, en Aihole, cerca de su capital Badami en Karnataka, se construyeron varios templos entre los siglos V y VII d. C, en este sitio se pueden encontrar cerca de 125. De entre los que aún se conservan en pie, el templo de Durga presenta una forma absidal que nos recuerda una chaitya budista, rodeado de pilares esta ya coronado por una torre sobre su sacrosantórum (lámina 10). Al mismo tiempo en Badami otra serie de templos estructurales son construidos que conservan sus particularidades siendo en general más macizos.

Otra ciudad que presenta abundantes construcciones es Patadakal, antigua capital Chalukya. Durante el siglo VIII d. C. en ésta ciudad se fueron construyendo una serie de templos que presentan los diversos estilos que luego se desarrollarán en el resto de India. Varios de éstos templos se enmarcan ya definitivamente dentro del estilo dravídico, como el templo de Sangameshvar, el Virupaksha y su gemelo el templo de Mallikarjuna.

No está demás decir que en este período no dejaron de ser construidas cuevas rupestres principalmente de tipo hindú, que podemos encontrar, en general, en los mismos lugares donde se erigen los templos estructurales que mencionamos. Como también se

<sup>53</sup> Stella Kramrish. *The Hindu Temple*. Pp. 152-153.

<sup>54</sup> *Ibid.* P. 153.

comenzaron a tallar cuevas en la región de Tami Nadu bajo la dinastía Palava.

Pero por lo que resalta más que nada la dinastía Palava es porque da inicio a un importante movimiento arquitectónico y escultórico. Hacia el siglo VI d. C., bajo Simhavi shnu comienzan a cavarse templos rupestres en Bhairavakonda, su sucesor Mahendravarman se jacta, en la inscripción de Mandagappatu<sup>55</sup>, de haber construido un templo sin utilizar ladrillo, carpintería o mortero, es decir un templo tallado en roca, monolítico.

Dentro de ésta nueva tendencia, impulsada por los monarcas Palavas encontramos la edificación de los templos monolíticos de Mamallapuram, puerto Palava, conocidos como *raths* (lámina 11), representan probablemente carros procesionales. Se basan con fidelidad en los prototipos realizados antaño con los materiales disponibles, madera y techumbres de hojas de palma.

El Ratha llamado Darmaraja (lámina 12) es un copia en mayor tamaño del Ratha de Arjuna presenta una techumbre piramidal de tres niveles (uno más que el de Arjuna) coronada por una shikara, y multiplica los motivos *kudu* (lámina 13). Éstos son pequeños edículos dispuestos sobre la techumbre evocan la fachada de una chaitya, de estructura abovedada. Representan la morada de seres celestes, simbolizan una ciudad celeste, símbolo de la morada de Shiva en la montaña sagrada y son utilizados con profusión en la posterior escultura dravídica

Hacia fines del siglo VIII d. C., comienzan a ser construidos templos propiamente estructurales, como el "Templo de la Orilla" (lámina 14) edificado bajo Rajasimha, también en Mamallapuram, y el templo Vaikuntaperumal en Kanchapuram, construido bajo Nandivarman II. La estructura de éstos templos contiene varias de las características del templo drávidico posterior.

El Templo de la Orilla, dedicado a Shiva (lámina 14) esta construido en bloques de granito aparejado presenta dos esbeltas torres o shikaras cercadas por un recinto rectangular definido por un muro rematado con numerosos toros *Nandi*, la montura de Shiva. Bajo la torre más alta, se encuentra el altar central que conserva en el garbhagriha el Linga. Siguiendo un modelo similar el Kailasanatha en Kanchipuram (lámina 15) fue construido por el mismo rey, su nombre hace referencia al habitáculo de Shiva en el monte sagrado Kailasa en los Himalayas.

Durante este período, hacia mediados del siglo VIII, se excava el templo monolítico Kailasa en Ellora (lámina 16), levantado bajo el monarca Rashtakuta Krishna I, es sin duda una obra colosal. Su similitud con los templos Palavas descritos en el párrafo anterior es evidente, la mayoría de los autores revisados cree fue construido posteriormente a los templos Palavas, y que el rey Chalukya recurrió a arquitectos Palavas para edificarlo.

Todas estas edificaciones se enmarcan dentro de un movimiento más general que eclosiona en el sur de India, derivado, como vimos, del primer impulso Gupta. En el plano de la escultórico vemos que, la escultura de Aihole ya rarificada por el ideal clásico Gupta se extiende al sur influenciado el idioma Palava, que a su vez desarrolla sus propias

---

<sup>55</sup> Citada por: P. N. Chopra. Op. Cit. P.73.

características, dónde la expresión de emociones y sensación de movimiento se complementa por el tratamiento de figuras que parecen más vigorosas y disciplinadas.

La dinastía Chola luego de erigirse con el poder en Tamilnadu va a recoger la herencia Palava respecto al tipo de construcción que desarrolla y al tipo de lenguaje que, como vimos, se había venido desarrollando y consolidando desde la dinastía Gupta.

Los primeros templos de esta dinastía son más bien sencillos pero a cada regente se le atribuye la construcción de al menos uno y su complejidad y tamaño van aumentando para distinguirse ya notablemente con la construcción del gran templo del Tanjavur, llamado también Rajarajesvara (lámina 18) y el Gangaikondacholapuram (lámina 21), en el comienzo del siglo IX.

Antes de adentrarnos en los grandes templos Chola señalaremos que el primer templo Chola que tenemos seguridad fue edificado por un rey de ésta dinastía es el Vijayalayacholesvaram en Nartamalai (lámina 17), construido por Vijayalaya.

El plano en donde está edificado éste templo se basa en un sitio rectangular rodeado por un muro. El rectángulo está conformado por un doble *mándala*<sup>56</sup>, en este caso dos cuadrados que forman el rectángulo, ambos cuadrados tienen como centro un edificio: en el medio del patio de entrada el toro Nandi y en el siguiente mándala el centro es el garbagriha.

La centralidad y gran altura de la vimana nos hablan de que éste templo Chola, como los que se edificarán posteriormente fueron pensados para ser edificados de una sola vez. A diferencia del resto de los templos menores, como la mayoría de los templos de aldea, los templos que pretenden ser el centro de las capitales Chola presentan la característica de tener una vimana muy alta, coronada por una shikara de inmensas proporciones, siendo así la torre principal del templo más alta que es resto del conjunto, como ocurre por ejemplo con el “templo de la orilla” edificado bajo el monarca Palava Rajasimha. En la mayoría de los otros templos de tipo dravídicos del período la parte más alta son las puertas o gopuram, estas fueron adicionadas posteriormente como el caso de Chidambaram.

Como vimos en los capítulos precedentes bajo Rajaraja I el poderío económico y militar Chola alcanzó su apogeo, el templo Rajarajesvara en Tanjavur (lámina 18) construido por este monarca evidencia su poderío. Se comenzó a construir en el año 1.000, está rodeado por un muro con una doble hilera de pilares y su gopuram de entrada es imponente la vimana del templo es aún más alta y esta coronada por una shikara monolítica de grandes proporciones, bajo ésta en el garbhagriha se haya un Linga de 5 metros de diámetro y esta rodeado por un doble muro que deja un pequeño espacio para el rito de la circunvalación. Al garbhagriha le preceden dos antecorredores con pilares finamente esculpidos.

Este modelo de templo es el que será repetido por los sucesores de Rajaraja en

---

<sup>56</sup> Los mándalas son sistemas gráficos elaborados a base de círculos y cuadrados que forman diagramas simbólicos que representan el universo en su evolución cósmica. En los templos del sur el garbhagriha o altar central se encuentra en el centro de uno de dos cuadrados que forman un rectángulo que constituye el recinto del templo. Véase: Taschen. *La India hinduista. Templos y Santuarios de Kajuraho a Madurai*. Pp. 64-65.

cada vez mayores proporciones. De las siguientes capitales religiosas construidas bajo la dinastía Chola están: el templo Gangaikondacholapuram (lámina 21), cerca de Darasuram, construido por Rejendra I; el templo Airavateswarar en Darasuram (lámina 22), construido por Rajaraja II; y por último destaca el templo Kambaharesvarar edificado bajo Kulottunga III, como el centro de su capital en Tirubuvanam.

La organización del templo hindú, de la que los templos Chola no son excepción, es una organización cósmica que, como en todo espacio sagrado, desarrolla una jerarquía del mundo divino. Esta jerarquía va desde el altar central, en cuanto origen cósmico, hacia el mundo exterior, pasando por el dominio de los dioses, galería de la circunvalación; el reino de los hombres, recinto porticado; y por el de los seres inferiores en la plataforma de la explanada.

En el tratamiento de la escultura los Chola modifican hasta cierto punto el idioma clásico que heredan de los Palava. Vemos que el tratamiento vigoroso Palava es suavizado por un textura plástica más flexible que, como señala Saraswati, parece pulsar debajo.<sup>57</sup> La inspiración del movimiento Bhakti se hace visible en la escultura Chola, sobre todo en sus bronce, cierto naturalismo dinámico nos transmite al mismo tiempo una serenidad sublime.

La construcción de gran cantidad de templos estructurales impulsada en el sur desde los Palavas implicó que diversos cultos, muchas veces con un origen en deidades locales, experimentaran cierta uniformización espacial. Por ejemplo aquellos lugares sagrados relacionados a elementos naturales comienzan a tomar una forma arquitectónica definitiva y estandarizada con su petrificación.

El establecimiento y respeto por los cánones arquitectónicos y escultóricos que se establecieron en periodos precedentes y que en el sur toman forma específica y concreta en la literatura agámica permitieron que fuesen aplicadas las concepciones filosóficas subyacentes.

Así el lenguaje simbólico del templo va implicando su aceptación y sistematización. El templo se puede observar a través de una fórmula que implica sus bases teóricas, como vimos por ejemplo, un poco más arriba, para la organización cósmica de un templo. La estructura del templo, en cuanto cosmos, organiza y dispone del rol de las diversas deidades que alberga.

Las imágenes representadas en los templos siguen una larga tradición escultórica que, como vimos, recorre la historia de India. Pero los nuevos significados que van adquiriendo las imágenes esta en relación con los mitos que se propagan en torno que son, como señala Padma Kaimal, editados y reformados de acuerdo a los intereses contemporáneos del compilador.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Saraswati. Op. Cit. Pp. 186-187.

<sup>58</sup> Padma Kaimal. Shiva Nataraja: Shifting Meaning of an Icon. Aquí se refiere a las Mahatmyas o historias relativas al templo, para mencionar específicamente el Chidambaramahatmaya.



## 4.2. El Natyashastra. Caso de conflicto y acomodación

Atribuido al sabio Bharata el Natyashastra es un amplio tratado sobre drama, dramaturgia, danza y temas afines. Su parte más antigua fue compuesta probablemente hacia finales del período épico, se cree existió hacia el siglo II d. C., pero no hay referencia directa a este tratado hasta el siglo VII d. C. Aunque términos relacionados a representaciones dramáticas están presentes ya en la literatura budista y en las obras de Panini y Patanjali.<sup>59</sup>

Probablemente el texto no fue compuesto en su totalidad por un solo autor, ya que presenta adiciones y retoques, como señala Rangacharya parece más comunicar la visión de una escuela de pensamiento que se desarrolló durante un período en que tenían lugar debates respecto al drama, su función y su técnica.<sup>60</sup>

El texto comienza relatando cómo se originó el drama, en este contexto menciona a la trinidad de dioses Brahma, Vishnú y Shiva, con sus respectivas funciones. Presenta la situación en los siguientes términos; durante un período transicional entre dos edades la gente se volvió incivilizada, demonios y otros espíritus malignos poblaron la tierra, por lo cual Indra y otros dioses pidieron a Brahma que les diese a la gente una entretención que pudiese ser visto y escuchado para que la gente dejase sus malos comportamientos.<sup>61</sup> Él dios replicó que había creado para este propósito los Vedas, Indra explicó entonces que estos libros sagrados servían a mucha gente pero no a los sudras, para quienes aquel conocimiento estaba vedado. Así Indra indujo a Brahma a crear el quinto Veda, el Natyaveda, asequible a las cuatro castas. El dios principal le dio a Indra el honor de crear la primera obra.

Es muy probable, como señala Rangacharya, que el drama existiese antes pero como insinúa Indra –las razones que lo llevaron a pedirle al dios principal su creación-, era incivilizado o vulgar, influenciado por la lujuria, gula, celos e ira<sup>62</sup>, ya que en estos términos se refiere a los malos hábitos de la gente. Varios espectáculos con características afines al humor bajo, son mencionados en el Natyashastra como con el nombre de *rupakas*.

Luego de mostrárselo a los demás dioses Indra concluyó que eran incapaces de comprenderlo, ya que las dificultades de la vida no les eran propias, por lo que sugirió a Brahma buscar un hombre. El sabio Bharata resultó ser apropiado y se hizo cargo de

<sup>59</sup> Citados por: I. Shekhar. Sanskrit Drama: It's origins and decline. P. 33.

<sup>60</sup> Adya Rangacharya. Introducción to Bharata's Natyasastra.

<sup>61</sup> Ibíd. P. 4. Para el relato que desarrollo a continuación sobre el origen del drama y los temas que se tratan en el Natyashastra me he basado principalmente en el libro de Rangacharya y en: I. Shekhar. Op. Cit. Capítulo III.

<sup>62</sup> Ibíd. P. 6.

producir la primera obra “«You got hundred sons and therefore, you be the producer» Said Brahma to Baratha. (...) «I got the Natyaveda from God Brahma and started teaching my sons and also rehearsing them» Says Bharata, suggesting clearly that next to God Brahma he is the originator of our drama”<sup>63</sup>

Durante el entrenamiento Baratha acepto la sugerencia de Brahma respecto de incluir danza y música. También acepto la sugerencia del dios de incluir mujeres, ya que los hombres eran incapaces de representar sentimientos femeninos, Brahma creo Apsaras.

La obra estuvo lista el día del festival de Indra. Trataba sobre la derrota que inflingieron los dioses a los demonios. La obra fue interrumpida varias veces por éstos, que estaban ofendidos, y no pudo realizarse. Antes de mostrar la nueva obra en una reunión con dioses y demonios se decidió que nadie debía ser alabado o ridiculizado. Se enfatiza que el drama busca el entretenimiento, representando imparcialmente la observación del mundo, no para excitar sino para traer paz mental.

Todavía antes de que se presentase la nueva obra, Brahma envió a Maya el divino arquitecto para construir un teatro. Se interpola un capítulo que describe el culto que se debe realizar en el escenario antes de que comience una obra, y se detalla los tipos de teatro que existen y las obras a las que mejor se acomodan a ellos.

Cuando Bharata habla de la preparación de la obra menciona que vio otras obras como una del tipo *kaisiki*, que expresa el sentimiento de amor y dice que en ella el dios Shiva mismo estaba danzando. A partir de ésta búsqueda entrenó a sus hijos.

La “primera” obra es mencionada como del tipo *amrta-manathana*, relata el episodio de la agitación del océano por los demonios para extraer el néctar que los dioses protegieron. Se dice que antes de la obra Brahma habló en cuatro lenguas y su elocuencia debe haber tranquilizado a los demonios. Al verla en su composición libre de prejuicios, dioses y demonios fueron complacidos.

Posteriormente el dios principal propone a Bharata mostrar una obra a Shiva. A éste dios le agradó la presentación y dijo que de su propia experiencia bailando consideraba que la danza podría producir un buen efecto durante las *purvaranga*, preliminares, especie de bienvenida a la audiencia. Shiva pidió entonces a Tandu que mostrara ésta danza, esta demostración es conocida como *tandava*. La danza y la música al comienzo tiene como finalidad poner a la audiencia y a los actores en una actitud agradable.

En los capítulos posteriores se trata una serie de temas, uno fundamental es el que habla de qué es *abhinaya*, palabra traducida como actuación, conlleva el significado de portar (*ni*) hacia (*abhi*) la audiencia. En seis capítulos se describen la actuación corporal, que se divide en tres categorías principales: gestos físicos, expresión facial y posturas y movimientos.

La descripción uniforme y detallada de, por ejemplo, los 36 tipos de mirada o los 13 tipos de movimiento de cabeza nos hacen pensar que éstos modos y su significado deben haber sido conocidos por la audiencia. En capítulos posteriores se describe una

---

<sup>63</sup> Adya Rangacharya. Op Cit. Pp. 5-6.

serie de poses (108 *karanas*) estilizadas que al ordenarse de ciertas formas representan incidentes que involucran movimientos corporales. Más adelante también se describen otros tipos de acción y movimiento, como formas de caminar bajo la influencia de diversos estados anímicos, etc.

También se describen elementos concernientes al discurso, desde la voz a las figuras del lenguaje. Trata sobre los tipos de vestuario, maquillaje, accesorios, etc., la idea es que el personaje parezca genuino, se menciona incluso los colores de piel según la región de que proviene. Luego habla del carácter y temperamento de personajes, de la producción de una obra, los tipos de representación escénica, y hace una descripción cómo escribir una buena obra.

En dos capítulos intermedios, VI y VII, se explica la teoría de *rasa* y *bhava*. La idea de *rasa* alude a algo que se puede saborear, *bhava* es el sentimiento de fondo que el poeta desea transmitir a través de la actuación, palabras, gestos corporales, etc. Se usa el ejemplo de alguien que en una cena degusta platos de diversos sabores, luego se sienta en una posición relajante, con sus ojos cerrados y una sonrisa exclama que ha disfrutado la comida. En los momentos antes de despertar saborea el *rasa*, sentimiento de plena satisfacción. El *rasa* es éste estado final de satisfacción que es inducido por otros diferentes sabores, *bhavas*, expresados a través de gestos.

Se describen los diversos tipos de estado divididos primariamente en: estados permanentes, estados transitorios y estados temperamentales. La correcta combinación de estos induce al estados de *rasa*.

La teoría de *rasa* es fundamental para comprender la estética India, la meta de una obra de arte es hacer surgir *rasa*, experiencia que surge de la correcta recepción y apreciación de una obra, esta satisfacción es independiente de la emoción que se evoca en la composición (miedo, amor, valor, dolor).

Esta teoría se desarrolló principalmente entre los siglo VII y XI en los comentarios que pensadores de Cachemira hacen al *Natyashastra*. Aunque estos comentarios están perdidos son citados por Abhinavagupta. Éste pensador a partir de los postulados de Bharata sobre *rasa*, y discutiendo las interpretaciones de otros comentaristas, define el concepto y su alcance hasta niveles muy refinados del pensamiento.

Abhinavagupta está dentro de la escuela filosófica del Shivaísmo de Cachemira, y esto se refleja en sus planteamientos. Siguiendo a Maillard, las categorías estéticas serían modificaciones de los sentimientos que emergen en un individuo como respuesta a los estímulos que afectan su vida personal ordinaria, emergiendo un estado emocional libre de connotaciones particulares, las emociones se vuelven placenteras; al eliminarse la función objetiva de la conciencia, ésta se eleva al nivel universal.<sup>64</sup> Es éste nivel trascendente el que se busca provocar por medio de *rasa*, es una experiencia cercana a la experiencia mística, aunque, como señala Maillard, no disuelve las diferencias sino que las utiliza para representación de hechos que apelan a la memoria sentimental del espectador.<sup>65</sup>

Continuando con el relato del *Natyashastra*, en los capítulos finales los sabios

---

<sup>64</sup> Chantal Maillard. *Rasa. El placer estético en la tradición India*. P. 17 y 81.

preguntan por qué los hijos de Bharata habían sido maldecidos, se dice que con el curso del tiempo los artistas con gusto vulgar comenzaron a satirizar a los sabios, quienes enojados los maldijeron, condenándolos a una vida baja y vulgar, a ser sudras. Los dioses temieron que el drama pereciera, pero los sabios aseguraron que esto no pasaría aunque la maldición fuese efectiva.

El relato continua diciendo que pasado el tiempo un rey llamado Nahusa ganó el reino de los dioses por su valor e inteligencia, un día quiso ver una obra dramática ya que antes en la tierra había disfrutado el drama, pero no habían actrices ya que el harem había sido destruido y así también el drama. En el cielo había apsaras femeninas pero los dioses no consideraban apropiado mezclar apsaras con actores mortales, luego Nahusa apeló a Bharata, para llevar a cabo el propósito la maldición debía terminar.

Tenemos referencias a un rey llamado Nahusa de época védica, en el Rig Veda, Indra destruye su fortaleza, en el Mahabharata Nahusa aparece teniendo conflictos con Agastya.<sup>66</sup> Por lo que Nahusa debe haber sido un rey no arya patrón de las artes, se convierte así en el primer mortal del que tenemos noticia que auspicia la producción de una obra.

Entre la descripción de personajes se hace referencia al *Vindushaka*, bufón de la corte o loco, debía ser un brahmán de apariencia burda y fea, es el personaje humorístico del que se espera haga el ridículo e incoherente. Este personaje debe provenir de las obras populares tempranas.

Tomando en cuenta que en los Vedas no hay referencias a la profesión de actores o actrices o bailarín y que los hijos, o bien la tropa, de Bharata estaban condenados a ser sudras, podemos deducir quienes conservaron esta tradición fueron los grupos no aryas, hasta su codificación en el *Natyashastra* que implicó posteriormente su aceptación entre los estratos más altos de la sociedad, habiendo limado ciertas esperezas como evidencia la intervención de Indra.

El *Abhinaya Darpana* es un tratado sobre danza y actuación atribuido a Nandikesvara, su forma escrita es de fecha posterior al *Natyashastra* pero Shekhar cree que pertenece a una tradición anterior.<sup>67</sup> Reproduce el relato sobre el origen divino de éste arte como está en el tratado de Bharata. Pero aquí Indra le pide a Nandikesvara que le revele el significado de las leyes de la danza de forma concisa. Él sabio le habla de los aspectos de la danza y le dice que debe ser vista especialmente en festivales y celebraciones, como coronaciones, procesiones de dioses u hombres, matrimonios y ocasiones que deseen buena fortuna.<sup>68</sup>

Shekhar, nos llama la atención respecto a que la literatura Sangam contiene

---

<sup>65</sup> *Ibid.* P. 89.

<sup>66</sup> Textos citados por: I Shekhar. *Op Cit.* P. 46.

<sup>67</sup> I. Shekhar. *Op. Cit.* 41.

<sup>68</sup> Nandikesvara. *The mirror of Geture. Being the Abhinaya Darpana of Nandikesvara.* P. 13-15.

abundantes referencias a diversos tipos de danza y representaciones dramáticas, entre las que *kuttu* ocupa un lugar prominente, además de ser la más antigua.<sup>69</sup> El término *kuttu* se refiere a danza y arte de la danza. Por otro lado textos como el *Tolkappiyam* contienen detallada información sobre dramaturgia.

El épico *Shilappadikaram* atribuido al rey *Ilango Adigal*,<sup>70</sup> compuesto hacia el siglo III d. C., relata el amor entre *Kovalan*, un cortesano y *Madavi*, una encantadora bailarina, el poema abunda en referencias al teatro, danza y música. Éste poema contiene ya la división que vemos en el *Natyashastra* y *Abhinaya Darpana* entre *nritta*, aspecto puramente técnico; *nriya*, técnica, expresión y representación de emociones, acciones o acontecimientos; *natya*, drama danzado donde se narra una historia con varios personajes combinándose danza, gestos, música y palabras. También se menciona el origen legendario de la danza y el festival de *Indra*, dónde se representa un drama.

Sin duda el arte de la danza fue en un comienzo desestimado por las clases altas de origen *arya*, su práctica les es prohibida en las *Leyes de Manu*.<sup>71</sup> Esto junto con el testimonio de *Bharata* nos confirma que la danza y el teatro no tuvieron su origen en el substrato *arya* de la población. Y si consideramos, siguiendo *Shekhar*, la práctica de éste arte en las regiones más meridionales de India, podemos concluir que la danza tiene un origen meridional y fue desarrollada por habitantes no *aryas* de India, especialmente en el sur.

Ahora bien, a partir de aquí, la danza que se formó y que podemos ver hoy como clásica se enmarca absolutamente dentro de los cánones que establece *Bharata* y sus sucesores, que apuntan hacia un reconocimiento y posterior adopción por las clases más altas.

### 4.3. Registros de figuras danzantes en el arte escultórico y pictórico

Las artes en India no están claramente divididas como en occidente sino que encontramos intrínsecamente unidas las artes visuales, musicales y dramáticas.

El lenguaje de gestos que se describe en los tratados, *Natyashastra* y *Abhinaya Darpana*, ha sido constantemente representado en las esculturas así estas nos narran acerca de sus funciones y atributos. Cada postura del cuerpo tiene un nombre y un significado preciso. Éste lenguaje se ha ido heredando y manteniendo por la tradición, de

<sup>69</sup> *Ibíd.* P. 93.

<sup>70</sup> Citado en: *I. Shekhar. Op. Cit.* P. 97-98.

<sup>71</sup> Véase: [The Laws of Manu](#). [en línea]. Capítulo II, punto n° 178, se refiere probablemente al uso de maquillaje y vestuario; Capítulo IV, punto n° 59, especifica que a un *brahmán* no se le permite bailar; Capítulo XI, punto n° 66, prohibición sobre practicar el arte de la danza y canto.

remoto origen, constituye una parte fundamental y casi inconsciente de la cultura India, que se mantiene más allá del credo que represente, y se fue formando en la época del arte budista para ser luego perfeccionado y estandarizado en el período Gupta. Referirnos a la elaboración y desarrollo de éste lenguaje sería relatar toda la historia del arte y pensamiento indio.

Cabe señalar como nos llama la atención Comaraswamy, que el auténtico arte de la danza Indio sobrevive en el "Nautch", que relata un tema por medio del canto y gestos combinados. Ésta idea de relatar por medio de gestos esta presente en la escultura India vividamente.

En esta parte de nuestro trabajo nos centraremos en la institución del lenguaje clásico en la representación de figuras danzantes, y especialmente de la imagen del dios danzante.

Las primeras representaciones de figuras danzantes de las que tenemos noticia se remontan a la civilización del Indo, de Harappa, la imagen de un torso (lámina 1), probablemente de un dios con la pierna izquierda levantada nos evoca inevitablemente la imagen del Shiva Nataraja que conocemos posteriormente. El tratamiento de imagen es bastante plástico y natural como se puede ver en la torsión de su espalda.

El período de tiempo que separa la éste deidad del Indo con las posteriores figuras de dioses danzantes en el arte hindú es demasiado amplio, aún así la comparación y su similitud no se puede pasar por alto.

En el primer arte budista son retratadas varias imágenes que representan bailarinas y músicos como podemos ver en el arte de Sanchi (lámina 5). También podemos encontrar éste tipo de figuras en el arte jaina de las cuevas de Ranigumpha, en Orissa, hacia el siglo segundo de la era Cristiana (lámina 23).

Éste tipo de representaciones son testimonio de la realización de festividades. Varias de las representaciones budistas y jaina muestran escenas con personajes reales y de la corte real, la ornamentación de las figuras nos puede indicar que pertenecen a grupos altos dentro de la sociedad.

En estas representaciones de personajes danzantes, especialmente femeninos si observamos las posturas que muestran es interesante observar que corresponde con el tipo de las danzas clásicas que se manifiestan en el sur, con los pies semiflectados y las rodillas apuntado hacia los lados.

El mismo tipo de referencia, esta vez pictórica se remonta a los fresco de Ajanta (lámina 24) hacia el siglo IV, donde el movimiento del torso de las bailarinas alude a una postura similar a la que mencionamos anteriormente.

Este modo de estar de pie sugiere lo que será la postura más característica del arte indio conocida como *tribhanga*. Ésta postura se refiere a triple flexión del cuerpo. En Sanchi o bien en las apsaras del período Maurya (láminas 3, 4) podemos apreciar ésta postura.

Con el resurgimiento del tallado de templos en cuevas comenzamos a encontrar variadas representaciones de deidades de tipo hindú, y ya a partir del arte Gupta éstas son representadas frecuentemente. En las cuevas de Ellora, junto a las más antiguas

cuevas jaina y budistas, vemos algunas de las primeras representaciones de un dios danzante. En el panel de Shiva danzante en Badami (lámina 30) está representado con varios de sus atributos que luego conservará, como sus armas, el hacha pequeño o *kuthara* y el tridente o *trisula*.

Los múltiples brazos que sostienen varias armas representan el movimiento del dios, probablemente en acto de lucha, como se representará también a Durga matando a un demonio (lámina 28). Este tipo de representaciones de carácter violento se vuelve frecuente en el sur.

En la cueva número 21 de Ellora (lámina 27) podemos apreciar una actitud diferente. Su serenidad nos recuerda las primeras representaciones de Buda influenciadas por el arte de Sarnath. En su mano derecha superior sostiene el tambor.

Más al sur, en Aihole, vemos en el Shiva de ocho brazos de la cueva de Ravana Padhi, hacia el siglo VI (lámina 25), una figura mucho más estilizada, esta vez acompañado de Parvati que también danza (lámina 26).

Como podemos ver la mayoría de las representaciones de Shiva citadas consta de varios brazos y dispone de variadas armas. En todos ellos danza con la posición de sus rodillas hacia afuera. En el ejemplo de Badami (Lámina 30) consta con dieciséis brazos de los que el primero de su izquierdo cruza hacia su derecha.

Otro ejemplo a considerar es el Shiva representado en el templo de Virupaksha (lámina 32), éste de solo cuatro brazos tiene su rodilla levantada en una postura que se conoce como *urdhvaja*. Además presenta el gesto de cruzar la mano en *dola hasta*, o mano muerta. Su actitud alegre y liviana tiende a resaltar la gracia de su movimiento.

Otro antecedente importante es la representación que vemos en la cueva de Siyamangalam cavada hacia el siglo VII bajo la dinastía Palava (lámina 31). Ésta imagen de la deidad danzante muestra un pie levantado en una postura que podría evocar lo que en el *Natyashastra* se conoce como temer a la serpiente, y que la mitología de Nataraja desarrollará en el sur, bajo la dinastía Chola.

En varios otros templos de India a partir de los siglos VII y VIII se continuó representando a éste dios en las formas que revisamos. El significado que va tomando la figura de éste dios, podemos verlo en la literatura, pero el concepto definitivo de La Danza del Conocimiento o *Ananda Tandava*<sup>72</sup>, no se menciona hasta el siglo XIV, de todos modos los elementos que la conformarán se van desarrollando en éstas primeras esculturas.

Las imágenes que se identifican con Shiva representando esta danza comienzan a ser confeccionadas en bronce hacia el siglo X (lámina 34) y son emplazadas dentro de

---

<sup>72</sup> La interpretación estandarizada de la danza de Nataraja interpreta sus símbolos de la siguiente forma: una mano izquierda con el tambor simboliza la marcación del transcurrir del tiempo, la otra muestra el gesto de "no temais"; una de sus manos izquierdas sostiene la llama de la destrucción del mundo; su pie derecho se apoya sobre el demonio o duende *Muyalaka*, que representa la ignorancia; la otra mano izquierda señala hacia abajo su pie izquierdo levantado que simboliza la posibilidad de liberación. Estos símbolos representan las cinco actividades de la deidad en el sistema Shaiva Shiddanta: creación, preservación, destrucción, ilusión y salvación. Véase: Ananda Comaraswamy. *La danza de Siva*. Pp. 77-86. (véase lámina 26)

los altares a Shiva y utilizadas en como icono procesional (*utsava*) en festivales celebrados en la localidad de determinado templo.

Como podemos ver en las manifestaciones de su primer aspecto, sobretodo cuando tiene variados brazos y armas, una representación que, como señala Beryl de Zoete <sup>73</sup> proviene de una deidad pre-arya que se asocia a ritos salvajes y de sacrificio entre tribus y grupos que temían a una especie de demonio-animal.

Ahora, siguiendo al mismo autor, cabría la pregunta sin respuesta, cómo esta deidad feroz se convirtió en el bailarín místico, que simboliza el ritmo del universo en su creación y destrucción.

Sin duda tratar una respuesta a esa pregunta es muy difícil, pero creemos que dos factores fueron cardinales en la concepción de ésta divinidad. Por un lado el papel del movimiento Bhakti, en cuanto establece una relación de entrega emotiva a dicha deidad. Y Por otro lado la danza, influenciada por la corriente tántrica, y por el movimiento Bhakti devino de danza ritual en danza devocional y fue ubicada en el templo, en cuanto cosmos.

Junto a esto y acompañando siempre la representación escultórica tenemos los mitos y concepciones religioso-cosmológicas que dan forma a la imagen. Como vimos ya en los Upanishads se elabora la idea de una deidad ambivalente respecto a Rudra-Shiva.

Retomaremos el tema de la formación de Shiva danzante más adelante, para continuar con nuestro registro. Como veníamos señalando el Shiva de Virupaksha (lámina 32) nos adelanta parte de la simpleza en la composición de los posteriores bronce Chola.

Una vez establecido el arquetipo Chola hacia el siglo IX, o incluso antes, tenemos una gran cantidad de ejemplos que no nos permitirá hacer una análisis exhaustivo, pero es importante considerar que la imagen de éste dios es repetida desde Cachemira hasta el sudeste asiático. Desde los más antiguos ejemplos hasta las reproducciones que se hicieron posteriormente sus características no varían más que en pequeños detalles.

La representación de Shiva danzante tallada en los primeros templos Chola es marginal, por ejemplo en el templo de Naltunai construido a comienzos del siglo X en el distrito de Kapur, como otros templos del período esta tallado en tamaño pequeño sobre los nichos de otras deidades principales, en éste caso sobre el de Durga, evidenciando así su relación con la diosa. <sup>74</sup>

Son los templos patrocinados por Sembiyar Mahadevi, como veremos en el siguiente subcapítulo, los que muestran por primera vez las esculturas de Nataraja insertas en un nicho propio, sugiriendo la importancia que cobra.

Otras figuras danzantes también son realizadas en bronce como imágenes de Shiva en la postura con la pierna alzada sobre la cabeza, (lámina 35). Ésta postura nos evoca

---

<sup>73</sup> Citado por: David Smith. *The Dance of Shiva*. P. 3.

<sup>74</sup> Otro templos de éste tipo son Gomuktisvaram en Tiruvadutuvai, Pepileawara en Tiruverumbur y el templo de Sadaiyar en Tiruchchenampudi. Todos estos citados por: Padma Kaimal. Op Cit. [en línea].



representaciones de Vishnú dando sus tres pasos cósmicos.

También nos hace pensar en la imagen de Shiva en la competencia de danza con Kali en Chidambaram, a la que derrota realizando este tipo de acrobacias. Ésta competencia de danza fue esculpida frente al altar central de Chidambaram, donde se encuentra el Shiva Nataraja, de forma que la diosa luego de perder la competencia queda de hecho fuera del altar central, como veremos se desarrolla en la mitología de ese templo. También podemos encontrar estas imágenes en otros templos como los bronce del templo de Tiruvalankatu en el distrito de Chingleput (lámina 35, 36). Más allá de la interpretación que le da el mito la idea de que los dos dioses bailan juntos estaba presente en el Shiva danzante de Aihole, (lámina 26)

Por otro parte las representaciones escultóricas de bailarinas en diversos pasos de baile son reafirmadas por Appar. Éste santo nos cuenta que Shiva no solo disfruta danzando sino que también disfruta observando danzas, por ejemplo señala que el dios se deleita observando los karanas.<sup>75</sup> En este contexto podemos ver la representación de estos movimientos de baile en los grandes templos Chola, (lámina 37).

La representación de bailarinas en diversas posturas en las que se reconoce la canonización del Natyashstra se hace cada vez más frecuente en los templos que construyeron los monarcas Chola. El Vijalayacholesvaram ya presenta esculturas de bailarinas aunque de forma más bien marginal (lámina 39). Posteriormente sabemos que los karanas son representados con profusión en los templos reales de Rajaraja I, Rajendra I, Rajaraja II y Kulotunga III. Además de esculpirse los karanas en la parte interna de los gopurams, los pilares y corredores también presentan escenas de música y danza. Llama la atención en varias de estas esculturas las acrobáticas posturas que muestran y el estar acompañadas generalmente por músicos que le dan mayor vivacidad a la imagen.

La existencia de la tradición de bailarinas devotas de cierta deidad se puede evidenciar en la escultura del templo de Virupaksha de una de ellas que ricamente adornada se inclina en un gesto devocional (lámina 19).

También la algunos santos Bhakti como Sambandar (lámina 38) son representados en postura de baile, demostrando que la danza era una importante forma de devoción en honor a Shiva.

### 4.4. Papel de la danza en los templos de Tamilnadu

En los textos de los santos Bhakti la danza es un tema recurrente. Appar canta sobre los distintos tipos de danza que Shiva representa. Al mismo tiempo varios de estos santos bailaron en trance místico al percibir a Shiva. Entendiendo la danza genéricamente se conectan cultos diversos, entendiendo la danza como una forma de devoción estas nuevas conexiones toman forma.

---

<sup>75</sup> R. Nagaswamy. Op Cit. [en línea].

Los elementos que se asocian a Shiva danzante nos evoca la deidad salvaje de aldea o bien la de las sectas de Kalamukhas y Kapalikas. Es el dios que danza en el crematorio, porta un cráneo y huesos, en sus pies hay serpientes con su cuerpo untado de cenizas de la pira funeraria. Los primeros himnos Bhakti lo veneran ésta deidad como una forma de Shiva. Ya en esta literatura el lugar principal donde podemos ver al dios danzante es Tillai, posteriormente conocido como Chidambaram.

El mito principal relativo a la entronización de ésta deidad danzante en la forma que lo conocemos se sistematiza hacia el siglo X en un texto compuesto por los sacerdotes de templos, el Chidambaramahatmaya. Relata que en el bosque de Tillai vivían cientos de rishis heréticos que propagaban una falsa fe, Shiva decide convertirlos y va al lugar disfrazado de yogi junto con Vishnú en forma de hermosa mujer, *mohini*. Las mujeres de los rishis se apasionaron al ver a éste asceta generando caos y ellos advirtiendo el peligro le atacaron, del fuego sacrificial crearon varias armas, un tigre, luego una calavera, serpientes y un enano terrorífico, pero Shiva los bloqueó sin problema. Entre tanto había comenzado a bailar una danza magnífica, los rishis se dan cuenta de su verdadera naturaleza y le comienzan a venerar.

A través de este mito se explican los atributos que Nataraja porta y se produce un giro en la identificación simbólica de ésta deidad, como Padma Kaimal señala, una danza sobre muerte se vuelve una danza sobre triunfo.<sup>76</sup>

El relato del mito continúa cuando Vyaghrapada (un personaje del Mahabharatha) le pide que realice la danza nuevamente, esta vez en Tillai. La diosa que reinaba ahí Tillai Amman (interpretada como Kali, su consorte) detiene a Shiva al entrar y deciden desafiarse en una competencia de baile, el vencedor se quedaría en escena. Durante la competencia Shiva realiza un movimiento que no repara en modestia y ella a penas puede ver (postura Urdhva Tandava). Así se explica que veamos hoy a Shiva y Kali danzando en una pared exterior del altar central.

Estos mitos nos muestran la intención reformadora de la comunidad religiosa de Chidambaram, que intenta entronizar Nataraja sobre otras deidades a la vez que domar o neutralizar sus aspectos terribles. A la vez el tema del bosque de pinos era ya conocido, y se define Chidambaram como el centro del universo a la vez que presente en cada corazón humano, tendiendo así a integrarse en una tradición pan-india.

Dentro de éste esfuerzo se puede entender la intención de la dinastía Chola de establecer una relación especial con Nataraja. Respecto a este proceso concuerdo con Padma Kaima<sup>77</sup>, que plantea esta dinastía comenzó a establecer una relación especial con la deidad danzante entronizada en Chidambaram ya que ésta sintetizaba tanto los intereses de la dinastía como los de los sacerdotes del templo.

La imagen de Nataraja tal como la conocemos comienza a anunciarse sobre los nichos de representaciones de otras deidades. Kaimal señala que Parantaka I en su

---

<sup>76</sup> Padma Kaimal. Op. Cit. [en línea]. Para el relato sobre la competencia de danza entre Shiva y Kali en Chidambaram, véase también: B. R. Kishore, Dances of India. Dances of Shiva. [en línea].

<sup>77</sup> *Ibid.*

terminación del templo de Gomuktishvara en Tiruvadutuvai hace tallar un pequeño Nataraja bajo un parasol (que señala el estatus real), llamando la atención sobre su relación personal con la deidad. Por otro lado se asocia a éste rey con la donación que realizó su hijo, la doración del techo del templo de Chidambaram.<sup>78</sup>

Kaimal señala que entre los templos construidos por Sembian Mahadevi doce de ellos presentan nichos donde Nataraja se muestra en tamaño completo, adquiriendo el lugar de una deidad principal, además la iconografía de Nataraja alcanzó aquí su forma canónica.

Hacia el siglo X estas imágenes se vuelven comunes en el territorio Chola. La relación del templo Rajarajesvara con la danza es evidente, un mural de éste templo muestra al rey junto a tres mujeres venerando la imagen de Nataraja en Chidambaram y la orientación de esta pintura nos proyecta hacia Chidambaram.

Otra deidad danzante que juega un rol importante bajo la dinastía Chola es Murugan, llamado también Velan o Kumaran. Fue venerado ya en época Sangam asociado a las áreas montañosas y a la caza, su nombre se refiere a la belleza y juventud eterna. Se le asocia como experiencia religiosa más importante a danzas chamánicas, la posesión en éxtasis. En la literatura Sangam tardía de lo tiende a identificar con reyes y jefes locales. En el Shilappadikaram se puede ver su asociación a variados festivales y danzas, también aquí se lo llama hijo del Señor.

A partir de esto se lo adscribió pronto como hijo de Shiva y Korravai, diosa de guerra también de antiguo origen Tamil que pasa a ser consorte de Shiva, como Parvati. Se obtiene de aquí la identificación de Muruga con Subrahmanya, hijo de Shiva y Parvati. El icono que lo representa es Somaskanda que muestra la imagen familiar del hijo entre sus dos padres. Podemos verlo representado en bronce Palavas, muchas veces en postura de baile. La mitología se refiere a Muruga danzando entre sus padres que lo miran admirados.<sup>79</sup> Posteriormente su representación es retomada por monarcas Chola y se lo conoce como Tyagaraja.

Siguiendo a Ghose en su estudio vemos que el culto a Tyagaraja se centra principalmente Tiruvarur y abarca varios templos en torno a la región asociados al más antiguo culto a Murugan.<sup>80</sup> El mito de origen de Tyagaraja se desarrolla y propaga bajo el reinado de Kulottunga I. Y conecta a éste rey con el héroe Mucukuntan que es favorecido por Murugan gracias a sus penitencias, éste le da nueve guerreros personales que se casaron con princesas Cholas, además de entregarle el icono en si. El mito es paralelo a la fundación de la segunda línea de los Chola por Kulottunga I.<sup>81</sup>

---

<sup>78</sup> La práctica de dorar, o cubrir de oro, el techo del altar central de Chidambaram se había establecido anteriormente, ya que Appar señala que un rey había cubierto de oro dicho techo. véase: R. Nagaswamy, *Shiva-Bhakti*. [en línea].

<sup>79</sup> Rajeshwari Ghose. Op Cit. P. 12.

<sup>80</sup> *Ibid.* P. 58-67. Estos templos son: Tiruvarur, Tirunakaikkavoram (hoy Nagapattanam), Tirunallaru, Tiruvaymur, Tiruttalaiyankatu.

<sup>81</sup> *Ibid.* P. 79-80

La autora también señala que en la mitología que se teje en torno, Vishnú entronó al icono en su corazón por lo que se mece en una suave danza por su gentil oscilar, y se señala también que en este mito Vishnú fue a Chidambaram a adorar a Nataraja para expiar sus pecados.<sup>82</sup>

También los santos Bhakti cantaron acerca de la danza de Murugan y lo llaman hijo de Shiva y su consorte. En el Tevaram, Aruran o Vitivintankan, como se llama aquí a Tyagaraja o Murugan, aparece varias veces asociado a la danza. Appar lo llama “atavallan”, uno de los epítetos popularmente atribuido a Nataraja de Chidambaram.<sup>83</sup> Otro santo Cuntarar, que dio forma oficial al movimiento Bhakti, estaba muy relacionado al culto a Tyagaraja, también nos habla de su danza.

El carácter real de la figura de Tyagaraja permite la asociación con Murugan del que se habla en el Shilappadikaram, se cuenta que este dios de aspecto joven y vigoroso bailaba al regresar victorioso de una batalla. Se alude al sonar de los cascabeles de sus tobillos, que anuncian la danza de su victoria. Como nos lo hace notar Ghose, el sonar de los cascabeles constituye un “símbolo-vehículo”, que se va utilizando en la literatura mítica asociada al icono.<sup>84</sup>

De ésta forma vemos que dos iconos asociados a la danza se conectan gracias a ésta, el dios de Chidambaram y el dios de Tiruvarur. Somaskanda o Tyagaraja encarna el ideal de la familia real y su descendencia y a la vez consagra a los sacerdotes del templo, antiguo linaje de adoradores de Murugan, de la misma forma que el mito de Chidambaram consagra a sus propios sacerdotes. En éstas asociaciones con el poder real se comienzan a tejer las redes que intentan abarcar un mayor número de templos y cultos y servir al mismo tiempo a las intenciones que legitiman el poder real.

Otra de éstos símbolos que permite asociación con la danza es la imagen del dios danzante sobre la serpiente, diversos cultos en la región Tamil se asocian al culto de la serpiente, Ghose señala que el culto popular pre-arya a una deidad telúrica representada por termitero habitado por una serpiente, que a su vez nos evoca la imagen del Linga como montículo de tierra, era importante en Tiruvarur y en general en las religiones de aldea de la región.<sup>85</sup>

A éste respecto se puede observar en la icnografía de Shiva se le representa en general el dios que danza sobre la serpiente o bien la porta como atributo en la mano, también hicieron uso de ésta imagen los santos Bhakti en sus cantos, llamando a Shiva “el dios que danza sobre la serpiente”, ésta imagen nos gráfica la idea de Shiva entronizado en un altar sobre la antigua deidad telúrica que habitaba el lugar.

Otro mito importante que se propagó en el sur es el de la danza de Kali, cuenta que

---

<sup>82</sup> Ibíd. Pp. 82, 85.

<sup>83</sup> Ibíd. P. 41.

<sup>84</sup> Ibíd. P. 99.

<sup>85</sup> Ibíd. Pp. 75-76. véase también: Luis Renou, *El Hinduismo. Los textos, las doctrinas, la historia*. P. 53.

la diosa luego de haber matado al demonio Mahinsa bailaba una danza frenética y tan violenta que el mundo estaba atormentado y enfermo por ella. Para ayudar Shiva tomó la forma de un niño y comenzó a llorar ruidosamente, cerca del crematorio donde la diosa danzaba, ella tomó al niño en sus brazos y le dio de tomar leche de su pecho, con la leche Shiva se bebió la furia de la diosa y fue calmada su violencia. Luego el dios realizó una danza para ganar su favor, ella complacida al extremo bailó junto al dios con alegría.

Éste mito nos muestra nuevamente la asociación de la diosa con la danza, de carácter más bien violento salvaje. Es interesante observar que la danza de Shiva esta asociada al haber bebido el la leche del pecho de la diosa, lo que estaría indicando un origen en la diosa de la danza de Shiva, y a la vez la intención de domar los aspectos terribles de la diosa.

De esta forma vemos que la danza se vuelve un elemento que conecta a varias deidades y cultos locales. Y la formulación supra-trascendente de la danza de Shiva permitió ampliar su campo de influencia. Tirumular, santo que cantó al rededor del siglo noven, conocedor de las disciplinas yógicas y tradiciones tántricas ve al dios danzante en todas partes, y une en el concepto de la danza la síntesis de los Upanishads del Absoluto, con el teísmo Agámico y la experiencia yógica.

Al mismo tiempo la asociación de la danza alojada en el corazón ya sea como Tyagaraja en el de Vishnú o el Nataraja de Chidambaram alojado en el corazón de quienes le conocen, conecta al dios con la idea del Absoluto de los Upanishad, el BRAHMÁN reside en el corazón como vibración y sonido (*sapanda*).

Dentro de éste expansivo contexto teórico que se va elaborando en torno a la deidad danzante y los centros donde se venera podemos entender la intención de la dinastía Chola de entronizarla en un lugar cada vez más central en el culto, como a la vez en mismo espacio físico del templo.

#### 4.4.1. El papel social de la danza

---

Asociado a la proliferación de las imágenes escultóricas de un dios danzante y su entronización gradual como deidad principal bajo la dinastía Chola se desarrollan dos fenómenos correlacionados que van adquiriendo un rol cada vez más claro dentro de la religión oficial que se va estableciendo. Por un lado la proliferación de imágenes procesionales de Shiva Nataraja implicó una mayor presencia de ésta deidad en diversos templos y la participación e integración de los grupos humanos en torno a dicho templo e imagen, ya sea en festivales o bien en los ritos asociados. Al mismo tiempo la realización de éstas actividades organizadas por los templos locales fueron requiriendo el servicio de bailarinas que, como veremos, se van especializando.

La realización de festivales en las diversas localidades de Tamilnadu esta presente ya en la literatura Sangam.. En el Shilappadikaram se habla del festival urbano de Indra en relación al culto a Murugan, también se habla de festivales a Murugan realizados en diversos paisajes naturales como bosques, lagunas, orillas de ríos y bajo árboles sagrados.<sup>86</sup> En todos se habla de la realización de danzas en honor a la deidad, de hecho la protagonista del épico es una bailarina profesional que realiza varias de éstas

danzas. Como Kanmani señala se logran distinguir al menos dos tradiciones de danzas, una clásica asociada a las ciudades y una folklórica, bailada por la gente común.<sup>87</sup>

Appar y Sambandar hablan en sus versos de las festividades celebradas en los diversos templo que visitaron, señalan también que la procesión de imágenes a aldeas cercanas eran seguidas por bailarinas y devotos que danzaban.<sup>88</sup> Por ejemplo Appar menciona que en Thiruvadiraí, se lleva a cabo el festival del día del señor Shiva y describe que la deidad es llevada en una procesión en la que primero marchan los jóvenes seguido de las bailarinas y luego el resto de los devotos, también señala la presencia de bailarinas en el Thiruvarur.<sup>89</sup>

Los Agámas son los textos que más información contienen respecto a los festivales, prescriben la forma de realización de éstos de acuerdo a la deidad y la fecha que se celebra, la mayoría de ellos asociados a fechas astrológicas.

La realización de festividades es muy antigua en la región Tamil y sus orígenes se pierden más allá de la antigua sociedad de la época Sangam, pero creemos que la codificación que realizan los Agámas de las festividades, como también del *puja* conlleva a que la administración de éstas formas de culto este cada vez más a cargo del templo.

La proliferación de imágenes procesionales de las deidades que van siendo entendidas como manifestaciones de Shiva, Vishnú o sus consortes, esta en relación con la idea de integración de los cultos locales, en la difusión de estas ideas juegan un papel fundamental la realización de festivales, que son medios activos en cuanto a la integración y participación de la sociedad se refiere, ya que conservan las rutinas festivas de cada localidad pero dándole una nueva lectura a la imagen, a través de su forma estandarizada y a través de los mitos.

Por otro lado las evidencias epigráficas de los templos nos dan cuenta de la existencia de una institución de devadassis o servidoras de los dioses, que se forma hacia el siglos VII a VIII d. C., y que se consolida hacia el siglo XI y XII d. C. La inexistencia en el norte, lugar de procedencia de brahmines, de una tradición tan firmemente arraigada de templos como en el sur nos hace presumir que varios elementos relacionados a los templos, como lo son las ofrendas de bailarines o bailarinas, son originarias del sur, de un nicho cultural donde probablemente la imagen del dios danzante, y los elementos chamánicos que este presenta dicen relación con una cultura local, que bajo el período Chola intentan ser organizada en relación a una red organizada de templos más amplia.

En el estudio que realiza Leslie Orr<sup>90</sup> basado en las fuentes epigráficas bajo el período Chola, sobre el rol de las mujeres en el templo concluye que una de las funciones en que las mujeres se posicionan dentro del proceso de burocratización del templo es

---

<sup>86</sup> S. Kanmani. Murukan Cult in Cilappatikaram. [en línea].

<sup>87</sup> *Ibíd.* [en línea].

<sup>88</sup> R. Nagaswamy. *Op Cit.* [en línea].

<sup>89</sup> *Ibíd.* [en línea].

como bailarinas en los festivales.<sup>91</sup> La autora sugiere que en el período Chola temprano el rol de bailar en los festivales era ocupado principalmente por miembros de un grupo profesional basado en una familia, los *cantikkutar*, y que en el período Chola tardío éste grupo perdió terreno frente a las mujeres que pertenecían al templo y que conservaban este rol como un privilegio más que como una profesión, muchas veces pagando algo a cambio por realizarlo.<sup>92</sup> Otro grupo importante dentro del templo fueron los *nattuvar* o maestros de danza, en las trece inscripciones que la autora encontró son hombres y son mantenidos por el templo por éste servicio, y suelen ser asociados a músicos, como tocadores de tambor.<sup>93</sup>

Que los grupos de bailarines sean en un comienzo independientes y junto con la existencia de antiguas tradiciones de festivales en la región de Tamilnadu nos lleva a pensar que la danza en cuanto manifestación social fue absorbida por el templo en su afán de integrar cada vez más amplios grupos de sociedad. Al mismo tiempo el desarrollo de la idea de la danza mística de la deidad entendida dentro de un discurso supra-trascendente juegan un importante papel en este proceso.

Una interesante inscripción del templo de Rajarajesvara nos habla del establecimiento de 400 mujeres para residir en una calle cerca de dicho templo y ser mantenidas por éste, cada una de ellas es identificada de acuerdo a sus lugares de nacimiento o los templos de la localidad de la que provienen. Se suman a la lista 108 hombres identificados como maestros de danza.<sup>94</sup> Ésta inscripción es atípica por su tamaño y cantidad de gente señalada, pero remarca el tema de la danza aún más en el complejo del templo. Ghose menciona que entre las mujeres mencionadas 44 son transferidas desde el templo de Tiruvarur, señalando así el cambio de importancia de un

<sup>90</sup> La categoría de “temple woman” que la autora define se basa en el estudio del total de las inscripciones traducidas de templos en Tamilnadu más algunas que tradujo ella misma. Las inscripciones hablan principalmente de donaciones a los templos por dichas mujeres y de las funciones que adquieren dentro de la jerarquía del templo. De modo general las conclusiones a las que la autora llega son: la principal definición de una “temple woman” es en relación a sus donaciones al templo, que es más frecuentemente el templo de la localidad natal de dicha “temple woman” y se identifica con la deidad su localidad; por otro lado la presencia e influencia de la “temple woman” es mayor en templos de tamaño pequeño donde la influencia de la dinastía Chola es menor por ser templos pequeños que no atraen el poder Chola; durante la burocratización del templo en el período Chola las “temple woman” se van posicionando llegando a establecerse en cargos hereditarios. Todos estos procesos se enmarcan a su vez en dentro del proceso de restricción del rol público de las mujeres y su circunscripción dentro de la estructura del matrimonio y restricción del acceso a la riqueza. Véase Leslie C. Orr. *Donors, devotees, and daughters of God. Temple woman in medieval Tamilnadu.*

<sup>91</sup> *Ibíd.* P. 163.

<sup>92</sup> *Ibíd.* Pp. 106-107, 110-111.

<sup>93</sup> *Ibíd.* P. 107. Orr ve en la historicidad de la mujer relacionada al templo durante el período Chola un sujeto histórico que logra posicionarse en la institución del templo desde un rol marginal a una posición hereditaria cerca del centro, como especialistas en danza. Para la autora el desarrollo de la imagería de la diosa, la idea de Shakti como poder y su rol de consorte debilitaron el rol activo de la mujer, su poder, su representación pública y actividad política, económica y religiosa se vieron disminuidas.

<sup>94</sup> Inscripción traducida y comentada en: Leslie Orr. *Op Cit.* Pp. 33-34.

templo a otro.<sup>95</sup>

Cabe señalar que las bailarinas de los templos dedicados a Tyagaraja se dividían en dos grupos, uno que danzaba frente a dicha deidad y otro que danzaba frente a la deidad local,<sup>96</sup> lo que evidencia que persisten dos tradiciones del mismo modo que sucede en los grupos de sacerdotes de los templos Shivaístas (véase subcapítulo 3.2). Es probable que el tipo de danza realizado por ambos grupos de bailarinas haya provenido de tradiciones diferentes, es probable que ambas se hayan fusionado en su convivir dentro del templo, desembocando en una sola tradición clásica que hoy conocemos. En este proceso las representaciones escultóricas tuvieron un importante papel.

La centralidad que van teniendo las figuras de bailarinas en los templos Chola nos habla también que estas pasaron a tener un rol más central en el templo, siendo integradas a éste.

Por otro lado las imágenes de bailarinas no evocan la idea de festividades lo que hace mayormente atractivo al templo Chola.

---

<sup>95</sup> Raheshwari Ghose. Op. Cit. P. 68.

<sup>96</sup> *Ibid.* P. 34.



## 5. Conclusiones. Lo estático y el movimiento

Una paradoja que surge del estudio de las figuras escultóricas de danzantes es la petrificación de una imagen que representa el movimiento. Ésta paradoja nos puede ayudar a comprender el foco de este estudio de forma metafórica: la petrificación del movimiento es análoga a la estandarización del culto Hinduista que se establece en el templo, así como lo son las codificaciones de los mitos que petrifican la interpretación de las imágenes escultóricas de diversas deidades (como es el caso paradigmático de Shiva Nataraja) : la lectura canónica de estos mitos sobre las esculturas son la expresión de este proceso de petrificación.

Así también podemos entender cómo las danzas que hoy se conocen como clásicas en el sur de India tienen una profunda y evidente raigambre en la escultura.

Es interesante observar, como lo hace Rabe,<sup>97</sup> que este diálogo se produce primero desde la danza hacia la escultura y luego desde la escultura hacia la danza. La escultura que se desarrolla en India tiene su origen en una consciencia corporal del escultor, que muchas veces se basó en el arte dramático para la expresión de concepciones sagradas.

Este diálogo dinámico es también válido en un comienzo para la variada interpretación de lecturas que se podía establecer sobre una imagen. Dicho dinamismo admitió las posibilidades de unificación del culto que desarrollaron quienes

---

<sup>97</sup> Michel Rabe. *Dynamics of Intercation Between Indian Dance and Sculpture*. [en línea].

estandarizaron poco a poco la lectura de las esculturas.

En el ámbito de la danza clásica que se conoce hoy como Bharatha Natyam, originaria del Tami Nadu, así como el estilo Odissi de la región de Orissa, sabemos que se basan fielmente en las esculturas de figuras danzantes de los templos Rajarajesvara, Sarangapani en Kumbakonam y Chidambaram. A su vez, muchas de las esculturas de los templos señalados se basan en el tratado de teatro y danza, Natyashastra, que las describe escuetamente.

Como nos hace ver Michael Rabe, la influencia de la escultura en la danza se demuestra en que, para hacer referencia a determinados mitos o deidades, una bailarina contemporánea utiliza la forma estandarizada por la escultura. Por ejemplo para evocar la presencia de Nataraja, la bailarina adopta la postura del ícono.<sup>98</sup> De ésta forma varias poses del repertorio contemporáneo derivan de antecedentes escultóricos.

La edificación de un templo implica la fijación espacial de lo divino en un espacio consagrado. Este espacio pasa a ser el habitáculo de las deidades. En el templo Hindú del sur de India se evoca la idea de la ciudad sagrada: en el plano vertical de la vimana y los gopurams, y en el plano horizontal del complejo del templo que integra altares a diversas deidades.

El tratamiento de las esculturas que representan a las deidades que habitan dicha ciudad sagrada se enmarca dentro de una tradición continua de escultura en materiales no perecederos, como la roca. Pero el lenguaje que hablan no fue fijado de antemano, sino que se va estableciendo de acuerdo a las necesidades y circunstancias contemporáneas contemporáneas a la época.

Pero esta plasticidad de lecturas se va estandarizando en cuanto el templo, particularmente el gran templo real que constituye en un modelo, es la entidad que institucionaliza las diversas formas de culto integrándolas en una red más amplia.

La dualidad de interpretación hinduista de Absoluto/Multiplicidad puede comprender diversos niveles de lectura para una misma imagen. Una deidad con características específicas asociada a una localidad particular es una de las múltiples manifestaciones del Absoluto. Ésta forma de comprender el mundo desarrollada por las escuelas filosóficas a partir de los Upanishads, idea mística por excelencia le dio al Hinduismo la capacidad de generar un poderoso mecanismo de integración de variadas formas de culto y sus deidades.

Por otra parte, esta fijación escultórica y arquitectónica abarcó también las deidades de características salvajes, integrándolas en el conjunto ordenado y civilizado del templo. En este sentido es interesante observar que la idea de Shakti, articulada como consorte de la deidad masculina -y domesticada dentro de la organización cósmica- tiene su aplicación en el mundo humano en donde el rol de la mujer va siendo cada vez más delimitado.

Para la difusión y consolidación de estas ideas, como para la estandarización del culto dentro del templo fue fundamentales el rol que jugó el movimiento Bhakti. Éste

---

<sup>98</sup> Ibid. [en línea].

---

movimiento, en conexión muy específica y espontánea con el ambiente cultural del sur, fue un agente importante en la consolidación del Hinduismo propio del sur.



# Bibliografía

## Fuentes primarias

Nandikesvara. Traducido al inglés por: Coomaraswamy, Ananda y Kristnayya, Gopala. (1970) 2003. *The Mirror of Gesture. Being the Abhinaya Drapana of Nandikesvara.* New Delhi, India, Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd.

The Laws of Manu. Traducido al inglés por G. Buher. [en línea]  
<<http://www.fordham.edu/halsall/india/manu-full.html>>

## Fuentes secundarias

BANERJI, Projesh. 1985. *Art of Indian Dancing.* New Delhi, India, Sterling Publishers (private) Ltd.

BARVIÉ, Myrta. 1996. *India y sus danzas clásicas.* Nueva Delhi, India, publicado por Sra. Meera Shankar directora del Consejo Indio de Relaciones Culturales.

- BURCKHARDT, Titus. 1999. Traducción al español de: Esteve Serra. Ensayos sobre el conocimiento sagrado. Barcelona, España, Sophia Perennis; José J. Olañeta, editor.
- CHOPRA, P. N., RAVINDRAM, T. K., SUBRAHMANYAN, N. 1979. History of South India. New Delhi, India, S. Chand & Ltda. Volumen 1.
- DIEZ, Ernst, FISCHER, Klaus. 1967. Traducido al español por: Claudio Gancho. Historia del Arte Universal. Cultura de la India y el Arte indíco. Bilabio, España, Ediciones Moretón S. A. Impreso en Artes Gráficas Grijelmo, S. A. (Serie: Biblioteca de Divulgación Cultural). Volumen 19.
- EMBREE, Ainslie. 1987. Traducido al español por: Antón Diterich y María Isabel Carrilo. India. Historia del Subcontinente, desde las culturas del Indo hasta comienzos del dominio inglés. México D. F., México, Editorial Siglo XXI.
- EMERSON, Gertrude. The History of Early Indian Civilization. 1964. Madras, India, Orient Longmans.
- GHOSE, Rajeshwari. 1996. The Tyagaraja Cult in TamiInadu. Delhi, India, Motilal Banarsidass Publisher Private Limited.
- GOETZ, Hermann. (1959) 1964. The art of India. Holanda, Crown Publishers.
- JAGADISA Ayyar, P. V. 1982. South Indian Shrines. New Delhi, India, Asian Educational Services.
- KRAMRISCH, Stella. (1946) 2002. The Hindu Temple. Delhi, India, Motilal Banarsidass Publisher Private Limited. (1954) 1955.
- KRAMRISCH, Stella. (1954) 1955. The Art Of India. London, England, Phaidon Press Ltd. Volumen I y II.
- MAILLARD, Chantal y PUJOL, Oscar. 1999. Traducido al español por: Oscar Pujol. Rasa. El placer estético en la tradición india. New Delhi, India, Indica Books.
- MASSON-OURSEL, P., STERN, Philippe, WILLIMAN-GRABOWKA, H. De. Traducido al español por Vicente Clavel. 1957 La India Antigua y su Civilización. México D. F., México, Uthea.
- MOURRE, Michel. Traducido al español por: M. Marti Relats. 1962. Religiones y Filosofías De Asia. Barcelona, España, Ediciones Zeus.
- MUNSHI, K. M. 1956. Indian Temple Sculpture. Calcuta, India, Edited by A. Goswami, Printed by Sri Amulyua Kumar sen Gupta.
- ORR, Leslie C. 2000. Donors, Devotees, and Daughters of God. New York, USA, Oxford University Press.
- PUECH, Henri-Charles. Traducido al español por: Francisco Torres. (1970) 1985. Las religiones en la India y en extremo oriente. Formación de las religiones de salvación. México D. F., México, Siglo XXI Editores.
- RANGACHARYA, Adya. (1966) 1998. Introduction to Bharata's Ntayasastra. New Delhi, India, Munishiram Manoharlal Publishers Ltd.
- RENOU, Luis. (1951) 1968. El Hinduismo. Los Textos. Las Doctrinas. La historia. Buenos Aires, Argentina, Editorial universitaria de Buenos Aires.
- ROWLAND, Benjamín. (1953) 1959. The art and architecture of India. Buddhist, hindu, jain. Gran Bretaña, Penguin Books.

- SARASWATI, S. K. 1957. Survey of Indian Sculpture. Calcuta, India, published by K. L. Muchopadhyay; printed by Navana Printing Works, Private limited.
- SCHUON, Frithjof. 1998. Forma y Substancia en las Religiones. Traducción de: Esteve Serra. Palma de Mallorca, España, Sophia Perennis, José J. de Olañeta, Editor.
- SEN, K. M. (1973) 1976. Hinduismo. Traducción de María Antonia Rodríguez. Madrid, España, Ediciones Guadarama.
- SHEKHAR. I. Sanskrit Drama: It's origin and decline. 1960. Leiden, Holanda, E. J. Brill.
- SRINIVASA, Aiyangar, M. 1982. Tamil Studies. New Delhi, India, Asian Educational Services.
- TASCHEN. 1999. La India Hinduista. Templos y santuarios de Kahaurao a Madurai. Colonia, Benedikt Taschen Verlag.

## Artículos en internet

- AWASTHI, Suresh. Performance Tradition: Aesthetics and Practice. [en línea] <[http://4to40/discoverindia/index.asp?article=discoverindia\\_aesthetics](http://4to40/discoverindia/index.asp?article=discoverindia_aesthetics)>
- ENCICLOPEDIA WIKIPEDIA. History of Shaivism [en línea] <[http://en.wikipedia.org/wiki/Evolution\\_of\\_Shaivism](http://en.wikipedia.org/wiki/Evolution_of_Shaivism)>
- ENCICLOPEDIA. [en línea] <<http://philtar.ucsm.ac.uk/encyclopedia/hindu/ascetics/index.html>>
- KAIMAL, Padma. 1999. Shiva Nataraja: Shifting Meaning of an Icon. [en línea] Art Bulletin. <<http://www.westga.edu/~rtekippe/4201/shiva%20nataraja.htm>>
- KANMANI, S. Murukan Cult in Cilappatikaram. [en línea] <<http://murugan.org/reserch/kanmani.htm#arts>>
- KISHORE, B. R. Dances of India. Dances of Kali. [en línea] <[http://www.4to40.com/discoverindia/music/index.asp?article=discoverindia\\_music\\_dance\\_of\\_kali](http://www.4to40.com/discoverindia/music/index.asp?article=discoverindia_music_dance_of_kali)>
- KISHORE, B. R. Dances of India. Dances of Shiva. [en línea] <[http://www.4to40.com/discoverindia/music/index.asp?article=discoverindia\\_music\\_dance\\_of\\_shiva](http://www.4to40.com/discoverindia/music/index.asp?article=discoverindia_music_dance_of_shiva)>
- NAGASWAMY, R. Siva-Bhakti. [en línea] <<http://www.tamilartsacademy.com/books/siva/siva%bhakti/introduction.html>>
- RABE, Michael. 1986. Victorious Durga, The Buffalo Slayer. [en línea] Annual of the Museum of Art and Archeology. University of Missouri, Culumbia. Pp. 50-56. <<http://www.faculty.sxu.edu/mdr1/durga2.htm>>
- RABE, Michael. 1994. Dynamics of Interaction Between Indian Dance and Sculpture. [en línea] Baratha Natyam in Cultural Perspective <<http://faculty.sxu.edu/mdr1/dance/index.htm>>
- SAMSON, Leela. Bharata Nartiyam. Indian Classical Dance. [en línea] <[http://www.4to40.com/discoverindia/music/index.asp?article=discoverindia\\_music\\_bharatanatyam](http://www.4to40.com/discoverindia/music/index.asp?article=discoverindia_music_bharatanatyam)>
- SUBRAHMANYAM, Padma. 1968. Barata Natyam. Classicla Dance of Ancient Tamils.

The role of dance sculptures in Tamil Nadu. [en línea]  
<<http://www.tamilnation.org/culture/dance/padma.htm>>

VARADARAJAN, M. Tamil Language. [en línea]  
<<http://www.tamilelibrary.org/teli/tamil7.html>>

VELUPPILLAI, A. An Introduction to the History of Tamil People. Religious Traditions of the Tamils. [en línea] <<http://www.tamilelibrary.org/teli/tamil.html>>

## Sitios de origen de las láminas y mapa

<<http://huntington.wmc.ohio-state.edu/public/index.cfm>>

<<http://www.kumbakonam.info/>>

<<http://huntingtonarchive.osu.edu/>>

<<http://www.art-and-archaeology.com/>>

<<http://www.harappa.com/>>

<<http://faculty.cva.edu/>>

<<http://www.olywa.net/>>

<<http://faculty.sxu.edu/>>

<<http://www.asiasocietymuseum.org/>>

<<http://tamilelibrary.org/>>



# Anexos

## Láminas



*Imagen 1: Cuatro perspectivas de un dios danzante. En piedra caliza gris. Harappa, Panjab. Entorno al 2.400 y el 2.000 a. C.*

En: Stella Kramrish. The art of India. Lámina I.



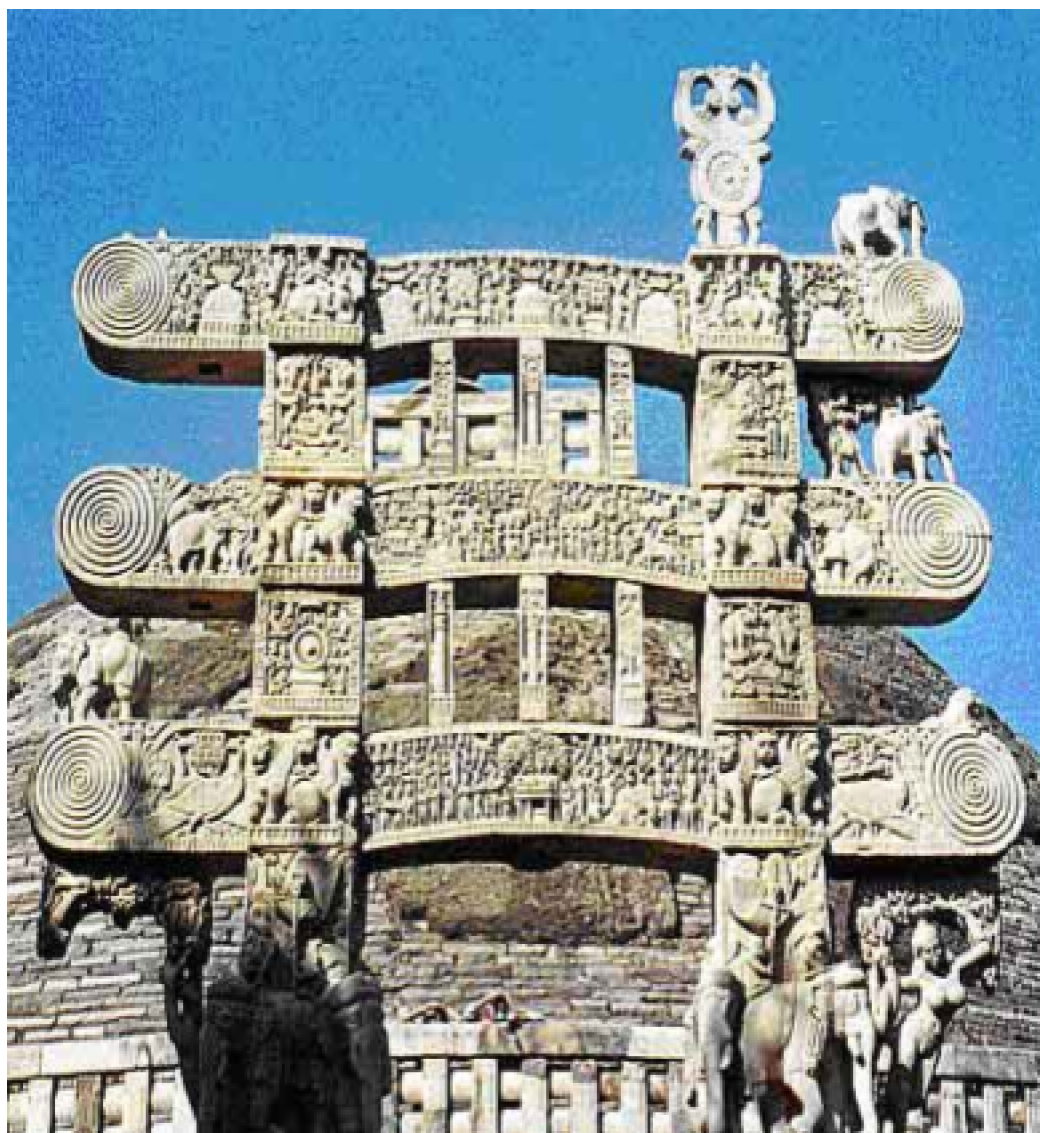
*Imagen 2: Torso rey sacerdote. Mohenjorado. Entorno al 2.400 y el 2.000 a. C.*

En: <http://www.harappa.com/indus/41.html>



*Imagen 3: Torso Yakshini. Sanchi. Siglo I d. C.*

En: Stella Kramrish. The art of India. Lámina 25.



*Imagen 4: Torana de Sanchi. Siglo I d. C.*

En: <<http://www.art-and-archaeology.com/india/sanchi/sane1.html>>



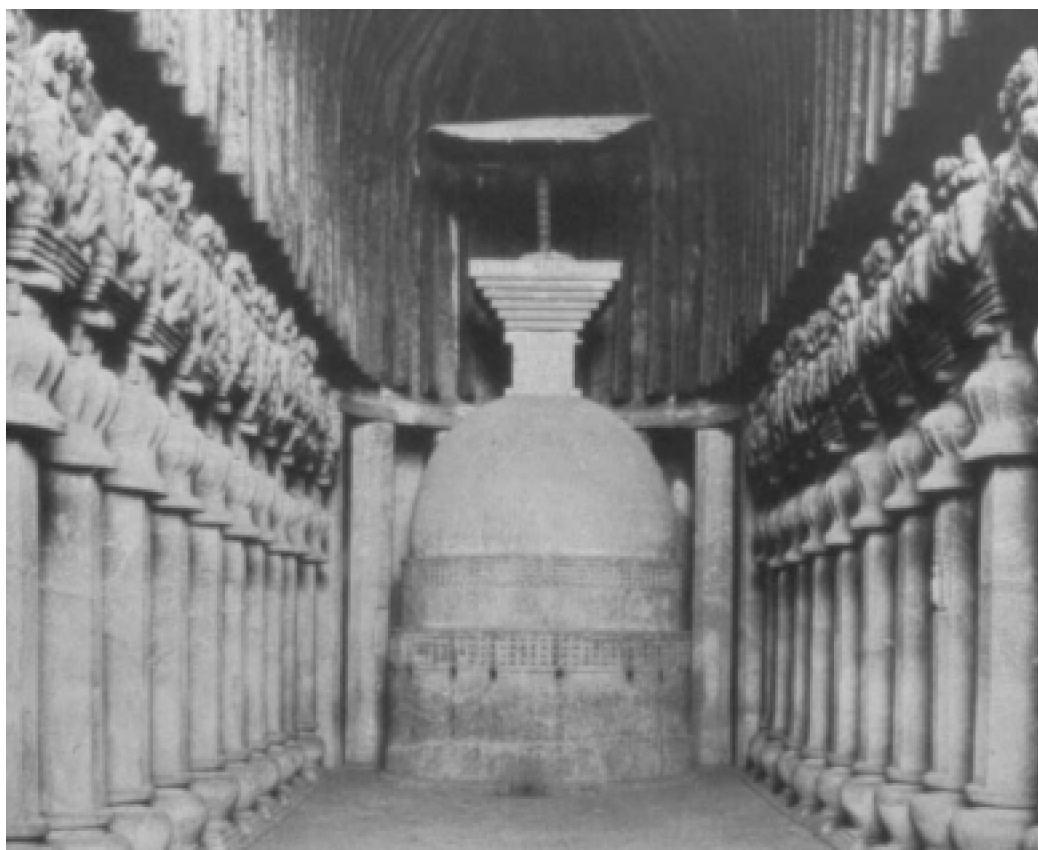
*Imagen 5: Torana oeste de Sanchi. El árbol Bhodi. Siglo I d. C.*

En: <http://www.art-and-archaeology.com/india/sanchi/sanw7.html>



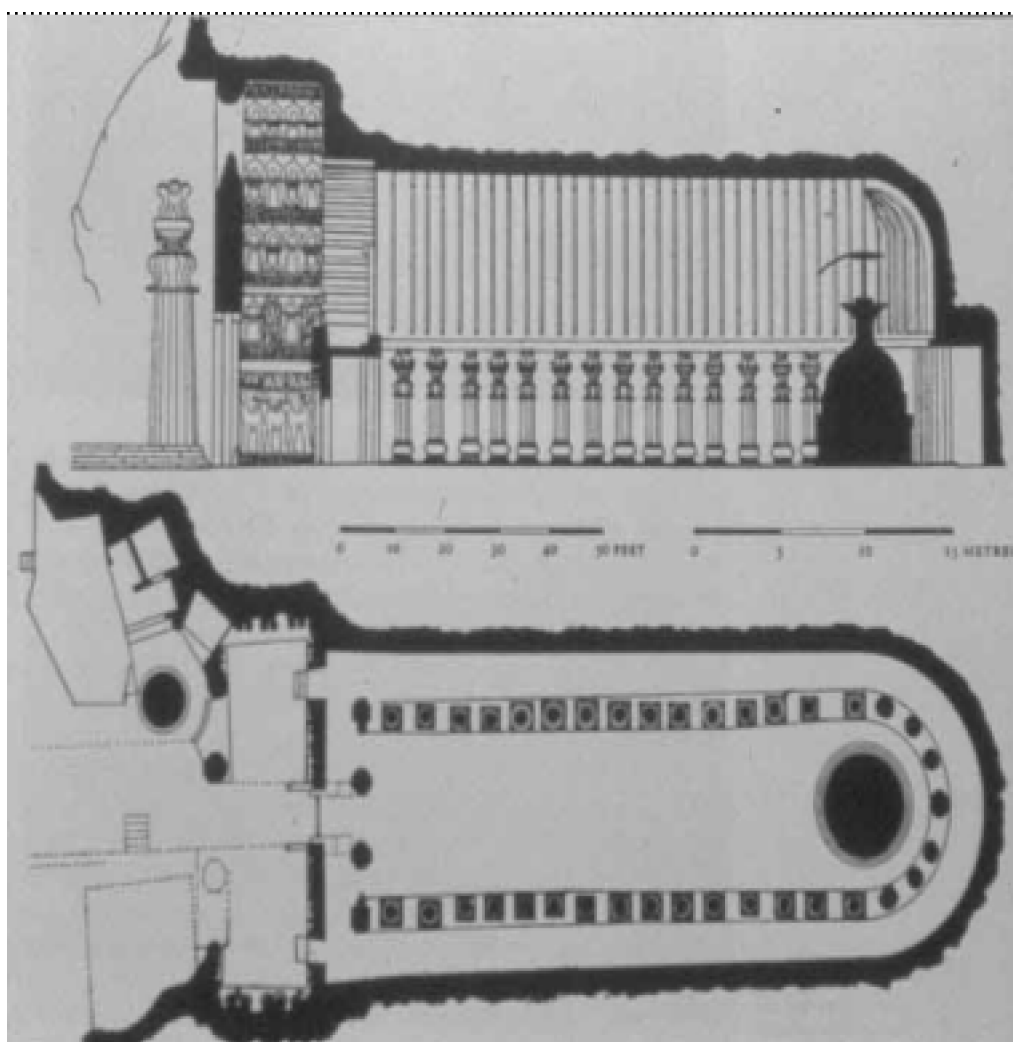
*Imagen 6: Detalle Torana sur de Sanchi. Muestra la veneración a estupa luego de ser erigida. Siglo I a. C.*

En: <http://www.art-and-archaeology.com/india/sanchi/sans1.html>



*Imagen 7: Interior chaitya de Karle. Interior chaitya de Karle. Rajasthan. Siglo I d. C.*

En: <http://faculty.cva.edu/Stout/IndianCambodian/IndianCambodian.html>



*Imagen 8: Interior chitya de Karle. Plano chaitya de Karle.*

En: <http://faculty.cva.edu/Stout/IndianCambodian/IndianCambodian.html>





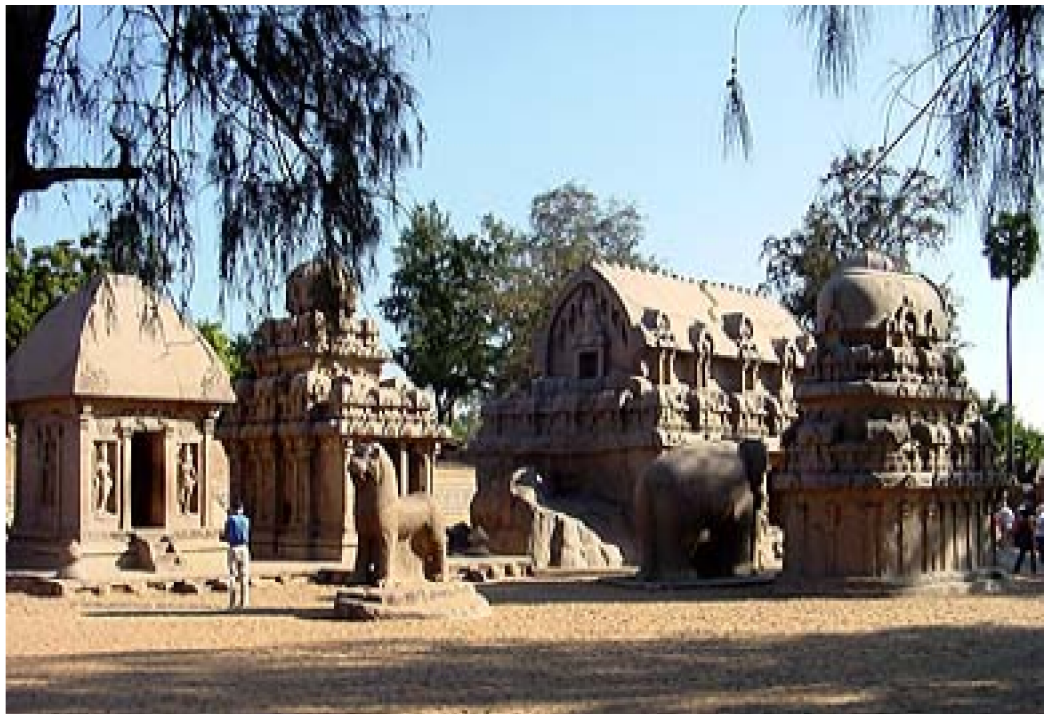
*Imagen 9: Torana este de Sanchi. Siglo I. d. C.*

En: <http://www.art-and-archaeology.com/india/sanchi/sane9.html>



*Imagen 10: Templo de Durga. Aihole. Siglo VII*

En: <http://www.art-and-archaeology.com/india/aihole/dur01.html>



*Imagen 11: Vista de cuatro raths. Mamallapuram. Siglo VII*

En: <http://www.art-and-archaeology.com/india/mamallapuram/mam01.html>



*Imagen 12: Dharmaraja rath. Mamallapuram.*

En: <http://www.art-and-archaeology.com/india/mamallapuram/mam08.html>



*Imagen 13: Acercamiento cubierta Dharmaraja rath. Motivos kudu. Mamallapuram.*

En: <http://www.art-and-archaeology.com/india/mamallapuram/d2495a.jpg>



*Imagen 14: Templo de la Orilla. Mamallapuram Siglo VII*

En: <http://www.art-and-archaeology.com/india/mamallapuram/st02.html>



*Imagen15 : Templo Kailasanatha. Kanchipuram. Siglo VIII*

En: <http://www.art-and-archaeology.com/india/kanchipuram/kai01.html>



*Imagen 16: Templo Kailsa. Visto desde arriba. Siglo VIII*

En:  
<<http://www.cousinsmigrateurs.com/galleries/displayimage.php?album=40&pos=198>>



*Imagen 17: Templo Vijayalaya Cholesvara. Fachada del templo*

En:  
<<http://huntington.wmc.ohio-state.edu/public/index.cfm?fuseaction=showThisDetail&ObjectID=300049>>





Imagen 18: Templo Rajarajesvara. Visto desde el noreste.

En:

<<http://huntinton.wmc.ohio-state.edu/public/index.cfm?fuseaction=showThisDetail&ObjectID=3000485&>

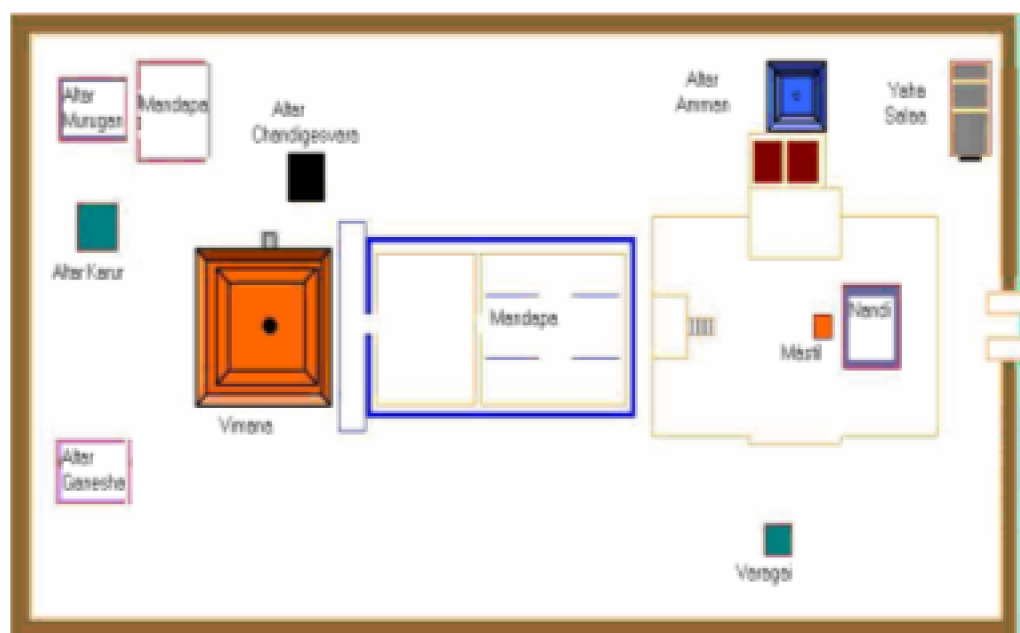
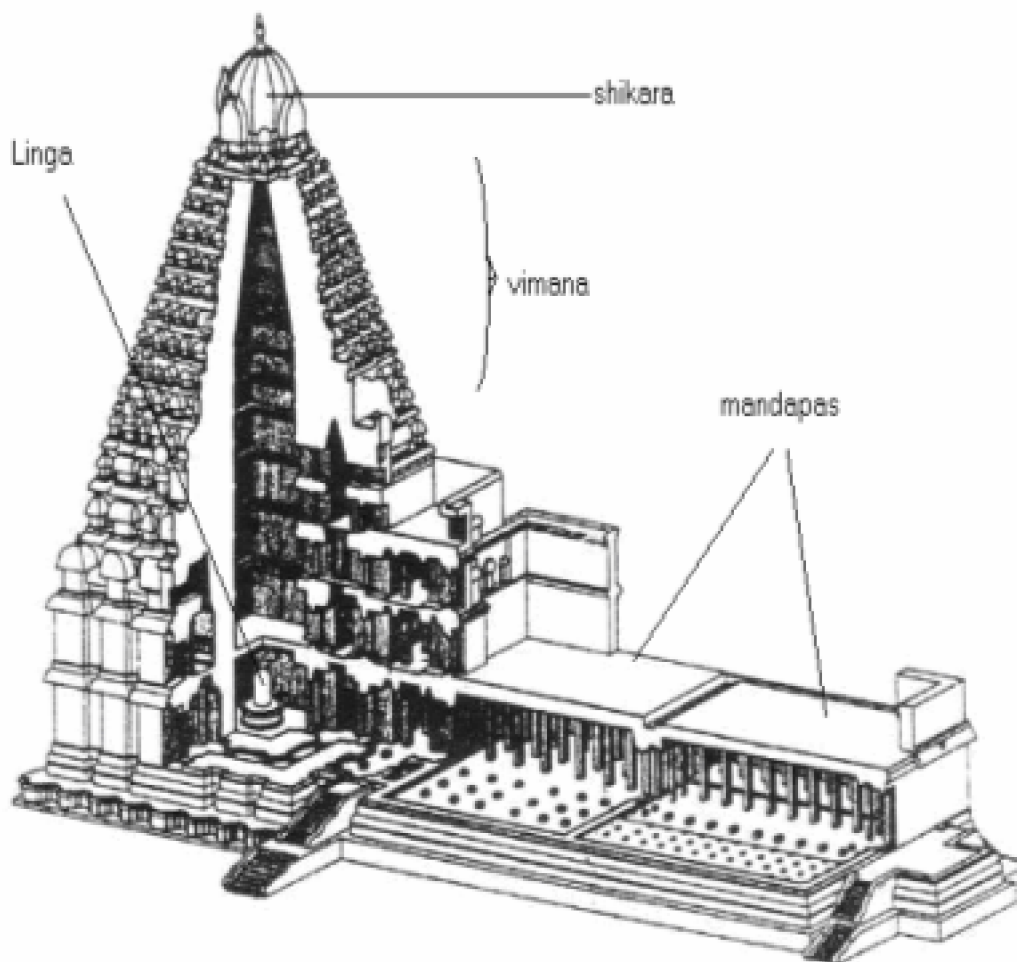


Imagen 19: Plano Rajarajesvara

En: <http://www.kumbakonam.info/kumbakonam/thanjavur/images/arcpho/arph12.jpg>  
(modificado de su fuente original para ser traducido al español)



*Imagen 20: Arquitectura interna Rajarajesvara.*

En: <http://www.kumbakonam.info/kumbakonam/thanjavur/images/arcpho/arph24.jpg>  
(modificado de su fuente original para indicar las partes)



*Imagen 21: Templo Gangaikondacholapuram. Visto desde la pared de entrada.*

En:

<<http://www.kumbakonam.info/kumbakonam/gkchopu/images/gopuram/gop11.jpg>>



*Imagen 22: Templo de Airavatesvara. Vista de la parte sur de la vimana del templo.*

En:

<<http://www.kumbakonam.info/kumbakonam/darsuam/images/gopuram/south.jpg>>



*Imagen 23: Cueva de Ranigumpha. Udayagiri, Orissa. Siglo II d. C.*

En: <http://www.olywa.net/ratna-david/gallery/oRDissi/iconography/cavecarving.htm>



*Imagen 24: Bailarina, en frecos de Ajanta. (Dibujado por Samaredranath Gupta) Siglos VI-VII a. C. En: Ananda Comaraswamy.*

The mirror of gesture. Being the Abinaya Darpana of Nandikesvara. (Lámina VI).



*Imagen 25: Shiva danzante, cueva Ravana Phadi. Aihole. Siglo VI*

En: <http://www.art-and-archaeology.com/india/aihole/rav04.html>



*Imagen 26: Detalle Shiva de Ravana Phadi. Detalle de lámina anterior, dónde aparece Parvati danzando junto a Shiva.*

En: <http://www.art-and-archaeology.com/india/aihole/d5036.jpg>





*Imagen 27: Shiva cueva 21 en Ellora. Shiva danzante. Cueva número 21, Ellora. Siglo VII.*

En: <http://www.art-and-archaeology.com/india/ellora/ell32.html>



*Imagen 28: Durga asesinando al búfalo. Cueva 21, Ellora. Siglo VII*

En: <http://www.art-and-archaeology.com/india/ellora/ell30.html>



*Imagen 29: Shiva, cueva 14 en Ellora. Shiva danzante. Cueva número 14, Ellora Siglo VII.*

En:

<http://huntington.wmc.ohio-state.edu/public/index.cfm?fuseaction=showThisDetail&ObjectID=9202&detail>



*Imagen 30: Shiva, cueva número 1 en Badami. Panel de Shiva danzante. Cueva número 1 de Badami. Siglo VI*

En: <http://www.art-and-archaeology.com/india/badami/cave102.html>



*Imagen 31: Deidad danzante, cueva Siyamangalam. Cueva de Siyamangalam. Siglo VI-VII.*

En: <http://faculty.sxu.edu/mdr1/dance/dance9.htm>



*Imagen 32: Shiva, templo Virupaksha. Templo de Virupaksha, Pattadakal Siglo VIII*  
En: <http://www.art-and-archaeology.com/india/pattadakal/vir13.html>



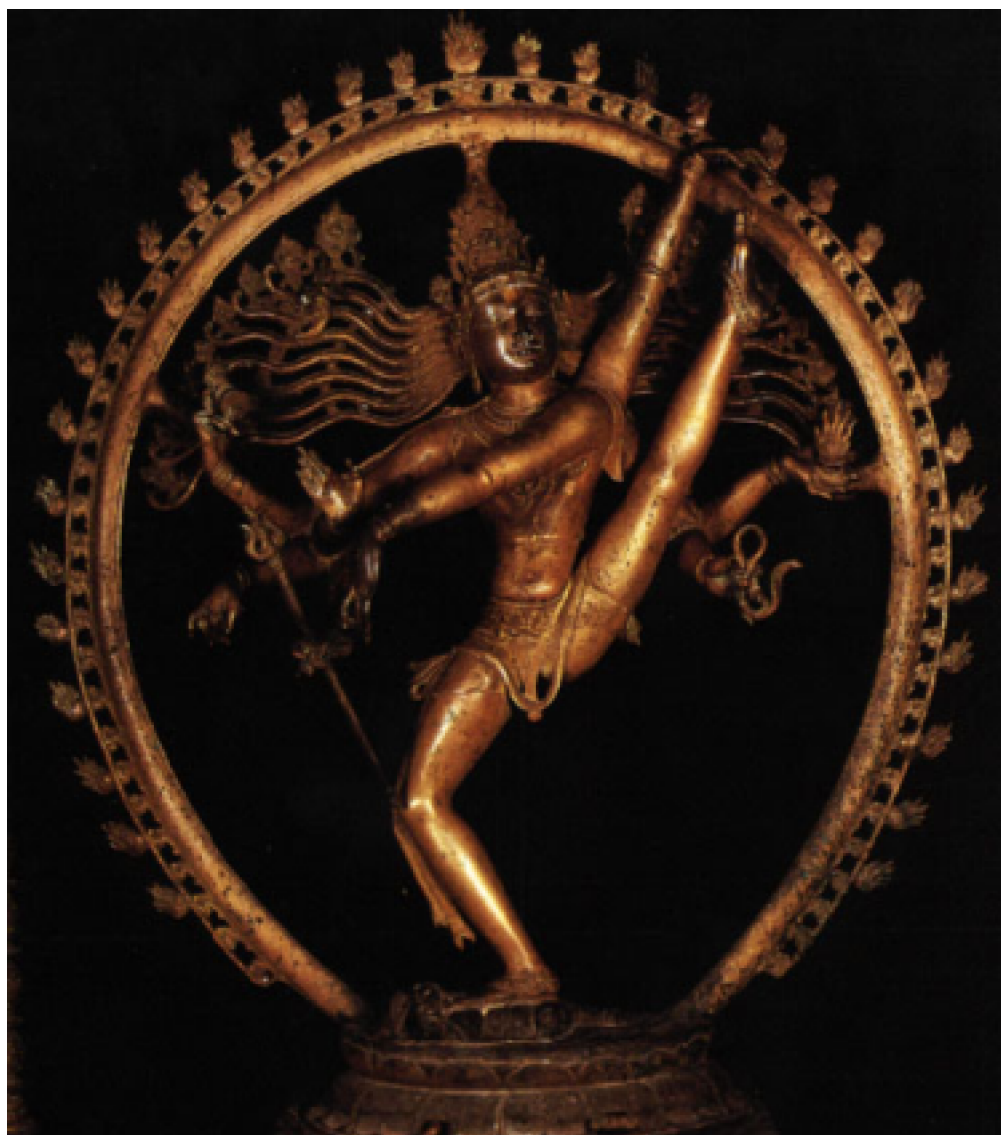
*Imagen 33: Bailarina, templo de Virupaksha. Templo de Virupaksha. Siglo VIII*  
En: <http://www.art-and-archaeology.com/india/pattadakal/vir06.html>



*Imagen 34 : Bronce de Nataraja y su consorte. Shiva Nataraja y su consorte. En veneración en el templo de Nagesvaraswami, Kumbakonam. Año 1010.*

En: <http://faculty.sxu.edu/mdr1/dance/dance4.htm>





*Imagen 35: Bronce Nataraja Urdhuva. Shiva Nataraja en postura urdhva tandava. Templo de Tiruvalankatu. Año 975.*

En: <http://faculty.sxu.edu/mdr1/dance/dance5.htm>



*Imagen 36: Bronce Kali danzando. Kali desafiando a Shiva a bailar. En culto en el templo de Tiruvalankatu, Chingleput. Año 850 d. C.*

En: <http://faculty.sxu.edu/mdr1/dance/dance5.htm>



*Imagen 37: Karanas en el templo Rajarajesvara. Karanas respresentados en el templo*

*Rajarajesvara. Tanjavur. Año 1000.*

En: <http://faculty.sxu.edu/mdr1/dance/dance7.htm>



*Imagen 38: Santo Sambandar danzando. Santo Bhakti, Sambandar danzando. Siglo XII. Encontrado en el templo de Tiruvan Vanpanalur.*

En:

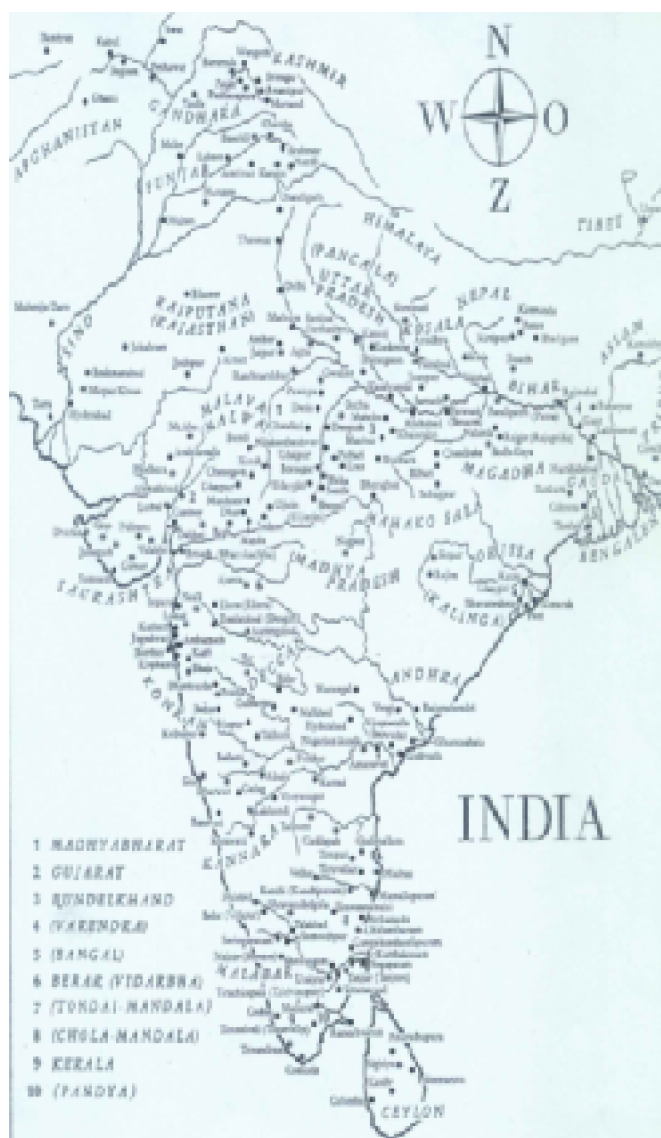
[http://www.asiasocietymuseum.org/region\\_object.asp?RegionID=1&CountryID=1&ChapterID=7&ObjectID](http://www.asiasocietymuseum.org/region_object.asp?RegionID=1&CountryID=1&ChapterID=7&ObjectID)



*Imagen 39 : Bailarina, templo Vijayalaya Cholesvara. Detalle de pequeño panel a nivel del suelo.*

En:  
<<http://huntington.wmc.ohio-state.edu/public/index.cfm?fuseaction=showThisDetail&ObjectID=300049>>

## Mapas



*Mapa 1: Mapa de India.*

Este mapa fue tomado del libro: GOTEES, Hernann. The Art of India.



Mapa 2: Mapa de regiones.

El mapa fue tomado de <<http://tamilelibrary.org/>>

## Cronología

La siguiente cronología se basa en: CHOPRA, P. N., RAVINDRAM, T. K., SUBRAHMANYAN, N. 1979. History of South India.

Siglo	Dinastías y años de reinado				
III a. C.	<b>Sathavahanas</b> Simuka 230-207 Sankha 207-189				
II a. C.	Satakarni II 189- ( ) -- Stakarni II 166-110 - - - - -	Comienza la era Sangam <b>Cheras</b> Cheral Adan Prum Sorru Udiyala Amayavarambam Segudavai Adu Kopapatu Cheral Adan Selvakkadungo Ilam Cheral Uromporai Kaikkal Irumporai <b>Cholas</b> Uruvappan Set Seni (Ilama Karikalam) Peruvila Uraiyyur) Killivarmam (capital Puhar) Kopperum			
I a. C.	- - - -	Kanaikkal Irumporai			
I d. C.	Hala 20-24 - - - -				
II d. C.	Gautamiputra Satakarni 106-130 Vasistaputra Stakarni 130-158 - - Sri Vajna 170-199 - - Pulumagi 213-2				
III d. C.	<b>Abhiras</b> Reinaron hacia el año 280 en el noreste de Maharashtra.	<b>Ishvakus</b> Hacia el año 275 Reinaron desde Guntur.	<b>Kalabras</b> Reinaron desde el siglo III d. C. Tami Nadu y sur de Amdhra Pradesh hasta Pallavas y Pandyas en el siglo VI d. C.		
IV d. C.	<b>Kadambas</b> Mayurasarman 345-370 Kangavarman 370-395 Bhagiratha 395-420	<b>Vakatakas</b> Pravasena I 300-330 Rudrasena 330-340 Prithvasena I 340-390 Rudrasena II 390-395	<b>Vishnukundis</b> Reinaron entre el 440-611 desde Guntur sucediendo Ishvakus.		
V d. C.	Rahu 420-430 Kakushtaravarman 425-450 Santivarman 450-475 Mrigavarman 475-490 Mandhatrivarman 490-497		<b>Gangas</b> Comienza la dinastía Ganga. Reinaron en mediados del IV hasta el siglo X, fueron feudatarios de Chalukyias. Una rama colateral de ésta dinastía se estableció hacia mediados del siglo IX, hasta mediados del siglo		
VI d. C.	Vishnavarman 495-537 Krishnavarman 547-565	<b>Chalukyias de Vatapi</b> Pulakesin I 543-566 Kirtivarman 566-597 Mangalesa 597-609	<b>Palavas</b> Simhavarman 550-( ) Simhavishnu ( )-600		<b>Par</b> 580-6
VII d. C.	Bhogivarman 600-640	Pulakesin II 609-642 Vikramaditya 654-681 Vinyaditya 681-696	Mehandrarvarman I 600-630 Narasimhavarman I 630-668 Mahendrarvarman II 670-700	<b>Chalukyias orientales</b> Vishnuvardana 624-641 Jayasimha 641-673 Indra Bhattaraka 673 Vishnuvardana II 673-682 Mangi Yuvaraja 682-702	Maha 620-6 645 S 645-6 670-7
VIII d. C.	<b>Rashtakutas</b> Dantidurga 753-756 Krishna	Vijayaditya 696-733 Kirtivarman II 744-755	Narasimhavarman II (Rajasimha) 700-720 Mahendrarvarman III	Jayasimha II 706-718 Kokkill 718 Vishnuvardhana III 719-755 Vijayaditya	Konch 700-7 730 M

El Shivaísmo y el Shaktismo en la danza y los templos del Tami Nadu, bajo la dinastía Chola

	II 756-775 Govinda I 775-780 Dhurva 780-792		720-728 Paramesvaran II 728-731 Nandivarman II (Palavamalla) 731-796	755-772 Vishnuvardhana IV 772-808	Ra 73 76	
IX d. C.	Govinda II 792-814 Amoghavarsha 814-880 Krishna II 880-915		Dantivarman 796-847 Nanadivarman III 847-869 Nirupatunga 869- ( ) Aparajita 885- ( ) Kampavarman ( )-912	Vijayaditya II 808-847 Vishnuvardhana V 849-892 Gunaga Vijayaditya III 849-892 Chalukya Bhima I 892-921	<b>Cholas</b> Vijayalaya 850-871 Aditya I 871-907	Ne 81 81 81 Va 83 86 Vir
X d. C.	Indra III 915-927 Amoghavarsha II 927-930 Govinda IV 930-934 Amoghavarsha V 935-939 Krishna III 939-966 Khottiga 967-973 Karka 972-973	<b>Chalukyas de Kalyani</b> Taila II 973-997 Satyasvaya 997-1008		Vijayaditya IV 921-927 Amma I 927 Taila I 927 Beta Vijayaditya 927 Vikramaditya II 927-928 Bhima II 928 Yuddhamalla II 928-935 Chalukya Bhima II 935-947 Amma II 947-970 Danarava 970-971	Parantaka I 907-955 Gandarva 945-957 Arinjaya 956-957 Sundara Chola Parantaka II 956-973 Uttama Chola 985-1014 Rajaraja I 985-1014	Ma 90
XI d. C.	<b>Kakatiyas</b> Beta I 1000-1030 Prola I 1030-1075 Beta II 1075-1100	Vikramaditya V 1008-1015 Ayyana 1015 Jayasimha 1015-1042 Somesvara I Ahavamalla 1042-1068 Somesvara II 1068-1076 Vikramaditya VI 1078-1126 Somesvara III 1138-1151 Perma Jagadekamalla II 1151-1163 Tailapa III 1151-1163 Jagadekamalla III 1163-1183 Somesvara V 1184-1200	<b>Hoysalas</b> Vinayaditya I 1006-1022 Nripatunga 1022-1047 Vinayaditya II 1047-1098 Ereyanga 1098-1102	Saktivarman I 1000-1011 Vimaladitya 1011-1018 Rajaraja Nripatunga 1019-1041 Rajendra II (Kulottunga I)→ 1041-1068	Rajendra I 1012-1044 1018-1054 Rajendra 1052-1064 Rajamalladeva 1060-1063 Virarajendra 1063-1070 Adhirajendra <b>Chalukya-Cholas</b> 1071-1122	1012-1044 1018-1054 1052-1064 1060-1063 1063-1070 1071-1122
XII d. C.	Prola II 1110-1158 Prataparudra I 1158-1196 Mahadeva 1196-1199	<b>Yadavas</b> Bhillama 1187-1191 Jaitugi 1191-1210	Ballala I 1102-1108 Vishnuvardhana 1108-1142 Narasimha 1142-1173 Vira Ballala 1173-1220		Vikramachola 1118-1135 Kulottunga II 1133-1150 Rajaraja II 1146-1173 Rajadhiraja	1118-1135 1133-1150 1146-1173



				II 1163-1179 Kulottunga III 1178-1217	
XIII C.	Ganapati 1199-1262 Rudramba 1262-1296 Prataparudra III 1296-1326	Krishna 1247-1260 Mahadeva 1260-1271 Ramachandra 1271-1309	Vira Narasimha II 1220-1235 Vira Somesvara 1235-1260 Vira Narasimha III 1254-1292 Vira Ramanatha 1254-1295 Visvanatha 1294-1297 Vira Ballala III 1292-1342	Rajaraja III 1216-1260 Rajendra III 1246-1279	M S 12 K 12 S 12 K 12
XIV d. C.		Sankadeva 1309-1312 Harapala 1312-1318	Vira Ballala IV 1342-1346		