

**THANGKAS TIBETANOS
DE LA
FUNDACIÓN RODRÍGUEZ-ACOSTA**

THANGKAS TIBETANOS DE LA FUNDACIÓN RODRÍGUEZ-ACOSTA

RAMÓN VEGA PINIELLA (COORD. CIENTÍFICO)

ANA RUIZ GUTIÉRREZ • ZIYI SHAO



Junta
de Andalucía

Consejería de Cultura
y Deporte

Fundación Pública Andaluza
Rodríguez-Acosta



© Edición: Fundación Pública Andaluza Rodríguez-Acosta

Dirección científica: Ramón Vega Piniella

Coordinación de la edición: Carmen López Pertíñez

© Textos: sus autores

Fotografías

Javier Algarra cubierta y pp. 5, 39, 51, 52, 54, 56, 101, 104, 109, 115, 125, 131, 145, 151, 159,
165, 175, 187, 197, 209 y 217

Macarena Tejero Torres p. 11

Chen Wuzheng pp. 65 y 66

Ziyi Shao p. 48

Archivos fotográficos

Fundación Pública Andaluza Rodríguez-Acosta

Internet Movie Database

Museo del Pueblo de Asturias

Sven Hedin Foundation

Desgloses fotográficos: Alejandro García Mangana

Diseño y maquetación: Imprenta del Arco

Imprime: Coria Gráfica, SL

ISBN: 978-84-09-79254-2

Depósito Legal: Gr 1634-2025



ÍNDICE

TEXTO INSTITUCIONAL DE LA CONSEJERA DE CULTURA JUNTA DE ANDALUCÍA	
Patricia del Pozo Fernández	9
INTRODUCCIÓN	
Íñigo Entrala Bueno.....	13
LA COLECCIÓN DE ARTE ASIÁTICO DE JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ-ACOSTA.	
CONEXIONES Y CONTEXTOS	
Ana Ruiz Gutiérrez	19
LA PINTURA DE THANGKA TIBETANA: CÓMO MIRAR, LEER Y CONECTAR	
Ziyi Shao	47
DEL HIMALAYA A GRANADA: LOS ORÍGENES TIBETANOS DE LA COLECCIÓN RODRÍGUEZ-ACOSTA	
Ramón Vega Piniella	75
CATÁLOGO	
1. TSONGKAPA Y EL ÁRBOL DEL REFUGIO GELUGPA	108
2. TSONGKHAPA, REFORMADOR Y FUNDADOR DE LA ESCUELA GELUGPA	114
3. LOS TREINTA Y CINCO BUDAS DE LA CONFESIÓN.....	124
4. MANDALA MÚLTIPLE DE AVALOKITEŚVARA.....	130
5. AVALOKITEŚVARA ĒKĀDĀSAMUKHA, VISIÓN CÓSMICA DE LA COMPASIÓN.....	144
6. ŚĀKYAMUNI, EL BUDA HISTÓRICO	150
7. AVALOKITEŚVARA, MAITREYA	158
8. ŚHADAKṢARTĀ AVALOKITEŚVARA, EL DE LAS SEIS SÍLABAS.....	164
9. ŚIMHAMUKHĀ, LA DĀKINĪ DE ROSTRO DE LEÓN.....	174
10. PARAMASUKHA-ĀHAKRASAMVARA, UNIÓN DE SABIDURÍA Y MÉTODO.....	186
11. VAJRAYOGINĪ COMO DAKINĪ (NARO DAKINĪ)	196
12. ŚĀKYAMUNI CON RELATOS DE SUS VIDAS ANTERIORES (JĀTAKAS).....	208
13. ĀHAKRASAMVARA TANTRA	216
BIBLIOGRAFÍA BÁSICA	225
FUENTES TEXTUALES Y DIGITALES.....	227



LO LARGO DE SU VIDA, el pintor granadino José María Rodríguez-Acosta emprendió numerosos viajes por Europa, Rusia, Estados Unidos y Canadá, así como por diversos países del Extremo y Lejano Oriente. Muy interesado por las diferentes culturas del mundo, sus costumbres y sus gentes, recogió sus impresiones en varios diarios de viaje, parte de los cuales verían la luz tras su muerte en la revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte.

Testimonio privilegiado de estos amplios viajes son también las numerosas obras de arte que este intelectual, comprometido con su Granada natal, fue adquiriendo en los distintos destinos. Obras que demuestran su especial interés por las religiones del mundo y que dieron lugar a una singular colección etnográfica con la que Rodríguez-Acosta quiso enriquecer los fondos del Carmen de la colina del Mauror, a cuya construcción había consagrado su esfuerzo durante varios años y donde, tras su fallecimiento, comenzó su rica andadura la fundación que lleva su nombre.

Entre las obras traídas a Andalucía por este tenaz viajero, destacan los extraordinarios trece thangkas tibetanos, datados entre los siglos XVII a XIX, encuadrados entre las artes «regong», Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la Unesco desde 2009. Es esta una colección de arte sacro oriental única en nuestro país, que destaca por su variedad, calidad y valor cultural. No en vano, estos trece thangkas o rollos religiosos de tela pintados en honor de Buda fueron las primeras piezas de su tipología en salir del Tíbet en el siglo XX. Utilizados para orar, meditar y enseñar a los fieles, también son conocidos como “templos ambulantes”, ya que eran transportados por los budistas para desplegarlos donde fuese necesario.

Hoy en día, museos tan prestigiosos como el Metropolitan de Nueva York o el British Museum de Londres exhiben varios thangkas en sus salas. Sin embargo, ninguno de ellos dispone de una colección tan variada, completa y radiante de estas bellas piezas textiles como la que atesora la Fundación Rodríguez-Acosta.

Una colección que recientemente ha recuperado todo su esplendor original merced al concienzudo trabajo de investigación y restauración llevado a cabo, durante más de dos años, por el equipo del taller textil del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico de la Consejería de Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía. Especialistas que abordaron, con similares dosis de pasión y acierto, la

recuperación de estos bienes procedentes de oriente, que nos resultan, al mismo tiempo, tan exóticos como humanos.

El año en el que hemos perdido a don Miguel Rodríguez-Acosta, patrono e impulsor de esta fundación durante más de medio siglo, la recuperación y nuevo estudio científico de estos extraordinarios thangkas tibetanos supone un pequeño homenaje a quien tanto los amó, por su elegancia y sencillez, atributos que le fueron tan cercanos.

PATRICIA DEL POZO
Consejera de Cultura y Deporte
Junta de Andalucía



INTRODUCCIÓN

EN JUNIO DEL AÑO 2022, después de la correspondiente toma de contacto entre los técnicos de la Fundación y los del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, y después de proceder, por parte de éstos últimos, a la revisión de los objetos a tratar, se abordó a la intervención de los 13 thangkas de la colección de José María Rodríguez-Acosta, que se conservan entre el Estudio (planta 2ª) y la Biblioteca (planta 1ª) del carmen sede de la Fundación.

Para septiembre de 2024, se habían concluido los trabajos y el IAPH daba a conocer el resultado final de su intervención en una muestra que llevó por título “Arte viajero. La restauración de los thangkas tibetanos de la Fundación Rodríguez-Acosta”¹. Las piezas se mostraron completas, sin su soporte habitual, lo que permitió verlas como nunca antes se habían visto; esa realidad material era bastante diferente a la que conocíamos. Sus dimensiones totales, superaban considerablemente el espacio que tenían asignado para su exhibición dentro del conjunto y discurso de la biblioteca.

Así pues, para su vuelta a la biblioteca, se ha procedido a la adaptación de las piezas a sus soportes originales pero en un nuevo montaje que permitirá su conservación teniendo en cuenta todas las necesidades y cuidados necesarios para asegurar su óptima preservación según las propuestas expuestas por los técnicos del IAPH². De este modo, llegamos a verlas hoy, en esta pequeña exposición previa a su colocación en el lugar original que siempre las albergó en Granada, la alcoba oeste de la biblioteca de la Fundación.

La Fundación Rodríguez-Acosta nació en 1941, por legado testamentario de su fundador José María Rodríguez-Acosta. Con esta frase iniciamos siempre la descripción de esta Institución, quizás una de las más antiguas de España, en su género, en cuya dilatada historia ha afrontado todo tipo de vicisitudes, consiguiendo siempre mantenerse viva desarrollando los objetivos marcados por los estatutos fundacionales, aquellos que se quedaron plasmados en el testamento ológrafo redactado en 1934. Después de una larga vida como Fundación privada

¹ <https://www.juntadeandalucia.es/organismos/iaph/servicios/actualidad/noticias/detalle/533341.html> / <https://www.juntadeandalucia.es/presidencia/portavoz/cultura/197118/Cultura/consejeradeCulturayDeporte/PatriciadelPozo/InstitutoAndaluzdePatrimonioHistorico/patrimonio/tapices/thangkas/Tibet/Buda/exposicion/arte> „

² <https://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5572>

(78 años), su patronato, buscando la perdurabilidad de la institución y después de años de negociación, consiguió que la Junta de Andalucía se hiciera eco de esta circunstancia y en 2019 se articuló su incorporación a la Administración de la Junta de Andalucía, manteniendo al tiempo la voluntad del fundador y el ideario cultural y humanístico que guió su actividad desde su creación. Ahora su Patronato³, es el encargado de velar por su integridad y la conservación de su importante patrimonio. En lo concerniente especialmente a la conservación, tan necesaria en los edificios históricos, hay que resaltar el decisivo apoyo recibido tanto desde la Presidencia de la Junta de Andalucía, como desde su Consejería de Cultura y Deporte, cuya titular, Patricia del Pozo que ostenta el cargo de Presidenta de la Fundación, sigue de cerca todos los trabajos y proyectos, incluido este del que hoy presentamos una parte.

El patrimonio material de la Fundación sustenta sus cimientos en dos figuras culturales, de diferente índole, pero que compartían su esencia granadina y el amor por la tierra que los vio nacer. Por un lado está el fundador, el pintor José María Rodríguez-Acosta que deja el edificio sede de la Fundación, con todo su mobiliario, colecciones, y jardines, y por otro lado está el erudito granadino Manuel Gómez-Moreno Martínez cuyos bienes (obras de arte, biblioteca, archivo), donan sus hijas a la Fundación en los años 70, lo que dio origen a la construcción del Museo Gómez-Moreno.

El pintor José María Rodríguez-Acosta, nació en Granada en 1878⁴, en el seno de una familia de banqueros, conocida y vinculada a la vida cultural del país. Después de sus primeros años de formación como pintor en Granada, a partir del año 1900, empieza a desarrollar su carrera en Madrid. Fue un artista cosmopolita, amigo de viajar y bien relacionado con el mundo intelectual madrileño, donde mantuvo amistad con los pintores José María López Mezquita –gran amigo suyo desde la infancia– e Ignacio Zuloaga, y los escritores y pensadores Ramón Pérez de Ayala y José Ortega y Gasset, de cuya *Revista de Occidente* fue uno de los accionistas fundadores⁵.

En 1913, tras una crisis como pintor, decide regresar a Granada y emprende una nueva obra que lo alejará de los pinceles: la construcción de su estudio de pintura, el *carmen* Rodríguez-Acosta⁶.

³ <https://www.fundacionrodriguezacosta.com/la-fundacion/la-institucion/patronato/>

⁴ Revilla Uceda, Miguel Ángel. *José María Rodríguez-Acosta 1878-1941*. Granada: Fundación Rodríguez-Acosta, 1992.

⁵ Moya, J.: “El legado Gómez-Moreno en la Fundación Rodríguez-Acosta”, Rueda Galán, Carmen. *Exvotos Ibéricos (nº 2)*. *El Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta (Granada)*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2012, p. 49.

⁶ Moneo, Rafael. et alii. *El carmen Rodríguez-Acosta*. Granada: Fundación Rodríguez-Acosta, 2001.

Este edificio, excepcional en la arquitectura española contemporánea, lo construyó en un solar abrupto, junto a Torres Bermejas, próximo a la Alhambra. El edificio principal se puede considerar el resumen de los estilos europeos de entreguerras. El modernismo y el germen de racionalismo que nutren su sobriedad formal, e incluso cierta severidad, entroncan con los presupuestos más avanzados de la *Sezession* vienesa. A la vez, en él se alude a los estilos del pasado con la incorporación de múltiples elementos de piedra, metal y madera de diversa procedencia y antigüedad: columnas y capiteles hispanomusulmanes, portadas y fuentes renacentistas, fragmentos de construcciones barrocas, etc.⁷ Todo ello aporta al edificio un concepto estético inigualable de excepcional equilibrio.

Su construcción fue considerablemente lenta, ocupando desde 1916 hasta 1930, aunque en ella intervinieron sucesivamente los arquitectos Modesto Cendoya, Teodoro Anasagasti, Ricardo Santacruz y José Felipe Jiménez Lacal, el carmen lleva, tanto en su configuración general como en cada uno de sus pormenores, el sello personal de José María Rodríguez-Acosta, hasta tal punto que a este edificio se le ha llegado a definir o considerar como “autorretrato del pintor”⁸. En ese sentido, debió ser fundamental el trabajo del escultor Pablo Loyzaga, amigo de José María Rodríguez-Acosta y al que debió encargarle muchas de las copias en piedra, vaciados, bronce, y tallas en madera que se pueden ver en el jardín y en el interior del edificio, y que junto a los originales forman un discurso iconográfico en torno a los grandes temas del simbolismo: el amor, la muerte, la ruina, la locura, la vida contemplativa, etc. Todo ello lo hace excepcional tanto entre el resto de los cármenes granadinos, como entre las construcciones de su época.

La personalidad e intereses de José María Rodríguez-Acosta queda reflejada en su carmen-estudio y en todos aquellos elementos que elige para su construcción, también en aquellos otros que buscó para decorarlo y que constituyen sus colecciones. Mientras en el jardín, trazado con maestría y en total simbiosis con el edificio, podemos contemplar entre otras, la escultura de Baco, un original romano del siglo I d. C.⁹, presidiendo uno de los patios. En la biblioteca nos

⁷ Moya, J.: “El legado Gómez-Moreno en la Fundación Rodríguez-Acosta”, Rueda Galán, Carmen. *Exvotos Ibéricos (nº 2)*. El Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta (Granada). Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2012, p. 49. https://www.researchgate.net/publication/308900515_Exvotos_Ibericos_Volumen_II_El_Instituto_Gomez-Moreno_Fundacion_Rodriguez-Acosta_Granada

⁸ De la Encina, Juan. “Un carmen, un pintor y una meditación”. *La Voz*: Madrid: 9 junio, 1927.

⁹ Orozco, Emilio. *El carmen de la Fundación Rodríguez-Acosta*. Granada-Florencia: Albaicín-Saeda, 1970.

encontramos con innumerables objetos y detalles que se arremolinan en elegante mezcla, envueltos en colores dorados y rojos. En ella, además de la selecta librería de Rodríguez-Acosta especializada en temas artísticos, filosofía, literatura, astronomía, geometría, antropología, viajes, etc., encontramos el resto de las colecciones por él reunidas. Libros y objetos son reflejo de un particular gusto cosmopolita, evocadores de un universo mental amplio y exquisito. El *art déco* planea por todo el espacio salpicándolo de detalles en cristal, bronce o madera, aunque en ella lo más llamativo son los elementos de arte asiático, tanto hindú como chino, tibetano, japonés, tailandés y birmano, que comparten ambiente con otros del resto de los continentes sin olvidar las producciones más cercanas, incluyendo un importante número de piezas procedentes de la propia Granada.

Dentro de este maravilloso lugar, están once de los trece thangkas tibetanos de la colección, ocupando un rincón concreto, asociados por su esencia y destacando del resto. De su presencia se desprende la existencia de una conciencia en el pintor sobre su importancia, su significado y su valor. Hoy damos a conocer parte de estos valores, con los estudios que han preparado los especialistas que nos han acompañado en este trayecto. A ello se suman los informes e investigación técnica que ha realizado el IAPH, con motivo de la limpieza y restauración de los mismos¹⁰.

Con la realización de estos trabajos citados, necesarios *a priori* para la óptima conservación de las piezas, más los que hoy presentamos, seguimos contribuyendo a la difusión del patrimonio de la Fundación y en definitiva al conocimiento de estas producciones que nos hacen ser conscientes de otras culturas elevadas que existen más allá de nuestras fronteras, procurando con ello, en pro de nuestras directrices fundacionales, “ensanchar los conocimientos de este milagro que es la Vida y que tenemos el gozoso deber de hacer cada vez más noble, más bello y más dichoso”¹¹.

ÍÑIGO ENTRALA BUENO

Gerente de la Fundación Pública Andaluza Rodríguez-Acosta

¹⁰ Ángel Gómez, Carmen; Fernández González, Lourdes; Gómez Morón, Auxiliadora; Morales Muñoz, Maira. “Proyecto de conservación de trece thangkas tibetanos de la Fundación Pública Andaluza Rodríguez-Acosta”, *Revista PH*. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, n° 112, 2024, p. 286-295 <https://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5572>.

¹¹ Frase con la que concluyen las “Normas para la Fundación que se llamará Fundación Rodríguez-Acosta” en el testamento ológrafo del José María Rodríguez-Acosta (1934) (protocolo 423, año 1941, notario: Don Manuel Sainz López-Negrete), y que se ha convertido en definición-resumen de las líneas fundacionales.

THANGKAS TIBETANOS
DE LA
FUNDACIÓN RODRÍGUEZ-ACOSTA

LA COLECCIÓN DE ARTE ASIÁTICO DE JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ-ACOSTA. CONEXIONES Y CONTEXTOS¹

ANA RUIZ GUTIÉRREZ

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE. UNIVERSIDAD DE GRANADA

“...Y hay casos como el de un gran pintor granadino, el más noble de materias y de mejor gusto, a mi juicio”²

LA VANAGLORIA DEL COLECCIONISMO no es nueva y prácticamente con o sin intención, el acopio de objetos provenientes de otros contextos, con los que se quería mostrar cierto grado de posesión y conocimiento sobre lo desconocido ha evolucionado a lo largo de la historia. La colección de la Fundación Rodríguez-Acosta refleja esa tendencia y nos ofrece de forma magistral una selección de piezas que responden a los gustos de una época en la que la posesión de colecciones de este tipo era sinónimo de intelectualidad y prestigio. El repertorio, no se detiene en un crisol de esculturas, pinturas, textiles, vidrios, cerámicas o marfiles de distinta cronología y origen, sino que integra obras provenientes de contextos asiáticos, como chinas o japonesas, junto con otras del sureste del continente, posiblemente las más representativas de las tendencias coleccionistas que se imponen a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX en Europa, permitiendo reconstruir un escenario de intercambio en un espacio como es el de la biblioteca del carmen granadino, que sigue mostrándose como el gabinete de curiosidades que concibió el pintor para deleitarse con su percepción del mundo, desde Granada mirando a Asia.

I. DINÁMICAS DE RELACIÓN

La entrada turca en Constantinopla en 1453, alteró unas relaciones que durante centurias tuvieron Europa y Asia por tierra a través del itinerario múltiple conocido como la Ruta de la Seda y que se mantuvo ya languideciendo durante

¹ Agradezco a la Fundación Rodríguez-Acosta el apoyo recibido para la elaboración de este texto, especialmente a M.^a Carmen López Pertíñez.

² Mi gratitud por esta referencia a José Vallejo. García Lorca, Federico. *Conferencias I*. Barcelona: RBA Coleccionables. S.A, 1998, 95.

la Edad Moderna³. Hasta entonces el mar no había suplantado de una forma clara a los intercambios realizados por vía terrestre y sólo lo hacía cuando éstos se veían interrumpidos por conflictos de diversa índole que, o no garantizaban la seguridad del tráfico de personas y objetos, o en los extremos geográficos de ese vasto territorio, complementaban las rutas terrestres interiores como así lo hacían en el Índico y el Mediterráneo.

En la materialidad del proceso los ejemplos son diversos. Desde la Antigüedad, fueron varios los objetos y materias, como la seda o la porcelana, los que cautivaron a una Europa, cuyas más altas clases sociales demandaban lujosas mercancías. Con ellas se daba cuerpo a un subconsciente colectivo que fue construyendo una imagen de lo lejano que solo el tiempo se encargó de enfocar y que episodios como la occidentalización de Japón en la primera mitad del siglo XX ayudó a concretar.

Este sería el último episodio de un devenir histórico que en la actualidad está conociendo un nuevo impulso y que en su dimensión de realidad percibida está sirviendo para un conocimiento y reconocimiento de culturas ajenas a la nuestra⁴.

Con el inicio de la globalización a partir de la primera vuelta al mundo y el posicionamiento del Pacífico como espacio de relación, se cerró el control de los ámbitos marinos y sus complementarios terrestres por el ser humano, provocando el inicio de una intensificación de las relaciones entre las distintas partes del mundo que ha llegado hasta hoy⁵. Se multiplicaban las opciones de desplazamiento y con ello las posibilidades de los intercambios en opciones y contenidos. En el contexto de las grandes rutas marinas, éstas habían transcurrido por entornos abarcables como el Mediterráneo o el Índico. En el caso del primero, una vez saturadas las rutas que conectaban sus

³ No podemos olvidar que dentro de la clasificación de rutas que hace Ardash, las que denomina euroasiáticas y que gestionaban los derroteros de la plata desde Europa a Asia, menciona el itinerario de Levante por las costas del norte de África dentro del arco mediterráneo y que llevaban a través del Próximo Oriente la plata a la región del Índico, como un ramal de la antigua Ruta de la Seda, que perduraría entre el siglo XVII y el XVIII. “Por la del Levante compraban, en particular los ingleses y holandeses, pescado, café, hierbas aromáticas, opio, té, productos suntuarios, vino, armas, textiles de India y China y pimienta”.

⁴ Ardash Bonialian, Mariano. *El Pacífico hispanoamericano. Política y comercio asiático en el Imperio Español (1680–1784)*. México: El Colegio de México, 2012, 38.

Almazán, David. “La seducción de Oriente: de la Chinoiserie al Japonismo.” *Artigrama*, n.º 18, 2003, 83–106. Recuperado el 07/04/2025 de: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/artigrama/article/view/8359>.

⁵ Ruiz Gutiérrez, Ana. *El Galeón de Manila (1565-1815). Intercambios culturales*, Granada: Editorial Alhulia-Universidad, 2016.

extremos ya en el siglo XV, se abrían hacia el Atlántico, hasta establecer la ruta por el Cabo de Buena Esperanza, gracias al ahínco portugués. Junto a ello, el Atlántico, además se convertía en el escenario de otras rutas que hacia el norte y el oeste dieron resultados totalmente dispares. El otro ámbito, el Índico, había visto como a lo largo de la historia se trazaban rutas desde sus costas que vincularon los litorales orientales, africanos con riberas hindúes y del sudeste asiático.

La seducción que el extremo oriente ha ejercido sobre Europa puede rastrearse de forma puntual desde la Antigüedad, pero especialmente desde el siglo XV, generando una sinergia de miradas hacia China y Japón y viceversa que es muy similar a lo largo y ancho del viejo continente. Sin duda, las históricas relaciones internacionales han condicionado la percepción, actividades comerciales y de coleccionismo entre estas partes del planeta⁶. Un coleccionismo en ese sentido donde jugaron un papel importante las órdenes religiosas, la Corona, en menor medida el estamento militar y sobre todo, desde mediados del siglo XIX, lo privado, período este último que coincide con la formación de colecciones y museos por toda Europa y en donde cada país se incorporó de distinta manera, sintetizando el proceso y los protagonistas de forma particular⁷.

Los cambios que se produjeron a partir del siglo XV en la percepción del mundo como consecuencia de la nueva información que se iba teniendo gracias a las expediciones que se emprendieron por iniciativas portuguesas y españolas, permitieron dejar de lado los patrones medievales de pensamiento y consolidar las ideas renacentistas que a partir el siglo XIV se insertaron desde campos como la literatura o los artes.

La admiración y el asombro ante los objetos exóticos llegados desde territorios lejanos como las Indias, tanto Occidentales como Orientales, coincidió con un momento en el que el afán de conocimiento en su aspecto artístico y la búsqueda de la rareza, constituían características de una época en la que se empezó a analizar el pasado directamente, sin intermediarios y donde la observación inmediata de los fenómenos se imponía como vehículo más adecuado de acceso al saber.

Las posibilidades de la condición humana para rastrear campos del conocimiento, aupadas por la incorporación de esos nuevos territorios que se iban descubriendo en cada viaje que se organizaba, encontró en los gabinetes de curiosidades y en las cámaras de maravillas un espacio de exposición de diferente repercusión. A través de ellos se accedía a esa visión unitaria

⁶ *Revista Española del Pacífico*, Vol. 8 Madrid: Asociación Española de Estudios del Pacífico, 1998.

⁷ *Ibidem*.

del discernimiento que prevaleció en el siglo XVI. Las *kunstkammer* y las *wunderkammern*, términos alemanes con los que se designan estas formas de coleccionismo y junto a las cuales debemos tener en cuenta los *studiolo*s italianos, se convirtieron en espacios de retiro individual, reflejo de esa integración conjunta de saberes y en las que tenían cabida los objetos llegados de América y Filipinas⁸.

Su creación a mediados del Quinientos conoció una evolución que los llevó desde ser una iniciativa privada de las familias más pudientes europeas como los Médici, a apuestas de grandes dimensiones impulsadas por la realeza. En cualquier caso, sirvieron como exponente máximo de ostentación de poder y de prestigio personal, que mantuvo en un proceso paralelo, aristocrático, burgués, cortesano e incluso eclesiástico, unos esquemas y concepciones similares, simplemente que definidos

en distinta proporción. Entre ellos, las colecciones regias dieron lugar a un acervo de objetos en los que se mostraba a gran escala la necesidad de racionalizar las nuevas realidades que se incorporaban al universo europeo. Su obligada clasificación y ordenamiento, en las que las nociones de espacio y tiempo se mostraban consustanciales a la misma presentación de unos objetos clasificados al asignarles un valor que los perpetuaba en el futuro como dignos representantes y reflejo de acontecimientos pasados y presentes, expresan esa idea de articulación interna.

Aunque lo interesante de estas colecciones no estaba solo en su contenido, sino en los vínculos que tenían las casas reales europeas, y que pusieron en estrecha relación fondos de incalculable valor, enriqueciéndolos y diversificándolos⁹. Destacaron entre ellas tanto las de Carlos V¹⁰, su hermana María de Hungría¹¹ y las de su hijo Felipe II,

⁸ “Uno de los paradigmas del coleccionismo del Renacimiento es el gabinete de curiosidades. Francis Bacon decía de ellos que debían llenarse de cosas que la mano del hombre por medio de su arte e ingenio llegase a transformar en objetos dignos de la curiosidad, fuese por la forma de los materiales, o el movimiento que mostrasen”. Ballart Hernández, Josep, y Juan i Tresserras, Jordi. *Gestión del patrimonio cultural*. Barcelona: Ariel, 2001, 36.

⁹ Una visión completa de este período la encontramos en: Jiménez Díaz, Pablo. *El coleccionismo manierista de los Austrias. Entre Felipe II y Rodolfo II*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

¹⁰ Redondo Cantera, María José, y Zalama, Miguel Ángel. coords. *Carlos V y las Artes. Promoción artística y familia imperial*. Valladolid: Junta de Castilla y León-Universidad de Valladolid, 2000.

¹¹ Cfr. Estella Marcos, Margarita. “El mecenazgo de la reina María de Hungría en el campo de la escultura”. En *Carlos V y las Artes. Promoción artística y familia imperial*, María José Redondo Cantera y Miguel Ángel Zalama, coords. Valladolid: Junta de Castilla y León – Universidad de Valladolid, 2000, 283–322.

como las de Fernando II del Tirol en el castillo de Ambras, a las afueras de Innsbruck, así como las de Rodolfo II en Praga¹².

La idea del coleccionismo en la Edad Moderna heredaba los valores de trascendencia y legitimidad de la Antigüedad, a los que se unían un afán por el conocimiento que los grandes descubrimientos del momento estaban llevando a lo más alto, convirtiendo a los objetos que integraban esos conjuntos en el mejor reflejo del poder de sus propietarios y los logros de conocimiento que se estaban alcanzando. El interés por acopiar para crear colecciones cumplió distintas funciones y tuvo diferentes objetivos según la época histórica a la que nos aproximemos, cuando las piezas recopiladas se emplean de distinta forma en función de los intereses del momento.

Desde el siglo XVI se tuvo por contar con estas piezas y hacia las que los monarcas españoles no escatimaron esfuerzos por contemplar, por muy descabellado que fuera su traslado, como fue el caso del elefante y el rinoceronte, que desde la India Felipe II hizo conducir a Madrid desde Lisboa. Su papel en las colecciones reales despunta por su exotismo y por conformar junto a las piezas llegadas

desde América, los registros que mejor exponen los procesos que se estaban produciendo. Las dimensiones de los territorios controlados por Felipe II, implicaron también la existencia de unas relaciones diplomáticas que pueden llegar a sorprender por la lejanía de los países con las que se tenían. El intercambio de objetos “exóticos” con otras cortes tan lejanas como la de Japón, explica, por ejemplo, la presencia de un conjunto importante de piezas de procedencia asiática. En noviembre de 1584, la llegada de un grupo de nobles japoneses cristianos a Madrid en la embajada Tenshō, supuso la confirmación de sus ansias de universalidad. Como buenos invitados, los japoneses obsequiaron al monarca con algunos objetos que habían traído desde su tierra, entre los que se pueden destacar, un escritorio de cañas, un bote, un cofrecito para cartas, varios kabutos, junto con dos armaduras y diversas armas, que ingresaron posteriormente en la Real Armería. Respecto a ello, el rey se mostró sorprendido por estos regalos, no por el hecho en sí mismo que era costumbre de las visitas oficiales, sino porque le parecían muy distintos a los hechos por los chinos¹³.

Finalizada la dinastía de los Habsburgo, el período borbón marcará una mayor

¹² Schlosser, Julius von. *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío*. Madrid: Akal, 1988.

¹³ Bouza Álvarez, Fernando. “Ardides del arte, cultura de corte, acción política y artes visuales en tiempos de Felipe II”. En *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, 58.

relación con los territorios asiáticos, de este modo, en la testamentaria de Felipe V se registran un gran número de biombos entre los que, junto con algunos ya existentes de la herencia del delfín borbón, se encuentran los que llegan desde América, de charol o de papel recortado, procedentes de Filipinas¹⁴.

En 1785, año de la fundación de la Real Compañía de Filipinas en la que Carlos III era el principal accionista, decae el comercio del Galeón de Manila, en pro de los proyectos de investigación y conocimiento que fueron objeto del Gabinete de Historia Natural creado por Real Orden de 17 de octubre de 1771. Ello supuso cierto cambio de orientación, aunque se mantuviera el interés por lo que llegaba de las posesiones ultramarinas. A partir de este momento, el Gabinete sería apoyado por numerosos ilustrados de la época que veían en esos territorios, el origen de un sin

fin de riquezas exóticas bajo el prisma del conocimiento más que del beneficio económico, como había sido la norma hasta ese momento¹⁵.

El Gabinete de Historia Natural se sirvió de regalos particulares al rey para acrecentar su colección, circunstancia que no se vio como suficiente por parte del monarca, quién hizo un llamamiento a los regidores de las islas, para que a través de la Real Compañía de Filipinas mandasen más objetos exóticos. Es en este contexto en el que hay que ubicar la petición que se hace a tierras filipinas en 1774, donde Pedro Franco Dávila¹⁶ le comenta a Simón de Anda Salazar, Gobernador y Capitán General de Manila, el recién establecimiento del Gabinete de Historia Natural en Madrid, solicitándole por ese motivo, cuantas producciones naturales pueda mandar¹⁷.

La Compañía abriría una ruta directa Manila-Cádiz a través del Cabo de Buena

¹⁴ Aguiló, Paz. “El coleccionismo de objetos procedentes de Ultramar a través de los inventarios de los siglos XVI y XVII”. En *Relaciones artísticas entre España y América*, VV. AA. Madrid: C.S.I.C; Centro de Estudios Históricos, Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez, 1990, 132.

¹⁵ Cfr. Villena Sánchez-Valero, Miguel, et al. *El gabinete perdido. Pedro Franco Dávila y la historia natural del Siglo de las Luces. Un recorrido por la ciencia de la Ilustración a través de las “Producciones marinas” del Real Gabinete*. Madrid: CSIC, 2009; Baratas Díaz, Alfredo, y González Bueno, Antonio. “De gabinete a ‘science center’: 500 años de coleccionismo en Historia Natural.” En *Museos y colecciones de Historia Natural. Investigación, educación y difusión. Memorias de la Real Sociedad Española de Historia Natural*, segunda época, tomo XI, año 2013. Madrid: Real Sociedad Española de Historia Natural, 2013, 9–26.

¹⁶ D. Pedro Franco Dávila ofreció en 1763 sus colecciones de Historia Natural al rey Carlos III, quien le recompensó haciéndole director del Real Gabinete de Historia Natural.

¹⁷ Calatayud, María Ángeles. *Catálogo de documentos del Real Gabinete de Historia Natural (1752–1786)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Museo Nacional de Ciencias Naturales, 1987, 99–100.

Esperanza o el Cabo de Hornos, modificando sustancialmente el itinerario establecido del Galeón de Manila. En 1813, las Cortes de Cádiz decidieron suprimir el comercio con Acapulco. Esto sumado al proceso de Independencia de México, provocó que este itinerario quedara mermado, aunque la circulación artística perduró con navíos particulares, continuando gracias a la apertura del Canal de Suez en 1869 décadas más tarde.

La intensa admiración por lo asiático, incentivada por los flujos comerciales mencionados, se rastrea a lo largo de la historia, adquiriendo desde finales del Renacimiento la personalidad suficiente como para hacerla parte de cualquier propuesta coleccionista, esto provocó en un momento dado y ante la demanda de este tipo de piezas una producción masiva de las mismas a partir de la constitución de talleres especializados que llegan a producir piezas al gusto europeo. Dadas las relaciones comerciales entre ambos contextos geo-históricos, el referente que se alza como indiscutible desde el siglo XVI es el de todo lo que produce la dinastía Ming (1368-1644) y desde el siglo XVII su sucesora la Qing (1644-1911). Ambas impusieron una moda por decorar y poseer objetos de estas dinastías que inundó Europa con unas tendencias que provocaron el coleccionismo de objetos de lujo chinos como porcelanas, paneles, muebles lacados, tejidos o marfiles, reflejo de la admiración por unos valores y unas calidades que tienen en la porcelana china su mejor referente.

Si bien desde los siglos XVII y XVIII, podemos constatar una clara presencia de la cultura china a través de la

moda y gusto por la *chinoiserie*, con referentes artísticos de relevancia en los Palacios Reales de Madrid, el Escorial y Aranjuez, con su sala de Porcelana, no es hasta el siglo XIX cuando Japón se evidencia como referente, hasta el que para muchos es el punto de inflexión, el período de entreguerras.

El proceso supuso la incorporación de la burguesía al gusto por coleccionar obras asiáticas en un momento en el que la imagen de China se veía desprestigiada por los conflictos coloniales con las potencias europeas, mientras que se decantaban por un Japón dinámico y con capacidad de modernización que se había producido durante la era Meiji (1868-1912). La llegada de esta influencia se produjo a partir de la apertura de los puertos japoneses previa a la restauración Meiji que inició una dinámica impulsada por artistas contemporáneos que vieron en lo japonés una oportunidad para renovar y enriquecer la cultura europea en un proceso no por menos curioso ya que estos impulsores que en la década de los 80 del siglo XIX habían consolidado el Japonismo, nunca habían estado en el Extremo Oriente, lo que hizo de las relaciones comerciales, cada vez más intensas, el medio por el que en la segunda mitad de la centuria se produjo el auge del coleccionismo asiático. En este sentido se hacen importantes los medios de divulgación como fueron, por un lado publicaciones y revistas que iban acompañadas de grabados y fotografías; y por otro las exposiciones internacionales, grandes escaparates de estos ámbitos lejanos para el europeo.

2. COLECCIONES ASIÁTICAS EN ESPAÑA

En cuanto a la conformación de las primeras colecciones de arte asiático en España, junto con las existentes en los museos estatales, autonómicos, provinciales y colecciones privadas, de las que hablaremos más adelante, donde se integrarían museos como el Museo de Artes y Costumbres populares de Sevilla¹⁸, destacan las pertenecientes al ministerio de Defensa, especialmente las custodiadas en el Museo Naval de Madrid y el Museo del Ejército¹⁹, armamento, retratos de destacados personajes, vestimenta, modelos de embarcaciones, ofrecen al visitante un repertorio museográfico en el ámbito asiático²⁰. Colecciones de titularidad eclesiástica, como los múltiples objetos dispersos por museos diocesanos y ca-

tedralicios, junto con otros herederos de donaciones misionales como el Museo Oriental del Real Colegio de Padres Agustinos de Valladolid²¹ o el Museo de Arte Oriental de Ávila. Así como otros más específicos como el Archivo – Museo San Juan de Dios, centro cultural de la Orden Hospitalaria en Granada, creado en enero de 1931 y gestionado por la Provincia Bética, con una diversidad de colecciones de sus misiones por el mundo, así como de donaciones privadas, con un importante repertorio de arte chino, filipino y japonés²².

Sin olvidarnos de piezas singulares en museos universitarios de toda España, como las tabaqueras chinas de la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla²³ donadas por la Compañía Tabaquera Altadis a la Universidad de Sevilla²⁴.

¹⁸ Progresivamente se van incrementando sus fondos asiáticos con donaciones particulares, compuestas fundamentalmente de piezas de cerámica, abanicos y singulares mantones de Manila.

¹⁹ Destacan las colecciones Colección Antonio Farando Stagno y Colección Antonio Romero Ortiz.

²⁰ Actualmente es posible la consulta de los fondos de las obras más destacadas en el Portal del Patrimonio Cultural de Defensa.

²¹ Destacando la colección Manuel Fernández, Padre Nicanor Lana López, Baldomero Real, Nicolás Ruiz Dulanto y Manuel Scheidnagel.

²² Agradezco la colaboración constante de su equipo. Algunas de sus piezas asiáticas se pueden consultar en el siguiente catálogo. VV. AA. *Oriente en Granada*. Granada: Fundación Caja Rural, 2008.

²³ Panadero Martínez, María. “Tabaqueras chinas de tabacalera española”. *Revista Antiquaria* 157 (1997), 68–73.

²⁴ El fondo Altadis está compuesto por el patrimonio material producido y recogido por la Compañía Tabaquera Altadis, heredera de la originaria Real Fábrica de Tabacos de Sevilla, que, históricamente pasó a denominarse Compañía Arrendataria de Tabacos y posteriormente Tabacalera S. A. El fondo comprende documentación de la empresa, libros, ephemera, obras de arte, maquinaria industrial y objetos individuales para el consumo del tabaco tales como tenacillas, boquillas, cerilleras, tabaqueras para picadura y rapé de la Dinastía Qing, realizadas en cristal de roca, jade, hueso, marfil o porcelana.

Desde el siglo XIX, durante el reinado de Isabel II, se abordó la iniciativa de clasificación y arreglo de las colecciones histórico-etnográficas y antigüedades que se habían acumulado en el Museo de Ciencias Naturales. Esa colección fue recogida en el catálogo de Florencio Janer²⁵ que se acabó de redactar en 1860²⁶. Su gran interés promovió la fundación del Museo Arqueológico Nacional, concentrando en él todas las colecciones de carácter arqueológicas, mientras que los objetos naturales referidos a la flora, fauna y mineralogía se quedaron en los fondos del Museo Nacional de Ciencias Naturales, hasta que en 1875 se fundó un nuevo espacio museístico que recogería en sus comienzos los objetos etnográficos. Este sería el inicio del futuro Museo Antropológico Nacional.

Se iniciaba así la conformación de las colecciones asiáticas en los actuales

museos estatales. En este sentido, con motivo de la “Exposición General de Filipinas” de 1887, en el parque de El Retiro, Madrid vivió un acontecimiento único al hilo de lo que acontecía en Europa, construyéndose para dicho acontecimiento uno de los edificios madrileños más emblemáticos, el Palacio de Cristal²⁷. Sobre las colecciones exhibidas, el Ministerio de Ultramar creó el Museo-Biblioteca de Ultramar, abriéndose al público un año después. En esta colección predominaban los objetos de Filipinas sobre los americanos, con piezas geológicas, forestales, artísticas, etnológicas, etc.²⁸. Poco tiempo después se cerró al desaparecer por los avatares históricos y la pérdida de Filipinas, por lo que la colección pasó al recién creado Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, siendo repartidas sus colecciones a diversos centros como el Museo Arqueológico

²⁵ Para ver más sobre su labor en la conformación de los primeros museos estatales en: Cabello Carro, María Paz. “Los inicios de la museología en la Función Pública. La compleja historia de Florencio Janer (1831–1877)” *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales* 3 (2007): 162–175. Recuperado el 8 de abril de 2025. <https://www.cultura.gob.es/cultura/areas/museos/mc/mes/revista-n-3-2007/memoriainmuseum.html>.

²⁶ Janer, Florencio. *Historia, descripción y catálogo de las colecciones histórico-etnográficas, curiosidades diversas y antigüedades conservadas en el Museo de Ciencias Naturales de Madrid*. Manuscrito. Madrid: Imprenta, 1864. Archivo del Museo de América. Su autor Don Florencio Janer, archivero-conservador de las mismas colecciones, individuo del Cuerpo facultativo de Archiveros-Bibliotecarios, Madrid, imprenta 1864, Manuscrito. Archivo del Museo de América.

²⁷ Sánchez Gómez, Luis Ángel. *Un imperio en la vitrina. El colonialismo español en el Pacífico y la exposición de Filipinas de 1887*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Historia, Departamento de Historia de América, 2003.

²⁸ *Catálogo de la Exposición General de las Islas Filipinas. Celebrada en Madrid, inaugurada por S.M. la Reina Regente el 30 de junio de 1887*. Madrid: Est. Tipográfico de Ricardo Fé, 1887.

Nacional²⁹, el Museo Nacional de Artes Decorativas³⁰ y el Museo Nacional de Antropología³¹.

Asimismo, gracias a los esfuerzos de investigadores e intelectuales americanistas en el siglo XX se inauguró el Museo de América, llamado en sus orígenes Museo Arqueológico de Indias, y situado en un primer momento en un ala del Museo Arqueológico Nacional, donde estuvo hasta que se concluyeron las obras del nuevo edificio situado en el Campus de la Universidad Complutense en Madrid. La colección se formó con la sección

de etnografía y etnología existentes en el Museo Arqueológico Nacional, incrementándose con el tiempo con colecciones como las de Juan Larrea, apasionado americanista que recopiló objetos diversos, sobre todo de la zona andina. El nuevo edificio se inauguró en 1965, aunque sin ocupar la totalidad del espacio como lo hace en la actualidad³².

En conjunto, la historia de los depósitos de piezas asiáticas que atesoran los museos estatales españoles³³, además de integrar fondos de las exposiciones universales como hemos comentado anterior-

²⁹ Implementándose con colecciones asiáticas posteriores como la colección Tomás Asensi, aunque parte de su colección de China y Japón pasó al Museo Nacional de Etnología (actual Museo Nacional de Antropología) y al Museo de Artes Decorativas y la colección Riaño de porcelana asiática que fue finalmente comprada en 1946. Así como las colecciones Enrique Suender y José de Salamanca y Mayol. Para más información Sagaste Abadía, Delia. “El tabor de la Marquesa, relaciones entre coleccionistas de arte asiático y el Museo Arqueológico Nacional de Madrid a finales del XIX”. Simposio Reflexiones sobre el gusto: [Zaragoza, 4-6 de noviembre de 2010] / coord. por Ernesto Carlos Arce Oliva, Alberto Castán Chocarro, Concha Lomba Serrano, Juan Carlos Lozano López, 2012, págs. 307-322. Recuperado el 07/04/2025 de: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/68/16sagaste.pdf>.

³⁰ Ampliándose con colecciones posteriores como la japonesa de Juan Carlos Cebrián (1848-1935), proveniente del Museo Nacional de Arqueología. Cfr. Sagaste Abadía, Delia. “Oriente en Madrid: las colecciones asiáticas del Museo de Artes Decorativas y del Museo Nacional de Antropología. Estado de la cuestión.” *Artígrama*, n.º 20, 2005: 473-485. Recuperado el 09/04/2025 de: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/artigrama/article/view/8327/7031>.

³¹ Junto con fondos donados por Argimiro Santos Munsuri (Beteta, 1911- Madrid, 1993), aficionado al arte y la filosofía oriental en 1989. Cfr. Santos Moro, Francisco de. *Culturas de Oriente. Donación Santos Munsuri*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos – Museo Nacional de Etnología (Ministerio de Cultura), 1990.

³² Cabello Carro, María Paz. *Coleccionismo americano indígena en la España del siglo XVIII*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1989, 51-52.

³³ Cfr. para el coleccionismo procedente de las colecciones reales en los museos estatales. Arias Estévez, Matilde, ed. *Asia en las Colecciones Reales del Museo Nacional de Artes Decorativas*. Santillana del Mar, 2000.; VV. AA. *Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2003.

mente, se le suman las colecciones reales cuyas piezas sirvieron para conformar la base de las que en la actualidad existen, integrándose al patrimonio nacional al convertirse en estatales, principalmente dentro de los fondos del Museo Arqueológico Nacional que se convierte en el primer museo estatal con el trasvase del Real Gabinete de Historia³⁴. En la actualidad y debido a los avatares de las piezas que conformaron los inventarios de Janer en 1886, nos lamentamos del paradero desconocido de muchos de estos objetos. Sin embargo, la mayoría se encuentran ubicados en el Museo Nacional de Artes Decorativas³⁵, procedentes también de las colecciones del Real Gabinete de Historia Natural, destacando las piezas de China, India y Japón, además de las específicas realizadas por encargo, con una gran cantidad de juegos de mesa completos de porcelana de exportación³⁶. Por último, no podemos olvidar la colección del Museo de América, de más reciente fundación,

para la cual también se tomó parte de la colección del Museo Arqueológico Nacional. En ella encontramos obras de arte principalmente elaboradas en Nueva España como biombos, enconchados, lacas mexicanas, etc., además de objetos asiáticos como sombrillas, costureros, etc., y algunos específicamente filipinos muy interesantes como unas cadenas de oro posiblemente realizadas para la realeza española, y la pintura a modo de kakemono del Santo Niño de Cebú, excepcional en su género en colecciones españolas³⁷.

A pesar del gran número de piezas procedentes de las colecciones reales dispersas en los museos estatales mencionados, sólo apuestas de gestión como la del recién establecido Museo de las Colecciones Reales con las piezas más singulares de Patrimonio Nacional, pueden ofrecer una imagen íntegra de la naturaleza de estos acervos³⁸.

³⁴ Cfr. VV. AA. *De Gabinete a Museo. Tres siglos de Historia*. Madrid: Museo Arqueológico Nacional, 1993.

³⁵ Cfr. Enríquez Arranz, María Dolores. *Museo Nacional de Artes Decorativas*. Madrid: Ministerio de Cultura, Serie Guías, 1981; Tabar de Anitúa, Fernando. *Cerámicas de China y Japón en el Museo Nacional de Artes Decorativas*. Patronato Nacional de Museos, D.L. 1984.

³⁶ En deuda siempre con las atenciones de todo su equipo, especialmente con su directora Sofía Rodríguez Bernis.

³⁷ Recientemente, la exposición *La luz del nácar* celebrada en el Museo de América de Madrid (2022-2023) evidenció las sinergias artísticas americanas y asiáticas. Cfr. Kawamura, Yayoi. "Pensar en el arte americano virreinal desde Asia: el arte japonés y sus huellas". *Anales del Museo de América*, 2024, 281-302. Recuperado el 7 de abril de 2025. <https://www.cultura.gob.es/museodeamerica/en/dam/jcr:00fb9972-0575-4409-ad34-20796872813f/016-anales-del-museo-de-america-xxx-2024-kawamura.pdf>; Zabía de la Mata, Ana. *La luz del nácar*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Área de Cultura, 2022.

³⁸ Al no estar expuestas la mayoría de las obras de arte procedentes de Asia, agradezco la colaboración constante de las conservadoras Amelia Aranda Huete e Isabel M. Rodríguez-Marco.

Junto a ello, tenemos que recordar como la contemplación de estos objetos que eran considerados como curiosidades exóticas a través de su exhibición en las grandes Exposiciones Universales fueron catalizadoras para el posterior coleccionismo particular.

En este sentido Barcelona junto con Madrid, serán espacios referenciales para la conformación de estas incipientes colecciones particulares. Cataluña, gracias a su protagonismo en el proceso de industrialización de nuestro país y su cercanía con Francia, comienza su interés por los objetos asiáticos, especialmente japoneses, antes incluso de la celebración de la Exposición Universal de Barcelona en el año 1888, acen-
tuándose más si cabe el interés por el japonismo en nuestro país tras ella³⁹.

La exposición fomenta en gran medida la divulgación de la imagen del Japón exótico en España e impulsa las relaciones comerciales entre ambos países. La calidad de los artículos expuestos

en este pabellón no es comparable a la de los ya vistos hasta ese momento en España, por lo que no es de extrañar que la mayoría de ellos acaben siendo adquiridos por coleccionistas privados catalanes⁴⁰. Algo que aunque en menor medida, volvería a ocurrir en el año 1929 con la celebración de una nueva Exposición Universal en Barcelona que supone un nuevo acercamiento a Japón⁴¹. A pesar de la introducción de estas piezas a través de estos escaparates mundiales, los factores socioeconómicos de España, así como la inestabilidad interna durante la primera mitad del siglo XX retrasan el desarrollo del coleccionismo en comparación con otros países como Francia⁴².

Al hilo de la Exposición Universal de 1929, se crea en Barcelona el actual Museu Etnològic i de Cultures del Món, anteriormente integrado por dos museos independientes, el Museo de Industrias y Artes Populares (1942) y el Museo Etnológico y Colonial (1949).

³⁹ Almazán, David. "Pabellones de exotismo: arte del Extremo Oriente en las exposiciones universales en España: China y Japón." *Artigrama* 21, 2006, 84–105. Recuperado el 09/04/2025 de: https://doi.org/10.26754/ojs_artigrama/artigrama.2006218131.

⁴⁰ Bru i Turull, Ricard. "Els inicis del comerç d'art japonès a Barcelona (1868–1887)." *Boletín de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi* 21, 2010, 57–86. Accedido el 8 de abril de 2025. <https://raco.cat/index.php/Butlleti-RACBASJ/article/view/219517>.

⁴¹ Alagón Laste, José María. *La imagen del Japón tradicional a través de las Exposiciones Universales*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, Aconcagua Libros, 2016, 627–634. Recuperado el 08/04/2025 de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=654205>.

⁴² Barlés Báguena, Elena. "Presencia e impacto del arte japonés en España en la época del Japonismo (segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX). Un estado de la cuestión." *Boletín de Bellas Artes* 40, 2012, 77–139. Recuperado el 09/04/2025 de: http://www.realacademiabellasartessevillla.com/?page_id=582.

Del mismo modo, La Biblioteca Museo Víctor Balaguer, inaugurada el 26 de octubre de 1884, fue fundada por el escritor y político que le da nombre, comprende una de las colecciones etnográficas más relevantes de Filipinas (Luzón, Mindanao y Sulú), las Carolinas y Palau. Además, una gran variedad de obras de arte, provienen de la Exposición General de las Islas Filipinas de 1887 en Madrid, promovida por Víctor Balaguer⁴³.

Igualmente, podemos encontrar en la Barcelona de finales del siglo XIX, interesantes objetos de Asia Oriental, además de que en las colecciones públicas mencionadas, se encuentran algunas de las más destacadas colecciones particulares como la de Richard Lindau y la colección Mansana, entre otras⁴⁴.

Sin duda ambas influenciadas por la moda de la época:

Cambia el gusto artístico de Barcelona, pues en las tiendas se ven menos objetos de estilo barroco y más de

*influencia semi-egipcia, japonesa o china*⁴⁵.

Richard Lindau, coleccionista privado de arte japonés de origen alemán decide tras una estancia en Japón crear alrededor de 1880, el Museo de Objetos Japoneses (o Museo de Arte Japonés) en la ciudad de Barcelona, donde reside y ejerce su cargo de cónsul hasta su fallecimiento⁴⁶.

Paralelamente, la familia Mansana, perteneciente a la burguesía catalana recopila una gran colección de obras de arte de China, Tíbet y, especialmente, de Japón. La colección asiática de la familia Mansana es considerada la colección privada más amplia y valiosa de piezas artísticas de procedencia nipona que se expone en esta época, aunque, por desgracia, a partir de la década de 1970 la colección se dispersa⁴⁷.

Otra singular colección catalana de arte asiático es la que podemos contemplar en parte⁴⁸ en el Castillo de Peralada

⁴³ Agradezco su colaboración para cualquier consulta a su directora Mireia Rosich y muy especialmente a Mar Pérez Milla.

⁴⁴ Colección Folch. Museo de las Culturas del Mundo de Barcelona. Colección Carles Maristany i Garriga (en paradero desconocido).

⁴⁵ Diario de Barcelona, 26 de septiembre de 1872, pág. 9697.

⁴⁶ Bru i Turull, Ricard. "Richard Lindau y el museo de arte japonés de Barcelona." *Archivo Español de Arte* 85, n.º 337, 2012: 55-74. Recuperado el 10/04/2025 de: <https://doi.org/10.3989/aearte.2012.v85.i337.493>.

⁴⁷ Cabañas, Pilar. "Museos y colecciones de arte de Asia Oriental desaparecidos en España." *Revista de Museología*, n.º 66, 2016, 29-43.

⁴⁸ Actualmente la colección de arte asiático del Museo Castillo de Peralada es solo una parte de la original, ya que, la herencia de su promotor, fue repartida entre sus descendientes, comprometida la familia Suqué-Mateu en ampliar las piezas de arte asiático, especialmente Miquel Suqué Mateu, su bisnieto recientemente fallecido.

en Girona⁴⁹. Su inicio se lo debemos a la iniciativa de Damián Mateu i Bisa (1864-1935), coleccionista de arte asiático que recopiló objetos en sus múltiples viajes, así como mediante la compra de colecciones ya conformadas, como la del artista barcelonés Josep Porta, para depositarlos en los Museos de Barcelona, siendo finalmente expuestos en el Museo de Artes Decorativas del Palacio de Pedralbes en 1935. En el repertorio de su colección primaban los objetos de procedencia China, junto con otros del sudeste asiático, de Camboya y Tailandia⁵⁰.

El conjunto de colecciones privadas de arte asiático se generaliza en España aunque en algunos casos con más dificultad de accesibilidad y de contemplación unitaria que antaño, con algu-

nas salvedades, como una de las más relevantes en su ámbito, la del pintor granadino José María Rodríguez-Acosta⁵¹.

3. JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ-ACOSTA: ORIENTANDO LA MIRADA HACIA ASIA

El vástago avocado por tradición familiar a los negocios bancarios, José María Rodríguez-Acosta (Granada, 1878-1941) gozó toda su vida de una desahogada posición económica, lo que le permitió dedicarse a la pintura, su verdadera pasión. Aunque por momentos lo tuvo que compaginar con la gestión del negocio bancario familiar, que ejerció con sus hermanos Manuel y Miguel⁵². Desarro-

⁴⁹ Mi más sincero agradecimiento a Maribel González Llobet. Directora del Museo Castillo de Peralada, Girona, por sus indicaciones.

⁵⁰ Cabañas Moreno, María del Pilar, y Longling Yu. "El Museu d'Art Xinès de Barcelona a través de sus fuentes documentales. Una nueva aproximación a la colección." *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 39, 2020: 205–220. Recuperado el 10/04/2025 de: <https://www.man.es/man/dam/jcr:b0f177d8-06f6-4059-9265-ed-fda82edf3e/2020-bolman-39-13-cabanas.pdf>.

⁵¹ Una selección de otras colecciones asiáticas en el ámbito privado. En Madrid, la Colección Legado Antonio Correa y Colección Madrazo en el Museo del Prado. Colección particular Antonio Clemente, Colección Faure en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Colección Enrique de Aguilera y Gamboa, XVII marqués de Cerralbo en el Museo de Cerralbo de Madrid. Colección Alfonso Rodríguez Santamaría, en paradero desconocido. Colección Tiburcio Rodríguez y Muñoz, en paradero desconocido. En Asturias, Colección Familia Galé en el Museo del Pueblo de Asturias. En Zaragoza la Colección de Arte Oriental Federico Torralba. La Colección José Palacio Olabarria en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Colección Knecht-Drenth en el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí (Valencia) y en Andalucía, la Colección Fernando García Gutiérrez en la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría.

⁵² Cfr. Revilla Uceda, Miguel Ángel. *José María Rodríguez-Acosta 1878–1941. Entre el academicismo y el historicismo. Reflexión histórica en los cien años de su nacimiento*. Granada: Banco de Granada, 1978; Revilla Uceda, Miguel Ángel. *José María Rodríguez-Acosta, 1878–1941*. Prólogo de Julián Gállego. Madrid: Turner, 1993.

lló una exitosa trayectoria profesional desde los albores del siglo XX aunque con fluctuaciones, ya que entre 1916 y 1930 abandonó prácticamente los pinceles, retomándolos tras esta pausa, para dedicarse a la construcción y ornamentación de su carmen granadino, que proyectó como plasmación de unos ideales estéticos plenos de modernidad, el espléndido edificio en la colina del Mauror que desde el año 1941 es sede de la Fundación que lleva su nombre.

Disfrutar del gran proyecto del pintor José María Rodríguez-Acosta, el carmen que alberga la Fundación con su nombre, es un lujo al alcance de todos los que se acerquen a Granada. Y una necesidad vital para los amantes de la obra de Rodríguez-Acosta, ya que en él aún perdura la impronta del artista. Custodiado por Torres Bermejas y el bosque de la Alhambra se alza para mostrarnos su embriagador encanto. Sus sinuosas escaleras nos conducen a un espacio de otro tiempo, la biblioteca, que se articula a través de una claraboya central que junto al gran ventanal crean una atmósfera única. Al albur de este espacio luminoso José María Rodríguez-Acosta se deleitaba con su ingente colección de libros y de arte, en los que recorrer un sin fin de lugares y cronologías, deteniéndonos en esta ocasión en el estudio de su colección asiática.

José María Rodríguez-Acosta en sus múltiples viajes de juventud por Europa, descubrió el París de la Belle Époque francesa (1871-1914), a través de la Exposición Universal de París de

1900, como escaparate cultural mundial. Mostrando junto a los inventos y artefactos más relevantes europeos otros de territorios, como la India, China y Japón, algo que sin duda orientaría su mirada hacia otros mundos.

Ya en plena madurez, continuó con sus viajes a Suiza, Italia, Alemania, Inglaterra, Estados Unidos, Canadá, Rusia y París siempre París. Por su naturaleza inquieta y pasión por el arte probablemente se deleitará en los principales museos de las capitales visitadas, el museo del Louvre y el museo Guimet en París, el museo Británico de Londres o la Hispanic Society of America en Nueva York, donde recibiría los primeros influjos sobre Asia a través del amplio repertorio de sus colecciones.

Pero su gran viaje lo realiza durante los tres primeros meses del año 1934, embarcándose en Cádiz en un crucero de lujo, el MS Gripsholm, el primer buque para un servicio expreso transatlántico a motor diésel. Durante su primera década y media, el Gripsholm fue uno de los principales transatlánticos de la Swedish American Line, cuya ruta principal era el servicio transatlántico de línea entre Gotemburgo y Nueva York, con escala en Halifax, Nueva Escocia. Tenía capacidad para 1557 pasajeros en primera, segunda y tercera clase. El Gripsholm transportó la impresionante cifra de 321.213 pasajeros y otros 23.551 pasajeros viajaron en el Gripsholm en cruceros de invierno, momento en el que se embarcó José María Rodríguez-Acosta. Entre los pasajeros ilustres, una de la más relevantes por su

dimensión internacional, fue la actriz Greta Garbo, que realizó varios viajes transatlánticos de Suecia a Estados Unidos. Los compañeros de viaje de José María Rodríguez-Acosta fueron otros, citados y visibilizados en sus Diarios:

*mis compañeros de viaje son el Sr. de White, de Amberes, y el Sr. Garin, de París*⁵³.

*Bajo a la salida del barco y me esperan. El señor Lewis, el Sr. Matescar y su señora, el Sr. de White y el Sr. Gavin*⁵⁴.

Este crucero de lujo lo llevaría a Italia, donde visita Nápoles y Pompeya; Egipto, Alejandría, El Cairo y Luxor. Hasta atravesar el Canal de Suez y llegar a la India, donde visita Bombay, Agra, Madrás, Delhi, Tanjore y Ceilán. En África, Monbasa y Nairobi. De regreso visita Palestina, Caná, el Monte Tabor, Nazareth, Haifa. Baalbeck y Damasco, hasta la Costa Azul y Málaga como puerto final.

Gracias a los ya mencionados diarios podemos percibir como disfrutaba de cada detalle de las calidades de la embarcación, junto con las paradas estipuladas durante su travesía marítima, que lo aproximaron a un fascinante ambiente

orientalista que posteriormente se vería reflejado en su obra, aunque siempre tenía Granada en su pensamiento, comparando paisajes e incluso animales con los de la ciudad que lo vio nacer, como cuando describe y compara con Granada, *Las torres del silencio (dakhma)* de la comunidad Parsi en Bombay, un cementerio de cremación de una de las religiones más antiguas del mundo, el Zoroastrismo:

*Las flores son de un color purísimo y las hojas todas verdes, pero puramente verdes aún las hace más verdes el contraste con el suelo y los paseos, que son de tierra roja, tan roja como la del cementerio de Granada*⁵⁵.

De su pasión por el arte, deja constancia sin duda en su paso por la India, incidiendo en la pormenorizada descripción del Taj Mahal:

...Y vamos al Taj Mahal. Se llega a una gran plaza en las afueras y, entre arrozales, a una gran puerta monumental, casi toda de piedra roja y por el estilo de las de las otras tumbas reales. Hay dentro un gran portal, y a la derecha, a la salida del portal, venden tarjetas malas del Taj Mahal. Desde la calle, antes de entrar a esta puerta monumen-

⁵³ Rodríguez-Acosta, José María; Puente, Joaquín de la. Los diarios de viajes de José María Rodríguez-Acosta. *España: Arte Español*, 1958. Diario 3, 47.

⁵⁴ Rodríguez-Acosta, José María; Puente, Joaquín de la. Los diarios de viajes de José María Rodríguez-Acosta. *España: Arte Español*, 1958. Diario 5, 121-122.

⁵⁵ Rodríguez-Acosta, José María; Puente, Joaquín de la. Los diarios de viajes de José María Rodríguez-Acosta. *España: Arte Español*, 1958. Diario 3, 45

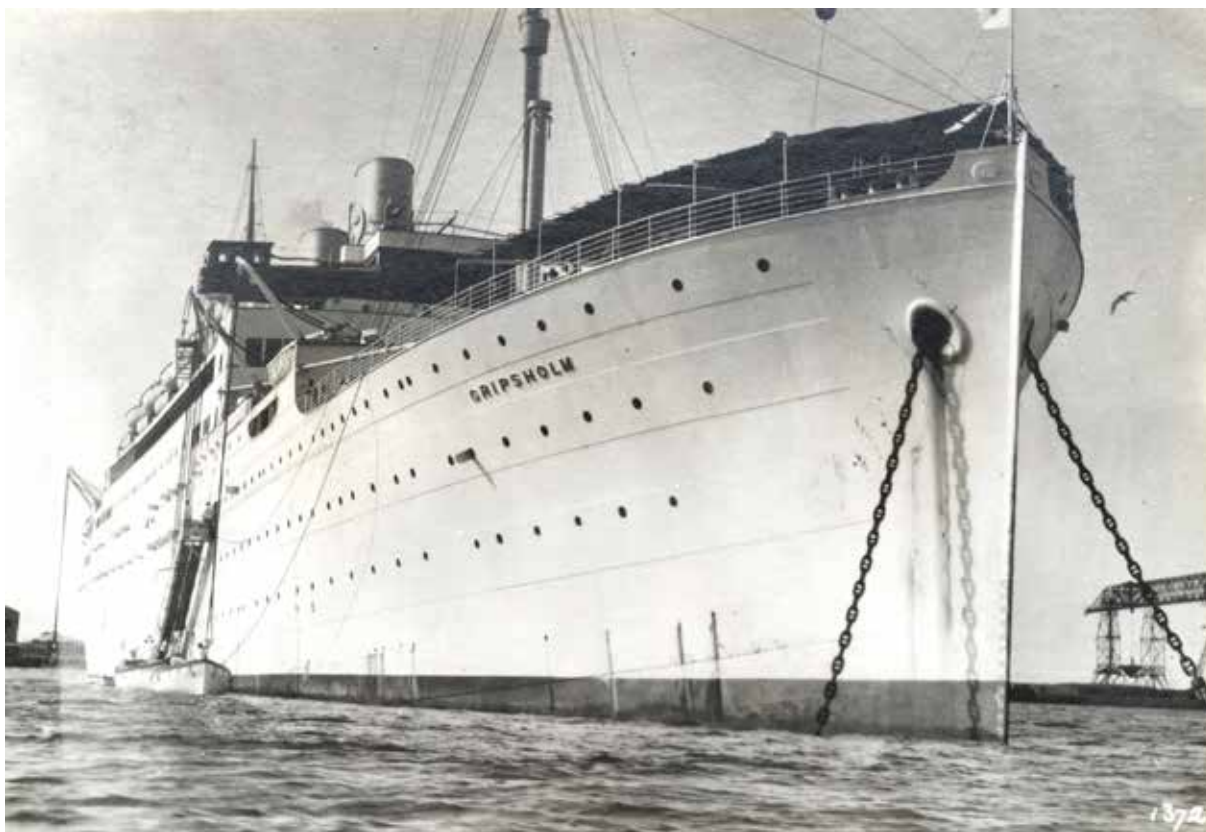


Fig. 1. Rodríguez-Acosta, José María. El Gripsholm, el barco de nuestra expedición. 1934.
Foto: Archivo de la Fundación Pública Andaluza Rodríguez-Acosta

tal y de subir al portal, se ve ya el propiamente Taj Mahal de mármol blanco. Desde el portal, que ya domina todo, se bajan unas escaleras y ya está uno en el canal que viene desde el mausoleo. Este canal está dividido en el centro por un cuerpo alto que tiene un estanque alto en el centro y cuatro bancos de mármol tallado. Desde aquí arriba se ve, a un lado, el Mausoleo, y en el opuesto, la monumental puerta de entrada y, formando cruz, otro canal bajo, y al final de cada uno, otra puerta interior monumental, casi toda de piedra roja cada una. Detrás de Taj Mahal, el río Jumna. Los bordes del

canal y el encintado de los cipreses son de piedra roja. Estoy viendo y andando en el Taj Mahal y me parece imposible. El propio Taj Mahal. La tumba y los cuatro minaretes son de bloques de mármol blanco. Subí a lo alto del minarete del fondo de la derecha, según se mira la entrada del Taj Mahal; el de la derecha de los que dan al río, mirando hacia el río y toda la escalera y paredes y techo hasta arriba, es de bloques de mármol blanco en bruto. El suelo, las paredes, el enorme arco de entrada, las cúpulas, todo, todo, es de mármol blanco y las puertas y arcos y celosías y los frisos, todo, todo,



Fig. 2. Itinerario del Gripsholms. 1934 https://victoryinshanghai.substack.com/p/the-ms-gripsholm-wwii-mercy-ship?utm_campaign=post&utm_medium=web

tallado como si fuera el bordado de un pañuelo. El paravent de celosía de mármol que circunda las dos piedras sepulcrales, la de la Reina y la del Rey, es maravilloso y está suave y brillante y de color marfil. La piedra sepulcral de la Reina está en el centro y es más pequeña que la del Rey, que está puesta al lado; pero se sale de allí y volviendo a la entrada del Mausoleo se baja a un

sótano, y debajo de aquellas piedras sepulcrales que digo están las verdaderas, las que ya tienen debajo los restos de los dos Reyes. Las del piso de encima son sólo representativas, pero están igualmente labradas e incrustadas⁵⁶.

Así como su pasión por las antigüedades y su interés por la posesión de estas, por ejemplo, cuando insiste en la

⁵⁶ Rodríguez-Acosta, José María; Puente, Joaquín de la. Los diarios de viajes de José María Rodríguez-Acosta. España: Arte Español, 1958. Diario 4, 72-73.



Fig. 3. José María Rodríguez Acosta en la mezquita Quwwat-ul-Islam Mosque, Delhi, India. 1934. Foto: Archivo de la Fundación Pública Andaluza Rodríguez-Acosta

compra en Madrás de unas campanas de latón para los elefantes sagrados:

Ya de noche pienso ir desde el hotel a comprar unas campanas de latón o bronce que he visto y son muy raras y suenan muy bien. Me dicen que son para los elefantes sagrados.

Salgo con el Sr. White. Llegamos al barrio indígena, que ya de noche e iluminado es aún más interesante, si cabe, que de día. El automóvil no puede avanzar entre tanta gente. Las calles estrechas y tantísimo bazar pequeño iluminado y con la gente dentro. Al pasar hemos visto los templos iluminados y gente allí dentro y fuera. Templos pequeñitos y negros por dentro, a pesar de la cantidad de lucecitas que tienen y son como estrellas en una noche. Hasta que he llegado a Madrás no he estado lo que la gente llama como encantado. Me siento una cosa nerviosa por todo el cuerpo. Dejamos el auto y entramos en varias tiendas llenas, rellenas de cosas y abigarradas hasta no poder. La calle, como un río de gente. En las tiendas nos atienden muy bien y se extrañan de vernos. Creo que no he visto allí ningún europeo esta noche, y si no es raro, al menos no será corriente. En una tienda entramos a una trastienda que es almacén y se dan vueltas para entrar y hay allí tres o cuatro hombres sentados en el suelo trabajando en clasificar un número enorme de cacha-

rros de latón distintos. No encuentro la campanas y vamos hacia el hotel, porque allí, cerca del hotel, en Mount Road, sé donde hay dos que son las que al fin compro en una tienda de cosas persas, donde tienen cosas preciosas. Al volver para el hotel le digo al chauffeur en el barrio indígena que pase despacio por si pasáramos frente a algún templo. En efecto, pasamos por uno muy pequeño y en lugar de pasar despacio se para. La puerta, que es pequeña, deja ver el interior, que está iluminado con muchas lucecitas y es muy negro, sin embargo. Fuera de la puerta, a un lado de ella, a la izquierda del templo, hay un hombre tocando un tambor, y al otro lado, a la derecha del templo, otros hombres tocando en una especie de gaitas. En el fondo del templo, en aquello oscuro con pintitas luminosas, se vislumbran ídolos. Un hombre negro desnudo, con un paño entre las piernas, sale del interior, y en un pasillo, entre la segunda entrada del templo y los músicos, se para con una bandeja en la mano izquierda y con la derecha da unas cosas a los fieles; cosas que coge de la bandeja. Se le cae una cosa encendida al suelo, se agacha y la recoge. Yo siento apuro de estar allí mismo con aquel descaro mirando y estorbando a la gente, y contra mi deseo, le digo al chauffeur que siga al hotel, y como se pasa por la tienda de cosas persas, paro y compro las campanas⁵⁷.

⁵⁷ Rodríguez-Acosta, José María; Puente, Joaquín de la. Los diarios de viajes de José María Rodríguez-Acosta. España: Arte Español, 1958. Diario 5, 110-11. Estas campanas, que adquiriría Rodríguez-Acosta parece que formaron parte de la colección asiática de la Fundación Rodríguez-Acosta, algo que se desconoce en la actualidad.



Fig. 4. Biblioteca Fundación Rodríguez-Acosta. (Foto: J. Algarra).

Su entusiasmo por viajar junto con el que tenía por las reliquias del pasado se reflejan en su colección. Haciendo un breve recorrido por la colección asiática de la biblioteca de la Fundación Rodríguez Acosta⁵⁸, transitamos por fondos de países de Asia oriental⁵⁹: China y Japón principalmente, aunque encontramos otros de India, Camboya y Tailandia, siendo la cronología más extendida la de los siglos XIX y XX, aunque podemos apreciar algunas piezas anteriores que abarcan desde el siglo XV al XVIII.

Los objetos procedentes de estas áreas destacan, en su conjunto, por su carácter votivo y religioso, mostrando aspectos relacionados con las religiones más extendidas en estas zonas, fundamentalmente, con el Budismo e Hinduismo, localizándose un gran número de representaciones del panteón budista. En un menor número encontramos objetos de uso civil, como algunos elementos de mobiliario, en los que destacan los biombo de laca, alabastro y seda, junto con una singular colección de botellas de rapé.

En cuanto a su singularidad por la materialidad con la que se componen, destacaría el conjunto de los inmortales chinos elaborados en marfil, las piezas de bronce con cloisonné, como una bandeja e incensario, todo de la dinastía Qing, junto con el biombo de cuatro hojas lacado chino. Pero sin duda una de las grandes colecciones es de textil, desde el biombo chino de seda pintado al conjunto de thangkas, que se estudiarán detenidamente más adelante.

Muchas de estas obras formaron parte no solamente de su repertorio estético, sino que dejaron impronta en su obra pictórica. Nos referimos a los lienzos costumbristas con reinterpretación impresionista de *María Luisa en la Verbena* (1912), junto con *Andaluzas* (1913), obra sin concluir, llena de luz y color, donde destacan varias figuras femeninas, entre ellas su musa Encarnación Gámez, y sobresale un mantón de Manila excepcional que fue copiado por el pintor de uno que perteneció a la familia⁶⁰. Así, tampoco podemos dejar de mencionar el *Retrato de Encarna-*

⁵⁸ Estudiada de manera pormenorizada por Isabel Cervera. Cfr. Cervera, Isabel, ed. *Fundación Rodríguez-Acosta. Colección de arte asiático*. Granada, 2002; Cervera, Isabel. "El pintor coleccionista: Rodríguez-Acosta y su mirada hacia el arte asiático." *Artigrama*, n.º 18, 2003: 191-198. Recuperado el 07/04/2025 de: https://doi.org/10.26754/ojs_artigrama/artigrama.2003188364.

⁵⁹ Debemos puntualizar que también en el Instituto Gómez Moreno, conformado por la colección de Manuel Gómez-Moreno Martínez e integrado en la gestión de la Fundación Rodríguez-Acosta, podemos contemplar algunos objetos, aunque en menor medida, algunos países de abanicos y grabados japoneses, así como porcelana China.

⁶⁰ Revilla Uceda, Miguel Ángel. *José María Rodríguez-Acosta, 1878-1941*. Prólogo de Julián Gállego. Madrid: Turner, 1993, 142.



Fig. 5. Rodríguez-Acosta, José María. *Andaluzas* (1913).
Foto: Archivo de la Fundación Pública Andaluza Rodríguez-Acosta.



Fig. 6. Rodríguez-Acosta, José María. *Abril* (1915).
Foto: Archivo de la Fundación Pública Andaluza Rodríguez-Acosta.

ción Gámez en Abril (1915), de mantilla con el abanico de mil caras chinesco esbozado⁶¹. Tras el reencuentro en 1928 con la pintura, realiza las obras *Ídolos africanos* (1935) y *Naturaleza muerta con tabor de porcelana* (1934).

Al estallar la Guerra Civil se hallaba en Estoril, desde donde regresó a Granada, permaneciendo en su ciudad natal durante los sombríos años de contienda. De gran interés es el incidente que tuvo con el comandante Valdés, primer gobernador civil del régimen del general Franco en Granada, siendo denunciado José María Rodríguez-Acosta por “ateo” y “masón” y por “poseer piezas de arte asiático e ídolos africanos”. Indudablemente su amistad con intelectuales de la época, junto con la exhibición de su

colección exótica no tanto para la época pero sí para la Granada del momento, le llevó a esta situación probablemente solventada por la protección familiar⁶².

Este panorama de coleccionismo, intercambio, relaciones personales y diversidad cultural refleja la personalidad de José María Rodríguez-Acosta. Estremece pensar las relevantes personalidades de principios del siglo XX que se deleitaron con su colección visitando su biblioteca. Hoy, más que nunca, pasado y presente se aúnan al facilitar al visitante deambular y soñar a través de la colección asiática del pintor granadino, acerca de esos otros mundos que él en su día hizo propios, perpetuando su mirada hacia Asia.

⁶¹ En 1898 conoce a Encarnación Gámez musa y compañera hasta el final de sus días.

⁶² Revilla Uceda, Miguel Ángel. *José María Rodríguez-Acosta, 1878–1941*. Prólogo de Julián Gállego. Madrid: Turner, 1993, 227.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguiló, Paz. “El coleccionismo de objetos procedentes de Ultramar a través de los inventarios de los siglos XVI y XVII”. En *Relaciones artísticas entre España y América*, VV. AA. Madrid: C.S.I.C; Centro de Estudios Históricos, Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez, 1990.
- Alagón Laste, José María. *La imagen del Japón tradicional a través de las Exposiciones Universales*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, Aconcagua Libros, 2016, 627–634. Recuperado el 08/04/2025 de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=654205>.
- Almazán, David. “La seducción de Oriente: de la Chinoiserie al Japonismo.” *Artigrama*, n.º 18, 2003, 83–106. Recuperado el 07/04/2025 de: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/artigrama/article/view/8359>.
- Almazán, David. “Pabellones de exotismo: arte del Extremo Oriente en las exposiciones universales en España: China y Japón.” *Artigrama* 21, 2006, 84–105. Recuperado el 09/04/2025 de: https://doi.org/10.26754/ojs_artigrama/artigrama.2006218131.
- Ardash Bonialian, Mariano. *El Pacífico hispanoamericano. Política y comercio asiático en el Imperio Español (1680–1784)*. México: El Colegio de México, 2012.
- Arias Estévez, Matilde, ed. *Asia en las Colecciones Reales del Museo Nacional de Artes Decorativas*. Santillana del Mar, 2000.
- Ballart Hernández, Josep, y Juan i Tresserras, Jordi. *Gestión del patrimonio cultural*. Barcelona: Ariel, 2001.
- Baratas Díaz, Alfredo, y González Bueno, Antonio. “De gabinete a ‘science center’: 500 años de coleccionismo en Historia Natural.” En *Museos y colecciones de Historia Natural. Investigación, educación y difusión. Memorias de la Real Sociedad Española de Historia Natural*, segunda época, tomo XI, año 2013. Madrid: Real Sociedad Española de Historia Natural, 2013.
- Barlés Báguena, Elena. “Presencia e impacto del arte japonés en España en la época del Japonismo (segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX). Un estado de la cuestión.” *Boletín de Bellas Artes* 40, 2012, 77–139. Recuperado el 09/04/2025 de: http://www.realacademiabellasartessevillla.com/?page_id=582.
- Bouza Álvarez, Fernando. “Ardides del arte, cultura de corte, acción política y artes visuales en tiempos de Felipe II”. En *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- Bru i Turull, Ricard. “Els inicis del comerç d’art japonès a Barcelona (1868–1887).” *Boletín de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi* 21, 2010, 57–86. Accedido el 8 de abril de 2025. <https://raco.cat/index.php/ButlletiRACBASJ/article/view/219517>.
- Bru i Turull, Ricard. “Richard Lindau y el museo de arte japonés de Barcelona.” *Archivo Español de Arte* 85, n.º 337, 2012: 55–74. Recuperado el 10/04/2025 de: <https://doi.org/10.3989/aearte.2012.v85.i337.493>.
- Cabañas Moreno, María del Pilar, y Longling Yu. “El Museu d’Art Xinès de Barcelona a través de sus fuentes documentales. Una nueva aproximación a la colección.” *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 39, 2020:

- 205–220. Recuperado el 10/04/2025 de: <https://www.man.es/man/dam/jcr:b0f177d8-06f6-4059-9265-edfda82e-df3e/2020-bolman-39-13-cabanas.pdf>.
- Cabañas, Pilar. “Museos y colecciones de arte de Asia Oriental desaparecidos en España.” *Revista de Museología*, n.º 66, 2016, 29–43.
- Cabello Carro, María Paz. “Los inicios de la museología en la Función Pública. La compleja historia de Florencio Janer (1831–1877)” *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales* 3 (2007): 162–175. Recuperado el 8 de abril de 2025. <https://www.cultura.gob.es/cultura/areas/museos/mc/mes/revista-n-3-2007/memoriamu-seo.html>.
- Cabello Carro, María Paz. *Coleccionismo americano indígena en la España del siglo XVIII*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1989.
- Calatayud, María Ángeles. *Catálogo de documentos del Real Gabinete de Historia Natural (1752–1786)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Museo Nacional de Ciencias Naturales, 1987.
- Catálogo de la Exposición General de las Islas Filipinas. Celebrada en Madrid, inaugurada por S.M. la Reina Regente el 30 de junio de 1887*. Madrid: Est. Tipográfico de Ricardo Fé, 1887.
- Cervera, Isabel, ed. *Fundación Rodríguez-Acosta. Colección de arte asiático*. Granada, 2002.
- Cervera, Isabel. “El pintor coleccionista: Rodríguez-Acosta y su mirada hacia el arte asiático.” *Artígrama*, n.º 18, 2003: 191–198. Recuperado el 07/04/2025 de: https://doi.org/10.26754/ojs_artigrama/artigrama.2003188364.
- Enríquez Arranz, María Dolores. *Museo Nacional de Artes Decorativas*. Madrid: Ministerio de Cultura, Serie Guías, 1981.
- Estella Marcos, Margarita. “El mecenazgo de la reina María de Hungría en el campo de la escultura”. En *Carlos V y las Artes. Promoción artística y familia imperial*, María José Redondo Cantera y Miguel Ángel Zalama, coords. Valladolid: Junta de Castilla y León – Universidad de Valladolid, 2000.
- García Lorca, Federico. *Conferencias I*. Barcelona: RBA Coleccionables. S.A, 1998.
- Janer, Florencio. *Historia, descripción y catálogo de las colecciones histórico-etnográficas, curiosidades diversas y antigüedades conservadas en el Museo de Ciencias Naturales de Madrid*. Manuscrito. Madrid: Imprenta, 1864. Archivo del Museo de América. Su autor Don Florencio Janer, archivero-conservador de las mismas colecciones, individuo del Cuerpo facultativo de Archiveros-Bibliotecarios, Madrid, imprenta 1864, Manuscrito. Archivo del Museo de América.
- Jiménez Díaz, Pablo. *El coleccionismo manierista de los Austrias. Entre Felipe II y Rodolfo II*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.
- Kawamura, Yayoi. “Pensar en el arte americano virreinal desde Asia: el arte japonés y sus huellas”. *Anales del Museo de América*, 2024, 281–302. Recuperado el 7 de abril de 2025. <https://www.cultura.gob.es/museodeamerica/en/dam/jcr:00fb9972-0575-4409-ad34-20796872813f/016-anales-del-museo-de-america-xxx-2024-kawamura.pdf>.
- Panadero Martínez, María. “Tabaquerías chinas de tabacalera española”. *Revista Antiquaria* 157 (1997), 68–73.

- Redondo Cantera, María José, y Zalama, Miguel Ángel. coords. *Carlos V y las Artes. Promoción artística y familia imperial*. Valladolid: Junta de Castilla y León–Universidad de Valladolid, 2000.
- Revilla Uceda, Miguel Ángel. *José María Rodríguez-Acosta 1878–1941. Entre el academicismo y el historicismo. Reflexión histórica en los cien años de su nacimiento*. Granada: Banco de Granada, 1978.
- Revilla Uceda, Miguel Ángel. *José María Rodríguez-Acosta, 1878–1941*. Prólogo de Julián Gállego. Madrid: Turner, 1993.
- Revista Española del Pacífico*, Vol. 8 Madrid: Asociación Española de Estudios del Pacífico, 1998.
- Rodríguez-Acosta, José María, Puente, Joaquín de la. Los diarios de viajes de José María Rodríguez-Acosta. *España: Arte Español*, 1958.
- Ruiz Gutiérrez, Ana. *El Galeón de Manila (1565-1815). Intercambios culturales*, Granada: Editorial Alhulia-Universidad, 2016.
- Sagaste Abadía, Delia. “El tabor de la Marquesa, relaciones entre coleccionistas de arte asiático y el Museo Arqueológico Nacional de Madrid a finales del XIX”. Simposio Reflexiones sobre el gusto: [Zaragoza, 4-6 de noviembre de 2010] / coord. por Ernesto Carlos Arce Oliva, Alberto Castán Chocarro, Concha Lomba Serrano, Juan Carlos Lozano López, 2012, págs. 307-322. Recuperado el 07/04/2025 de: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/68/16sagaste.pdf>.
- Sagaste Abadía, Delia. “Oriente en Madrid: las colecciones asiáticas del Museo de Artes Decorativas y del Museo Nacional de Antropología. Estado de la cuestión.” *Artigrama*, n.º 20, 2005: 473–485. Recuperado el 09/04/2025 de: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/artigrama/article/view/8327/7031>.
- Sánchez Gómez, Luis Ángel. *Un imperio en la vitrina. El colonialismo español en el Pacífico y la exposición de Filipinas de 1887*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Historia, Departamento de Historia de América, 2003.
- Santos Moro, Francisco de. *Culturas de Oriente. Donación Santos Munsuri*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos – Museo Nacional de Etnología (Ministerio de Cultura), 1990.
- Schlosser, Julius von. *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío*. Madrid: Akal, 1988.
- Tabar de Anitúa, Fernando. *Cerámicas de China y Japón en el Museo Nacional de Artes Decorativas*. Patronato Nacional de Museos, D.L. 1984.
- Villena Sánchez-Valero, Miguel, et al. *El gabinete perdido. Pedro Franco Dávila y la historia natural del Siglo de las Luces. Un recorrido por la ciencia de la Ilustración a través de las “Producciones marinas” del Real Gabinete*. Madrid: CSIC, 2009.
- VV. AA. *De Gabinete a Museo. Tres siglos de Historia*. Madrid: Museo Arqueológico Nacional, 1993.
- VV. AA. *Oriente en Granada*. Granada: Fundación Caja Rural, 2008.
- VV. AA. *Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2003.
- Zabía de la Mata, Ana. *La luz del nácar*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Área de Cultura, 2022.

LA PINTURA DE THANGKA TIBETANA: CÓMO MIRAR, LEER Y CONECTAR

ZIYI SHAO

SOAS (ESCUELA DE ESTUDIOS ORIENTALES Y AFRICANOS).
UNIVERSITY OF LONDON

EL THANGKA, una pintura tibetana en forma de pergamino colgante, se exhibe con frecuencia en monasterios tibetanos, aunque también puede encontrarse en galerías de arte contemporáneo y museos. Pero, ¿te has preguntado alguna vez qué es exactamente un *thangka*? ¿Qué temas puede representar y qué tipo de fuerza emocional y sensibilidad estética expresa? ¿Deben considerarse los *thangkas* como “bellas artes” –creadas para ser apreciadas por su belleza– o se asemejan más a un “arte aplicado”, con una función principalmente decorativa y práctica? En esencia, ¿cómo deben contemplarse, apreciarse y valorarse los *thangkas*? ¿Qué tipo de placer o experiencia visual, intelectual o incluso espiritual puede obtenerse al contemplarlos? Estas no son preguntas sencillas, pero constituyen el propósito de este capítulo: explorar la complejidad artística, histórica y religiosa del *thangka* en contextos diversos, y examinar las múltiples capas de simbolismo cultural e interpretación desde la historia del arte, permitiéndote descubrir una conexión personal única con esta forma artística.

Los *thangkas* suelen pintarse sobre algodón y montarse en brocados de seda de colores, aunque también pueden tejerse en textiles o confeccionarse mediante la técnica del *appliqué*. Aunque la mayoría de las veces se presentan extendidos, los *thangkas* pueden enrollarse mediante una varilla de madera fijada al borde inferior del montaje de seda. Igualmente, aunque la mayoría tiene un tamaño portátil, algunos *thangkas* pueden alcanzar dimensiones gigantescas, de decenas de metros. Se exhiben en los muros de los monasterios o, en ocasiones, en las laderas de las colinas del Tíbet durante festividades religiosas específicas. La *Figura 1* muestra el *thangka* de Padmasambhava, o Guru Rinpoche, que se desenrolla únicamente al amanecer durante el Paro Tsechu, un importante festival budista anual celebrado en Paro, Bután. Este *thangka* es denominado por los lugareños como “*thongdroel*” (*mthong grol* en tibetano), que significa literalmente “liberación a través de la visión”, destacando su poder religioso y la experiencia visual única que ofrece: un simple vistazo a la figura principal del *thangka* trasciende la contemplación estética y se carga de bendiciones, buenos augurios y la posibilidad misma de la liberación espiritual.

El *thangka* está estrechamente ligado a la cultura tibetana y posee una naturaleza profundamente religiosa. En el budismo tibetano, obras como los *thangkas* y las esculturas se consideran “soportes del cuerpo” (*sku rten*) de las deidades que representan. Estos objetos sagrados se emplean en rituales y prácticas me-



Fig. 1. Paro Tsechu, Fotografía de la autora, April 27, 2018.

ditativas de los practicantes budistas, siendo su valor estético secundario frente a su función religiosa. Sin embargo, es precisamente el propósito religioso lo que impulsa la excelencia artesanal y la creatividad artística que se aprecia en muchos *thangkas*. Según el maestro y erudito budista tibetano Chögyam Trungpa, la palabra *thangka*

proviene del término tibetano *thang yig*, que significa “registro escrito”. La palabra *thang* hace referencia generalmente a una superficie plana, y la terminación *yig*, que significa “letra” y connota “escrito”, se sustituye por el sufijo nominal *ka*.¹ Aunque no existe un consenso claro sobre el origen del término *thangka*, resulta revelador que,

¹ Chögyam Trungpa, *The Collected Works of Chögyam Trungpa: Volumen 7* (Boston: Shambhala, 2010), 265.

para Trungpa, la palabra connota más bien un registro que una imagen o una obra de arte. No obstante, en cierto modo, los *thangkas* pueden leerse o interpretarse como un texto escrito, pues existe una especie de “gramática” que tanto los practicantes del budismo tibetano como los no iniciados pueden utilizar para comprender la pintura, de manera análoga a la lectura de un párrafo o un poema. Esto se debe a que la estructura compositiva de los *thangkas* es fundamentalmente jerárquica, y las representaciones iconográficas que contienen poseen significados simbólicos y culturales específicos que pueden descifrarse de forma sistemática. El reconocido tibetólogo e historiador del arte David Jackson propuso la analogía según la cual los iconos divinos de los *thangkas* pueden entenderse como “palabras” de un lenguaje, y sus atributos –como colores, número de piernas o brazos– equivaldrían a las “letras” de esas palabras. La disposición jerárquica de la pintura sería la “sintaxis”, que determina el orden de las figuras iconográficas representadas². Leer el contenido pictórico de un *thangka* y comprender su simbolismo cultural ofrece una excelente oportunidad para adentrarse en la rica y vasta cultura del budismo tibetano. No obstante, conviene subrayar que las representaciones pictóricas de un *thangka* solo insinúan

aquello que pretenden mostrar, y sus significados simbólicos constituyen apenas un aspecto del esplendor y la divinidad de los iconos representados. Al desenrollarse, el *thangka* se convierte en una puerta que invita no solo a la reflexión intelectual mediante la observación e interpretación, sino también a una profunda conexión emocional y espiritual: una experiencia de reverencia, introspección o incluso epifanía, a través de las infinitas formas de paz y ferocidad, pasión y serenidad que en él se plasman.

EL TEMA DEL THANGKA: DEIDADES, MANDALAS, MAESTROS, ETC.

La composición

Para quienes no están familiarizados con el contenido de los *thangkas*, el tema de una pintura puede parecer caótico o incluso extraño. Afortunadamente, los temas representados en los *thangkas* pertenecen a un número limitado de categorías. Muchos *thangkas* muestran representaciones icónicas de una o varias figuras divinas, ya sea en forma pacífica o colérica, pero también existen *thangkas* que retratan a maestros o gurús del budismo tibetano, altamente venerados y considerados, en cierto nivel, como

² David Jackson, “Lineages and Structure in Tibetan Buddhist Painting: Principles and Practice of an Ancient Sacred Choreography,” *Journal of the International Association of Tibetan Studies*, no. 1 (October 2005): 1–40.

encarnaciones del Buda. Algunos *thangkas* adoptan una forma narrativa y representan episodios de la vida del Buda o de otros maestros, ofreciendo una visualización del camino hacia la iluminación. No obstante, no deben pasarse por alto los *thangkas* de *maṇḍalas* (*dkyil 'khor* en tibetano), diagramas sagrados que constituyen uno de los tipos más singulares de esta tradición pictórica. Los *thangkas* también pueden representar diagramas astrológicos, calendarios, ofrendas a las deidades y relatos didácticos –como *Los Cuatro Amigos Armoniosos*, con un pájaro, una liebre, un mono y un elefante que simbolizan la amistad y la cooperación–, pero estos no alcanzan el mismo nivel de complejidad visual y simbólica que los tipos mencionados anteriormente.

Cada una de las categorías temáticas anteriores puede representarse en *thangkas* individuales o como parte de una serie o conjunto de *thangkas*. Por tanto, un *thangka* hallado en un museo o casa de subastas puede o no pertenecer a un conjunto. Tanto si se exhiben de forma individual como en conjunto, los *thangkas* siguen una estricta jerarquía en la disposición de las figuras divinas. Es lo que se conoce como “tamaño jerárquico” y es similar a lo que sucede, por ejemplo, en el arte cristiano occidental o en el arte faraónico egipcio. De esta forma, la figura central, situada

de manera destacada en el centro de la pintura, encarna el significado religioso principal del *thangka*. Esta figura puede aparecer rodeada por su séquito o deidades subsidiarias, así como por figuras vinculadas a la transmisión del linaje espiritual, generalmente en tamaños mucho menores. En el gran *thangka* del Festival Paro Tsechu (Fig. 1), la figura central, Padmasambhava, está flanqueada por sus dos consortes y rodeada de doce figuras secundarias dispuestas simétricamente. Estas figuras secundarias incluyen a las tres deidades de larga vida (*tshe lha rnam gsum* en tibetano) –Amitābha, Uṣṇīṣavijayā y Avalokiteśvara– dispuestas en la fila superior, junto a dos maestros budistas butaneses y ocho encarnaciones de Padmasambhava.³ Estas deidades circundantes enriquecen visualmente las múltiples facetas de la vida legendaria de Padmasambhava, subrayando su vínculo con la longevidad y el budismo butanés, aspectos que se espera que los espectadores reconozcan y reverencien. La disposición iconográfica expresa también la preeminencia espiritual de las tres deidades de larga vida, señalada por su ubicación más alta dentro de la composición, aunque la prioridad de importancia sigue siendo el tamaño de la figura. El *Maṇḍala* de Avalokiteśvara del Catálogo n.º 4 presenta cinco maestros budistas tibetanos situados por encima del *maṇḍala*. El maestro central

³ John C. Huntington, “Notes on the Iconography and Iconology of the Paro Tsechu Festival Giant Thang-ka,” *Oriental Art* vol. 17, no. 6 (July 1986): 51–57.



Fig. 2. N° 4 Mandala múltiple, Avalokiteśvara



Fig. 3. N° 2 Episodios de la vida de Tsongkapa.

puede identificarse como Tsongkhapa, fundador de la escuela Gelug, una de las principales tradiciones del budismo tibetano. Se le representa como una emanación de Mañjuśrī, flanqueado por una espada y un libro sobre una base de loto a la altura de sus hombros. La disposición de la imagen indica que este Maṇḍala de Avalokiteśvara está estrechamente vinculado a la tradición Gelug, y que su representación iconográfica proviene probablemente de la transmisión efectuada por Tsongkhapa.

Un conjunto de thangkas, compuesto por varias pinturas, debe observarse y analizarse en un orden específico: comenzando por el centro, luego a la izquierda y a la derecha, y así sucesivamente. Los conjuntos de thangkas suelen representar grupos iconográficos, como los Siete Budas del Pasado, ordenados según su manifestación cronológica, o las Veintiuna Tārās, cada una representada en una pintura individual como una diosa luminosa y bella. Los conjuntos de thangkas también pueden ilustrar episodios de la vida de grandes maestros. Un ejemplo destacado es el Catálogo n.º 2, donde Tsongkhapa aparece en el centro, rodeado por escenas de su vida. De forma significativa, el nacimiento y la muerte de Tsongkhapa no se incluyen como escenas secundarias en este thangka. Esto se debe a que forma parte de una serie más amplia, en la que cada pintura se centra en un periodo concreto de su extraordinaria vida.

Deidades Yidam

El antropólogo cultural y especialista en arte budista tibetano Martin Brauen describe de forma sugerente al budismo tibetano como una religión “amiga de las imágenes” al destacar que su uso intensivo de imágenes no tiene parangón en otras formas del budismo y es poco frecuente en otras religiones. Para observadores budistas y no budistas por igual, identificar la iconografía en un thangka es el primer paso para comprender el simbolismo de la pintura y desentrañar sus mensajes ocultos. Lejos de ser algo estático, la iconografía budista tibetana es intrínsecamente diacrónica, evolucionando constantemente a través de distintos periodos históricos y adaptándose a las diferentes escuelas, monasterios, linajes e incluso a figuras históricas concretas. Por ejemplo, Mañjuśrī se considera una manifestación de la sabiduría. Sus atributos, la espada llameante y el libro de los *sūtras Prajñāpāramitā* representados sobre una base de loto a los lados de sus hombros, simbolizan respectivamente el corte de la ignorancia y la realización suprema. Aun así, las representaciones de Mañjuśrī en los thangkas proliferaron especialmente durante los siglos XVII y XVIII. Se crearon numerosas pinturas de este bodhisattva con influencias estilísticas chinas, como se observa en el Catálogo n.º 6. Esta proliferación debe entenderse en su contexto histórico: la devoción de la familia imperial manchú hacia el budismo tibetano. De hecho, el emperador Qianlong (1736–1795)



Fig. 4. N° 7 Avalokiteśvara, Maitreya.

se identificó abiertamente como una encarnación de Mañjuśrī y promovió activamente el culto a esta deidad y su morada terrenal en Wutaishan. Independientemente de si este apoyo respondía a una devoción religiosa auténtica o a una estrategia política, puede afirmarse que contribuyó significativamente a la expansión del culto a Mañjuśrī dentro del paisaje religioso y cultural de la dinastía Qing.

Aunque el número de deidades en el budismo tibetano es extraordinariamente amplio y su simbolismo cultural y religioso extremadamente complejo, las deidades pueden clasificarse en distintas categorías iconográficas según su jerarquía dentro del sistema religioso. Estas clases principales, en orden descendente, son: maestros del linaje, deidades yidam, budas, bodhisattvas, ḍākinīs, deidades protectoras y de la riqueza, y dharmapālas (protectores del Dharma). Cuanto más alta es la categoría a la que pertenece la deidad, mayor es la realización espiritual que encarna y más importante es su papel en los rituales de monasterios y santuarios tibetanos. Identificar las deidades en estas distintas clases iconográficas suele ser relativamente sencillo. La representación iconográfica más reconocida y distintiva es la del yab-yum –literalmente “padre-madre”– como la que aparece en el thangka de Chakrasaṃvara, donde una deidad masculina y una femenina están unidas en acto sexual. Esta imagen es una de las expresiones visuales más significativas de las deidades yidam en el budismo tibetano. Esta postura

mística y simbólica representa la unión de dos cualidades fundamentales del estado de budeidad: la sabiduría y los medios hábiles. La forma masculina representa el *upāya*, es decir, la acción compasiva y hábil; la forma femenina simboliza la *prajñā*, la sabiduría que realiza la vacuidad. En el Catálogo n.º 10, el thangka muestra a Chakrasaṃvara abrazando a su consorte Vajravārāhī. Se trata de una deidad yidam o deidad tutelar, cuyo simbolismo y práctica tienen como fin conducir al practicante budista hacia la iluminación y la liberación definitiva. Por esta razón, Chakrasaṃvara es considerada más elevada, esotérica y eficaz que otras deidades asociadas a funciones más mundanas como la purificación, la protección o la sanación, como Jambhala –deidad de la riqueza– o Indra –divinidad védica incorporada al panteón budista como rey del reino de los devas y guardián del dharma budista.

El renombrado libro de Sogyal Rinpoché, *El libro tibetano de la vida y la muerte*, explica las prácticas especializadas en las que el practicante busca una identificación directa con la deidad yidam de la siguiente manera:

En el budismo tibetano, los practicantes tienen un yidam, es decir, una práctica con un buda o deidad particular con la que tienen una fuerte conexión kármica, que para ellos es la encarnación de la verdad, y que invocan como el núcleo de su práctica... Al haber reconocido en su práctica que el yidam es el resplandor natural de la mente iluminada, son



Fig. 5. N° 10 Paramasukha Cakrasamvara.

*capaces de ver las apariencias desde esa conciencia, y permitir que surjan como la deidad.*⁴

Esta práctica se refleja incluso en el propio término *yidam*, una palabra compuesta de *yi*, que significa “mente” o “palabra de la mente”, y *dam*, una forma abreviada de *damtsig*, que se traduce como “vínculo estrecho” o “compromiso sagrado”. La práctica compleja en la que se visualiza a una deidad –ya sea frente al practicante o como su propia forma divina– a menudo con la ayuda de un *thangka*, y se la invoca mediante rituales como mantras, oraciones y ofrendas, se conoce como *yoga de la deidad*. Según Tsongkhapa, esta práctica es la característica definitoria del *Vajrayāna*, en contraposición al *Pāramitāyāna*. Este último, o “Vehículo de la Perfección”, corresponde al camino del bodhisattva, mientras que el *Vajrayāna*, o “Vehículo del Rayo”, se asocia al budismo tántrico. En la visión budológica de Tsongkhapa, el *Mahāyāna* se divide entre el *Pāramitāyāna* y el *Vajrayāna*, siendo este último considerado como un método más rápido, poderoso y eficaz para alcanzar la budeidad. Es importante destacar que no todas las deidades *yidam* se representan en forma *yab-yum*. De hecho, deidades, budas y bodhisattvas como Amitābha o Avalokiteśvara en sus formas solitarias –ya sean pacíficas o airadas– también pueden ser

consideradas deidades *yidam*, ya que se cree que encarnan la verdad última y sirven como focos de meditación para los practicantes.

Buda y Bodhisattva

No obstante, los Budas y los Bodhisattvas se clasifican por separado, ya que encarnan niveles de significado distintos pero interconectados, especialmente en el contexto del budismo tibetano. El término “Buda” significa literalmente “El Despierto” o “El Iluminado”. El Buda más conocido es el Buda histórico. Śākyamuni –“el sabio del clan Śākya”– quien fundó el budismo y se cree que vivió en el sur de Asia durante los siglos V o VI a.C. Aunque Śākyamuni es venerado como un ser completamente iluminado, también se le respeta por su camino espiritual hacia la budeidad, sirviendo como ejemplo para los practicantes en la senda del despertar como bodhisattva –un “futuro Buda”. Sus historias de vida, representadas como episodios secundarios alrededor del Buda central en el Catálogo núm. 6, y los *Jātakas*, que ilustran sus vidas anteriores en el fondo del Catálogo núm. 12, celebran el camino profundo pero arduo hacia la iluminación. Sin embargo, el Buda Śākyamuni no es el único Buda, aunque se le considera simplemente el más

⁴ Sogyal Rinpoche, *The Tibetan Book of Living and Dying*, 25th Anniversary Edition, edited by Patrick Gaffney and Andrew Harvey (London: Rider, 2017), 289.

reciente de una larga sucesión de Budas que han aparecido en el mundo.

Es inevitable hacer una breve referencia a la teoría del *Trikāya*, o “Tres Cuerpos”, ya que es esencial para comprender el concepto de Buda y sus representaciones en los *thangka*. En el budismo *Mahāyāna*, aunque un Buda es en última instancia idéntico a la verdad absoluta, se manifiesta bajo diferentes formas y representaciones. El Buda histórico, Śākyamuni, mencionado anteriormente, que apareció en forma humana y vivió en este mundo, se clasifica como *Nirmāṇakāya*, el “Cuerpo de Emanación”. Esta es la manifestación física de un Buda que interactúa con los seres ordinarios. Sin embargo, los Budas celestiales, que residen en reinos celestiales y “disfrutan de la iluminación”, pertenecen a la categoría *Sambhogakāya*, el “Cuerpo de Plenitud”. Por ejemplo, el Buda Amitābha, conocido por presidir la Tierra Pura de Sukhāvatī, es un ejemplo de esta categoría. Los Budas del tipo *Sambhogakāya* se identifican por llevar joyas y ornamentos lujosos, flotando en el cielo rodeados de seres celestiales. La categoría final es *Dharmakāya*, el “Cuerpo de la Verdad”, que es idéntico a la realidad absoluta, trascendente y sin forma –la naturaleza última de la budeidad. El principal ejemplo de esta categoría es el Buda Vairocana, considerado ampliamente como el Buda cósmico y universal, que encarna la sabiduría omnisciente y la realidad última en una presencia que lo impregna todo.

El estado anterior a la budeidad plena –ejemplificado por la existencia de.

Śākyamuni antes de su iluminación bajo el árbol Bodhi– se conoce como el camino del *bodhisattva*, o “futuro Buda”. Se cree ampliamente que muchos *bodhisattvas* posponen su propia iluminación para ayudar a todos los seres a liberarse del sufrimiento. Entre ellos, Avalokiteśvara, el *bodhisattva* de la compasión, es el más conocido y ampliamente venerado. Este *bodhisattva* aparece bajo muchas formas: en el Tíbet, Avalokiteśvara es considerado la deidad patrona, y líderes político-religiosos como el Dalái Lama han sido identificados como su encarnación. mientras que en China, Avalokiteśvara, como Guanyin, se transformó en una *bodhisattva* femenina, aunque su representación iconográfica masculina aún persiste. El *thangka* del Catálogo núm. 5 ilustra a *Ekādaśamukha*, el Avalokiteśvara de once cabezas. Según la leyenda, Avalokiteśvara se originó de un rayo de luz que emanó de la frente de Amitābha. Por esta razón, la cabeza roja superior del Avalokiteśvara de once cabezas representa a Amitābha. En las manifestaciones de una sola cabeza de Avalokiteśvara, como en el Catálogo núm. 7 –el *thangka* de Avalokiteśvara de cuatro brazos, también conocido como *Ṣaḍakṣarī Avalokiteśvara*– también se representa la cabeza de Amitābha sobre la de Avalokiteśvara.

Deidades iracundas

Puede parecer paradójico usar representaciones materiales, como los *thangkas*, para transmitir una verdad absoluta y sin forma. Sin embargo, los

thangkas que representan al Buda o a los bodhisattvas no buscan imitar una forma física, sino evocar un estado de realización espiritual de esa verdad. Esto resulta especialmente significativo al observar thangkas de deidades coléricas –masculinas y femeninas– que parecen violentas, grotescas y amenazantes. Antes de la era digital, muchos de estos thangkas no estaban destinados a ser vistos por personas no iniciadas por un maestro budista cualificado en monasterios tibetanos. Esta restricción respondía no solo al supuesto poder sagrado de estas imágenes, sino también a una medida de protección frente a posibles malentendidos. Como rasgo definitorio de la iconografía budista tibetana, la representación de deidades coléricas parece contradecir la percepción común del budismo como religión de paz y compasión. ¿Cómo puede una deidad como Yamāntaka –representado con cabeza de búfalo feroz, armado con múltiples armas y rodeado de llamas– encarnar la sabiduría, siendo la emanación colérica de Mañjuśrī? Una de las mejores explicaciones, en términos psicológicos, sobre la representación colérica debe atribuirse al tibetólogo e historiador del arte Rob Linrothe quien describe cómo las deidades coléricas son una expresión fundamental de la *coincidentia oppositorum*, la unidad de los opuestos.⁵ El uso del término por parte de Linrothe podría estar inspirado

en la interpretación y desarrollo de este concepto filosófico antiguo por parte del psicólogo Carl Jung que propuso trascender el pensamiento dualista y la cognición dicotómica mediante la reconciliación de fuerzas opuestas. En este contexto, la imaginería “demoníaco-divina” de las deidades coléricas en los thangkas revela la reconciliación de los opuestos en el pensamiento y la experiencia humanos, y cuestiona la idea de que la apariencia monstruosa implique fuerzas oscuras o ira vengativa.

Aunque las deidades coléricas se han interpretado de diversas formas a lo largo de la historia la veneración de la deidad colérica Mahākāla por parte del emperador mongol Kublai Khan se puede atribuir principalmente a la creencia de que Mahākāla otorgaba poder, protección y victoria sobre los enemigos. Las deidades coléricas encarnan la energía y el poder necesarios para eliminar los llamados “tres venenos” –ignorancia, codicia y odio– considerados la causa raíz de todos los estados mentales negativos que mantienen a los seres sintientes atrapados en el *samsāra* el ciclo de renacimientos. No debe olvidarse que algunas deidades pacíficas, como Mañjuśrī, también portan elementos “coléricos” la espada flamígera en su mano derecha simboliza la sabiduría suprema que corta la ignorancia más que servir como un arma de combate.

⁵ Rob Linrothe, *Ruthless Compassion: Wrathful Deities in Early Indo-Tibetan Esoteric Buddhist Art* (Boston: Shambhala, 1999), 8.

Sin embargo, las imágenes en *thangkas* que parecen sugerir violencia e incluso sexo, como en el caso de las representaciones *yab-yum* constituyen uno de los aspectos más desconcertantes y malinterpretados del budismo tibetano. Debe enfatizarse que estas imágenes no buscan promover conductas sexuales ni sacrificios demoníacos. La práctica asociada a estas deidades requiere una extensa preparación y su visualización correcta y auténtica debe realizarse bajo la estrecha supervisión de un lama como medio para transformar la conciencia humana y cultivar la autoconciencia, la compasión y la sabiduría. Aunque muchos creen que las prácticas tántricas con deidades coléricas pueden acelerar el camino hacia la Budeidad los practicantes no tibetanos pueden también percibir estas llamativas personificaciones divinas con un sentido de misterio, contemplación, o incluso admiración por su profundidad psicológica y su rico simbolismo. A través de las representaciones iconográficas altamente intrincadas pero estilizadas de los *thangkas* se pueden vislumbrar las insondables dimensiones de la conciencia y la emoción humanas, así como reflexiones filosóficas sobre la eternidad y el cosmos.

Tshogs zhing

El mejor ejemplo que ilustra la jerarquía de las clases iconográficas de las deidades budistas tibetanas, como se mencionó anteriormente, es la pintura *thangka* de *tshogs zhing*, que hace referencia al “campo de acumulación de

méritos”, como se muestra en el Catálogo núm. 1. Este conjunto de figuras de gran densidad simbólica se sitúa sobre un inmenso árbol que emerge del océano, flanqueado por dos reyes *Nāga*. En el centro de la asamblea de deidades se encuentra *Tsongkhapa*, vestido con hábitos monásticos, sosteniendo un cuenco en su regazo con la mano izquierda y realizando el *vitarka mudrā* con la mano derecha. En la tradición Gelug, la figura central de esta asamblea suele ser *Tsongkhapa*, como en este *thangka*, o el Buda *Śākyamuni*. Sin embargo, en otras tradiciones budistas, como la escuela *Nyingma* –la más antigua de las cuatro principales escuelas del budismo tibetano–, es *Padmasambhava* quien ocupa el centro. Por encima de los hombros de *Tsongkhapa*, las secciones iconográficas muestran a los transmisores del linaje y a maestros budistas tanto de la India como del Tíbet. Por debajo de *Tsongkhapa*, las figuras se disponen en capas jerárquicas: deidades *yidam*, Budas, *Bodhisattvas*, *arhats* y deidades protectoras, de arriba hacia abajo. Las deidades *yidam* se organizan siguiendo el concepto de las “Cuatro Clases de Tantra”: el Tantra del Yoga Supremo, el Yoga Tantra, el *Caryā Tantra* y el *Kriyā Tantra*. Esta división cuádruple de la literatura tántrica se originó en la India y fue adoptada posteriormente por distintas escuelas del budismo tibetano, con ligeras variaciones. Cada categoría se enfoca en prácticas y requisitos específicos para los practicantes. El *Caryā Tantra* y el *Kriyā Tantra* se centran en asuntos mundanos, como la pureza ritual y la eliminación de obstáculos, mientras que el *Tantra del Yoga*

Supremo es la categoría más avanzada, enfocada en la transformación interior y orientada hacia la realización rápida de la iluminación. Las deidades *yidam* en forma de *yab-yum*, como se mencionó anteriormente, pertenecen a la categoría del Yoga Supremo y representan la unión dichosa de sabiduría y método –un estado accesible solo para los practicantes más avanzados dentro del marco del Tantra del Yoga Supremo. En el Catálogo núm. 1, dentro del *thangka* de *tshogs zhing*, las tres deidades *yidam* más importantes de la escuela Gelug –Guhyasamāja, Cakrasamvara y Yamāntaka– se representan justo debajo de la figura central, Tsongkhapa. Su posición simboliza su supremacía dentro de esta categoría, por encima de todas las demás deidades *yidam*.

La representación conjunta de las deidades *yidam*, Budas, Bodhisattvas, *arhats* y deidades protectoras, dispuestas jerárquicamente bajo Tsongkhapa, junto con las representaciones iconográficas de los transmisores del linaje, constituye en esencia el universo espiritual budista entero emanando de la figura central. Su autoridad religiosa es tanto diacrónica como sincrónica: recibió enseñanzas que pueden rastrearse hasta numerosos grandes maestros budistas e

incluso hasta el propio Buda, al tiempo que transmite multitud de enseñanzas e iniciaciones, como lo demuestra el panteón representado bajo su figura. Todo el *thangka* funciona como una práctica de visualización de un campo espiritual complejo, mediante el cual los practicantes centran su devoción en la figura central, toman refugio y reciben bendiciones de la asamblea de deidades y maestros. Como señala el especialista en budas Roger R. Jackson, dado que el *tshogs zhing* representa virtualmente todo el universo espiritual budista, un *thangka* de *tshogs zhing* puede entenderse como un “mapa” para comprender las interconexiones y relaciones entre deidades y maestros.⁶

Maṇḍala

Los historiadores del arte y los especialistas en budismo tibetano suelen definir el tema más reconocible del arte budista tibetano, el *maṇḍala*, como un tipo específico de “diagrama circular”, lo cual refleja su significado en sánscrito: “círculo”.⁷ La traducción tibetana, *dkyil 'khor*, significa “centro-periferia”, ya que *dkyil* se traduce como “centro” y *'khor* como “borde” o “frontera”. Esta traducción refuerza la idea de un lí-

⁶ Jackson, R. Roger (1992). “The Tibetan Tshogs Zhing (field of assembly): General notes on its function, structure and contents.” *Asian Philosophy*, 2(2), 157–172. <https://doi.org/10.1080/09552369208575362> (28/07/2025)

⁷ Buswell, Robert E., and Donald S. Lopez. *The Princeton Dictionary of Buddhism*. (Princeton: Princeton University Press), 2013.

mite que rodea un punto central.⁸ Sin embargo, el término *maṇḍala* posee múltiples significados según el contexto. Puede referirse de manera general a objetos circulares: cuando una gota de agua cae en un estanque en calma, genera un punto central de contacto seguido de anillos concéntricos en expansión, lo cual constituye una imagen arquetípica de un *maṇḍala*. También puede designar un conjunto completo de partes constituyentes, como el *maṇḍala* del cosmos. Como parte de las prácticas preliminares del budismo tibetano, el *maṇḍala* cósmico puede visualizarse o representarse físicamente amontonando granos sobre una bandeja circular situada en un altar, a modo de modelo en miniatura del universo. Esta ofrenda del *maṇḍala* cósmico se realiza al Buda, a los Bodhisattvas o al mencionado *tsbogs zhing*, con el fin de acumular mérito milagroso para el practicante. Por otro lado, el *maṇḍala* representado en el Catálogo n.º 5, el *maṇḍala* de Avalokiteśvara, corresponde a otro tipo de *maṇḍala*. Se cree que es un diagrama espiritual que representa la meditación de Avalokiteśvara, quien habita en su morada celestial rodeado de deidades subordinadas dispuestas según un patrón geométrico específico. El palacio se representa como un plano arquitectónico bidimensional visto desde arriba, con cuatro puertas situadas

en los puntos cardinales y mostradas desde una perspectiva alternativa. Los significados simbólicos de los patrones esquemáticos y colores se corresponden estrictamente con los textos rituales y las instrucciones orales vinculadas. Bajo la iniciación y guía de un lama autorizado, y con ayuda de un *thangka*, el devoto visualiza no solo a Avalokiteśvara y su séquito dispuestos en patrones geométricos, sino también la estructura externa e interna del inmenso palacio tridimensional del *maṇḍala*, rodeado por un límite protector circular. En otras palabras, las complejas e intrincadas representaciones visuales del *maṇḍala* son solo una simplificación o guía de los “mecanismos invisibles” que este está diseñado para transmitir mediante la práctica ritual, la meditación y la visualización.

CREACIÓN, CONSAGRACIÓN Y COLECCIONISMO DE THANGKAS

Dibujar un thangka

En el libro *Tibetan Thangka Painting: Methods and Materials*, el autor David Jackson señala que, según explicó un artista tibetano, la mayoría de sus mecenas encargaban thangkas por tres motivos principales: primero, enfermedades o problemas personales; segundo,

⁸ Jinah Kim, “The Art of Transgression and Transformation,” *Project Himalayan Art*, Rubin Museum of Art, accessed March 17, 2025, <https://rubinmuseum.org/projecthimalayanart/essays/chakrasamvara-maṇḍala-with-newar-donors/> (27-07-2025).

la muerte de un familiar; y tercero, la necesidad de una imagen vinculada a una práctica religiosa concreta.⁹ Esta situación no ha cambiado demasiado, aunque hoy en día cada vez más thanckas se crean por razones puramente estéticas, y a menudo son encargados por practicantes budistas no tibetanos. También hay una serie de destacados artistas contemporáneos de la región del Himalaya, como Tenzing Rigdol y Gonkar Gyatso, que están profundamente inspirados por la pintura thancka tradicional y han realizado importantes esfuerzos para transformar sus motivos y representaciones iconográficas en nuevas formas de expresión artística. No obstante, el proceso de creación de un thancka tradicional permanece inalterado. Impulsados por una motivación altruista inicial de dar vida a los más altos ideales budistas, muchos de los grandes maestros de la pintura budista tibetana a lo largo de la historia permanecen anónimos. Existen algunas excepciones, como el Décimo Karmapa, Chöying Dorje (1604–1674), cuyo talento artístico es ampliamente reconocido y celebrado. Sus escasas pinturas y esculturas conservadas se encuentran en importantes museos del mundo, y su estilo compositivo característico, profundamente influido por el arte cachemir y el arte chino, es objeto de intensos

estudios por parte de los académicos contemporáneos. Sin embargo, es muy raro que los thanckas se creen como forma de expresión personal. En general, los pintores de thancka tienen una mentalidad profundamente religiosa. En las fuentes tibetanas, son pocos los thanckas inspirados directamente en las visiones yóguicas de máximo nivel de meditación experimentadas por los maestros budistas. Según la biografía de Khedrubje Gelek Pelzang (1385–1438), discípulo de Tsongkhapa y posteriormente reconocido como el Primer Pañchen Lama, el retrato de Tsongkhapa conocido como “El Maestro en Cinco Visiones” fue pintado a partir de las visiones que Khedrubje tuvo de su maestro en cinco formas distintas, que experimentó durante una meditación, cuando lo echaba tanto de menos que rompió a llorar.¹⁰

Como se explicó anteriormente, la mayoría de los *thangkas* se crean de manera altamente sistemática y ordenada. Las proporciones de las imágenes siguen estrictamente las convenciones tradicionales establecidas de la *iconometría*. Es decir, cada deidad, Buda o bodhisattva se representa de acuerdo con las directrices canónicas sobre proporciones, para reflejar la forma idealizada de un ser iluminado. Este proceso se realiza

⁹ David Jackson and Janice Jackson, *Tibetan Thangka Painting: Methods & Materials* (Boston: Snow Lion Publications, 2012), 8.

¹⁰ Thupten Jinpa, *Tsongkhapa: A Buddha in the Land of Snows* (Lives of the Masters) (Boston: Shambhala Publications Inc, 2019), 348.

con gran exactitud y precisión, ya que se cree que las dimensiones y proporciones corporales de las figuras divinas poseen un profundo significado religioso. En la tradición tibetana, los principios iconométricos de la pintura de *thangkas* se clasifican dentro de las Tecnologías y las Bellas Artes (*bzo ba rig pa*, en tibetano), uno de los Cinco Campos del Conocimiento (*rig gnas che ba lnga*). Entre los numerosos tratados sobre iconometría traducidos y elaborados por eruditos tibetanos, *Ilustraciones de medidas: un recordatorio para los entendidos* (*Illustrations of Measurements: A Refresher for the Cognoscenti*) es uno de los manuales ilustrados más influyentes, producido por iniciativa de Desi Sangye Gyatso (1653–1705), regente del Quinto Dalái Lama, quien es siempre mencionado como el Gran Quinto, por ser la figura religiosa y política principal del budismo tibetano y del Tíbet.

Cuando el Quinto Dalái Lama falleció en 1682, Sangye Gyatso quedó a cargo del gobierno de gran parte del Tíbet. Aunque los estudiosos modernos sostienen que Sangye Gyatso fue solo uno de los colaboradores del tratado, este refleja claramente el respaldo gubernamental para promover los principios de la iconometría en la pintura de *thangkas*, como parte de un esfuerzo más amplio por estandarizar diversos aspectos de la vida religiosa y cultural

en el Tíbet.¹¹ Este tratado ofrece una elucidación detallada de los principios iconométricos aplicados a diversas clases iconográficas, incluyendo Budas, deidades *Yidam*, bodhisattvas, deidades iracundas y deidades guardianas. También aborda patrones decorativos, *stupas*, y letras tibetanas y sánscritas, especificando sus medidas con una terminología precisa.

Los artesanos tibetanos desarrollaron de forma creativa diversas herramientas para medir y dividir el espacio pictórico, como los compases y los cordeles de tiza, con el fin de trazar el esquema preliminar de las pinturas. Este proceso a veces implicaba establecer una cuadrícula en la superficie pictórica para lograr una mayor precisión. Tradicionalmente, el boceto preliminar se realizaba con carboncillos, aunque con el tiempo estos fueron sustituidos progresivamente por lápices. Luego, los contornos se repasaban con pigmentos. Algunos *thangkas* están pintados con todo el espectro cromático, mientras que otros se realizan en una gama monocromática, en la que predomina un solo color. La mayoría de los *thangkas* pertenece a la primera categoría, mientras que la mayor parte de los *thangkas* monocromáticos son los denominados *thangkas* negros, utilizados principalmente para representar deidades iracundas. También existen *thangkas*

¹¹ Christoph Cüppers, Leonard van der Kuijp, and Ulrich Pagel, “Introduction”, in *Handbook of Tibetan Iconometry: A Guide to the Arts of the 17th Century*, ed. Christoph Cüppers, Leonard van der Kuijp, and Ulrich Pagel (Leiden: Brill, 2020).



Fig. 6. Fotografía tomada en el *Xueduibai Traditional Handicraft Art School*, Lhasa, Julio 2021. (Foto: Chen Wuzheng).

dorados y thangkas rojos, aunque son relativamente poco comunes. Un dato interesante compartido por artistas tibetanos de thangka es que el proceso de coloreado de una zona de un solo color debe completarse en una única sesión. Esto se debe a que los pigmentos minerales naturales son difíciles de reproducir con exactitud en días distintos. A diferencia de las pinturas sintéticas, estos pigmentos se muelen a mano y se mezclan manualmente, lo que hace que su tono exacto dependa de factores como la finura del molido, la proporción pigmento-aglutinante y las condiciones ambientales.

Tras años de formación, se exige a los artistas de thangka no solo dominar diversas técnicas de sombreado y estilos de gradación cromática, sino también fabricar con frecuencia sus propios

pinceles, elaborados con pelo de cabra u otros animales, en una variedad de tamaños. Tras el proceso de coloreado, las pinturas se retocan con contornos utilizando diversos materiales. A menudo se aplica oro de distintas purezas, especialmente en los ropajes y el nimbo de la figura divina, creando un efecto radiante bajo diferentes condiciones de iluminación. Curiosamente, el paso final en la creación de un thangka es la representación de los rasgos faciales de la figura divina. Se cree que estos rasgos desempeñan un papel crucial en determinar el éxito de toda la obra, siendo la representación de los ojos de la deidad el acto más significativo que da vida a la figura. Muchos artistas quemán incienso y ofrecen oraciones antes de comenzar este proceso, asegurándose de abordarlo en un estado de total calma y profunda concentración.



Fig. 7. Fotografía tomada en el *Xueduibai Traditional Handicraft Art School*, Lhasa, Julio 2021.
(Foto: Chen Wuzheng).

Consagración del Thangka

Muchos artistas tibetanos de thangka mantienen una estricta autodisciplina, absteniéndose del alcohol y siguiendo una dieta vegetariana como muestra de

reverencia hacia los temas sagrados que representan. No obstante, es la ceremonia de consagración la que realmente consagra a la deidad dentro del thangka, permitiendo al practicante establecer una conexión directa y ser escuchado por la

deidad. Como observó el renombrado indólogo y tibetólogo Giuseppe Tucci, el ritual de consagración de una imagen budista tibetana no es simplemente una bendición, sino la inserción real de un espíritu divino en el objeto.¹² En otras palabras, tras la ceremonia de consagración, una pintura thangka es venerada como si fuera la propia deidad. Se presentan ofrendas como flores, incienso, agua y khata –la bufanda ceremonial tradicional– ante los thangkas consagrados como expresión de devoción y respeto. Un thangka puede ser consagrado en múltiples ocasiones, pero un thangka sin consagrar no puede utilizarse con fines religiosos. Los rituales específicos de consagración varían según la línea espiritual y el periodo o reino, aunque deben ser llevados a cabo por lamas o gurús de prestigio mediante purificación, recitación de mantras potentes, oraciones e invocación de las deidades. En ocasiones, los museos que coleccionan thangkas también muestran la imagen de los símbolos de consagración en el reverso de la pintura, como las tres sílabas sagradas *Om āḥ hūm*, situadas respectivamente en la cabeza, el cuello y el área del corazón de la figura representada.

Las fuentes históricas tibetanas contienen numerosos relatos de thangkas que, de manera milagrosa, sirven como conductos

para transmitir mensajes de las deidades. Un ejemplo particularmente conmovedor se encuentra en la biografía de Tsongkhapa. Durante sus primeros años, mientras viajaba por los grandes monasterios del Tíbet central para completar sus estudios, Tsongkhapa recibió una carta de su madre anciana, que le suplicaba que regresara a su hogar en Amdo, ahora parte de la provincia de Qinghai, China. Comprendiendo que su deber era servir al Dharma del Buda y que no podía regresar, pintó un autorretrato utilizando tinta mezclada con una gota de su propia sangre y lo envió a su madre como muestra de su amor y devoción. El thangka fue confiado a Norbu Sangpo, un comerciante de Amdo y devoto estudiante de Tsongkhapa, quien lo llevó de regreso a su madre. Sin embargo, creyendo que un thangka tan precioso no debía permanecer en una casa privada, Norbu Sangpo replicó el original, entregando a la madre de Tsongkhapa la copia mientras ofrecía el original a un monasterio. No obstante, se dice que cuando el thangka duplicado fue desplegado ante la madre de Tsongkhapa, milagrosamente pronunció la palabra “¡Madre!”¹³

En la primera parte de la historia, el propio Tsongkhapa cree que el thangka encarna un aspecto de su ser, lo que le permite consolar a su madre. Sin embargo, el comerciante de Amdo

¹² Giuseppe Tucci, *Tibetan Painted Scrolls*, 3 vols. (Bangkok: SDI Publications, 1999), 313. First published 1949.

¹³ Thupten Jinpa, *Tsongkhapa: A Buddha in the Land of Snows (Lives of the Masters)* (Boston: Shambhala Publications Inc, 2019), 48.

no reconoce plenamente la singular importancia del thangka pintado con tinta mezclada con la sangre de Tsongkhapa, y por tanto lo reemplaza por una copia. Esto sugiere que, al menos para el comerciante, un thangka no era considerado un objeto irreproducible. Al igual que una fotografía moderna, se creía que la réplica también poseía la misma potencia y eficacia espiritual que el original, sin perder su “aura” sagrada. Esta noción contrasta con el famoso argumento de Walter Benjamin en su obra *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, donde la reproducción se considera un factor que disminuye la autenticidad de la obra de arte. En otras palabras, no existe aquí un concepto de falsificación, ya que la autenticidad del thangka no se define por la existencia singular del original, sino por su eficacia espiritual. El duplicado, a pesar de no estar pintado con tinta mezclada con la sangre de Tsongkhapa, aún pudo realizar milagros, demostrando la habilidad divina de Tsongkhapa para prever el resultado. Aunque la historia no menciona una ceremonia de consagración, refleja la creencia del budismo tibetano de que el valor de un thangka reside en la presencia de la deidad o maestro que habita en él, presencia que en la mayoría de los casos se invoca mediante un ritual de consagración.

Thangkas en museos y colecciones privadas

En la actualidad, numerosos thangkas se encuentran alojados en museos y colecciones privadas de todo el mundo.

En 2014, un empresario chino gastó aproximadamente 45 millones de dólares en Christie's, estableciendo un nuevo récord mundial para un thangka tibetano vendido en una casa de subastas internacional. A diferencia de los devotos budistas tibetanos, que encargan pinturas thangka como un acto de mérito, los museos y coleccionistas privados las adquieren principalmente por su valor cultural, histórico y estético. Los thangkas, que durante mucho tiempo se consideraron sagrados y se utilizaron con fines religiosos y didácticos, son “recontextualizados” en un nuevo entorno, donde se estudian, se aprecian y se investigan en dimensiones más complejas. Tanto el incentivo económico como la instalación del thangka en un espacio de museo de tipo “cubo blanco”, salas de exposiciones minimalista de paredes blancas, típica del arte contemporáneo, también influyen en la percepción que el pueblo tibetano tiene de sus objetos. Cada vez se crean más museos de este estilo occidental, de distintas escalas, en toda la región del Himalaya por una variedad de motivos. Algunos monasterios incluso construyen museos como espacios para gestionar sus vastas y ricas colecciones, lo cual también favorece la exposición pública, atrae turistas y promueve la educación sobre el patrimonio cultural tibetano.

Aunque existen preocupaciones de que los objetos budistas tibetanos sufran un cambio ontológico –al transformarse de objetos sagrados en ejemplos de etnografía, mercancías o simples refuerzos de la mirada orientalista– es

importante señalar que, incluso desde una perspectiva budista tibetana, la pintura thangka puede ser apreciada desde distintos enfoques. A lo largo de la historia tibetana, numerosos registros destacan cómo los estilos, los materiales y la procedencia se consideran fundamentales al hablar del valor artístico de una pintura thangka, un análisis que va más allá del significado religioso. La apreciación de un thangka implica cierto grado de pericia, que incluye el conocimiento de lo que representa, su relación con las reglas iconográficas y la ejecución del trazo del artista. Un thangka altamente detallado, ornamentado y ejecutado con exquisitez es profundamente valorado dentro de la esfera cultural tibetana. En un sentido religioso amplio, contemplar un thangka sagrado y de alta calidad es beneficioso tanto para practicantes como para no practicantes, incluso cuando se presenta en un contexto “artístico”. Para el pueblo tibetano contemporáneo, contemplar un thangka puede ser tanto un acto de recibir bendiciones y conectar con la deidad que representa, como una ocasión para reflexionar sobre su propia identidad e historia, un momento de orgullo al celebrar su herencia cultural. En cambio, para los ojos y corazones occidentales, es una elección personal qué tipo de disfrute puede evocar un thangka, y sin duda, pueden coexistir muchos niveles de apreciación. Puede ser una ocasión para contemplar la “sabiduría” y la “compasión” simbolizadas por la deidad en *yab-yum* (representación estos principios masculino y femenino) o un momento para satisfacer la curiosidad por la iconografía de la imagen

de *tshog zhing* (diagrama de ofrendas rituales) minuciosamente ilustrada. También puede ser un momento para reflexionar sobre las diferencias entre el arte religioso en distintas culturas del mundo y las limitaciones a la libertad del artista impuestas por prohibiciones religiosas.

CONCLUSIÓN

Como hemos visto, a pesar de la complejidad de los thangkas en cuanto a su representación visual, simbolismo espiritual, función y significado cultural e histórico, estas obras pueden ser observadas, leídas, descifradas e interpretadas de múltiples maneras sin caer en la trampa del misticismo. La composición jerárquica de las deidades, los atributos simbólicos de las figuras divinas, la representación esotérica del *maṇḍala*, todos operan dentro de marcos sistemáticos que pueden comprenderse mediante una observación atenta y conocimiento contextual. De hecho, cuanto mayor sea la experiencia y el conocimiento sobre el thangka, mejor se puede apreciar la belleza y profundidad de su fascinante lenguaje visual, algo que este capítulo no puede transmitir en su totalidad. En el vasto y rico tapiz cultural de la región más elevada del mundo, generaciones de artistas han creado un espacio para la innovación y la expresión dentro de las restricciones de la tradición, redefiniendo continuamente los límites entre lo divino y el devoto, lo espiritual y lo material –permaneciendo en su mayoría en el anonimato. ¿Invita esto a reflexionar sobre la individualidad que impregna

cada aspecto de la vida moderna? O tal vez sea un momento para expresar respeto y gratitud hacia los grandes artistas

de la historia, cuyo trabajo nos brinda fascinación, asombro y contemplación a través del arte del thangka.

BIBLIOGRAFÍA

- Buswell, Robert E., y Donald S. Lopez, eds. *The Princeton Dictionary of Buddhism*. Princeton: Princeton University Press, 2013.
- Cüppers, Christoph, Leonard van der Kuijp, y Ulrich Pagel, eds. "Introduction." In *Handbook of Tibetan Iconometry: A Guide to the Arts of the 17th Century*. Leiden: Brill, 2020.
- Huntington, John C. "Notes on the Iconography and Iconology of the Paro Tsechu Festival Giant Thang-ka." *Oriental Art* 17, no. 6 (July 1986): 51–57.
- Jackson, David. "Lineages and Structure in Tibetan Buddhist Painting: Principles and Practice of an Ancient Sacred Choreography." *Journal of the International Association of Tibetan Studies*, no. 1 (October 2005): 1–40.
- Jackson, David, y Janice Jackson. *Tibetan Thangka Painting: Methods & Materials*. Boston: Snow Lion Publications, 2012.
- Jinah, Kim. "The Art of Transgression and Transformation." *Project Himalayan Art*, Rubin Museum of Art. Accessed March 17, 2025. <https://rubinmuseum.org/projecthimalayanart/essays/chakrasamvara-maṇḍavla-with-newar-donors/>. (28/07/2025)
- Linrothe, Rob. *Ruthless Compassion: Wrathful Deities in Early Indo-Tibetan Esoteric Buddhist Art*. Boston: Shambhala, 1999.
- Sogyal Rinpoche. *The Tibetan Book of Living and Dying*. 25th Anniversary Edition. Edited by Patrick Gaffney and Andrew Harvey. London: Rider, 2017.
- Tucci, Giuseppe. *Tibetan Painted Scrolls*. 3 vols. Bangkok: SDI Publications, 1999. First published 1949.
- Trungpa, Chögyam. *The Collected Works of Chögyam Trungpa: Volume 7*. Boston: Shambhala, 2010.
- Jinpa, Thupten. *Tsongkhapa: A Buddha in the Land of Snows* (Lives of the Masters). Boston: Shambhala Publications Inc, 2019.
- Jackson, R. Roger. "The Tibetan Tshogs Zhing (Field of Assembly): General Notes on Its Function, Structure and Contents." *Asian Philosophy* 2, no. 2 (1992): 157–172. <https://doi.org/10.1080/09552369208575362>. (28/07/2025)

Amdo. Región del noreste del Tíbet; hoy mayormente Qinghai (China), con fuerte tradición monástica y comercial.

Amitābha. Buda de la Luz Infinita; Tierra Pura del Oeste (Sukhāvatī), longevidad y devoción recitativa cotidiana.

Anónimo (referido al artista). Autoría no registrada por enfoque devocional más que personal; prima la transmisión fiel del modelo.

Appliqué (aplicación textil). Diseños de recortes cosidos sobre fondo; también en thangkas textiles monumentales y estandartes ceremoniales.

Arhat. Practicante que logra la liberación individual del saṃsāra, culminando disciplina ética, meditación y sabiduría.

Aura (según Walter Benjamin). Presencia única e irrepetible del original artístico; se percibe en contextos rituales apropiados.

Avalokiteśvara (tib. Chenrezig; chin. Guanyin). Bodhisattva de la compasión, muy venerado en Tíbet y Asia oriental; modelo de altruismo activo..
— **Ekādaśamukha:** forma con once cabezas, vigilancia compasiva total..
— **Ṣaḍakṣarī Avalokiteśvara:** cuatro brazos; mantra “Om mani padme hum”, práctica popular.

Bodhisattva. Ser que busca la iluminación para liberar a todos; pospone su nirvāṇa por compasión universal operante.

Buda (Buddha). “El Despierto”; quien realiza plenamente la verdad última. El histórico es Śākyamuni, guía ejemplar.

bzo ba rig pa. “Tecnologías y Bellas Artes”; una de las cinco ramas de saber en la educación tibetana clásica.

Cachemir (arte de Cachemira). Estilo del norte de India influyente en arte tibetano temprano; aporta iconografía y refinamiento formal.

Cambio ontológico. Transformación de la “naturaleza” de un objeto por ritual; de material común a soporte sagrado operativo.

Carboncillo. Herramienta tradicional para boceto preliminar en thangkas; permite correcciones finas antes del color.

Christie’s. Casa internacional de subastas de arte, también tibetano; marco de circulación y valoración patrimonial.

Coincidentia oppositorum. Unión simbólica de opuestos, clave en pensamiento tántrico; expresa integración de sabiduría y método.

Consagración (consecration). Ritual que “activa” espiritualmente una imagen sagrada; se “invita” a la deidad a habitarla.

Consorte. Figura femenina asociada a deidad/maestro; simboliza la sabiduría (prajñā) unida al método compasivo.

Cuadrícula. Guía de proporciones precisas en la pintura canónica tibetana; asegura medidas y simetrías autorizadas.

Cubo blanco. Sala expositiva neutra contemporánea; contrasta con usos rituales, contexto devocional y performatividad.

Deidades coléricas. Figuras feroces que transforman y protegen frente a la ignorancia; canalizan energía compasiva implacable.

Deidades guardianas. Protectores del practicante o del espacio sagrado (dharma-pālas); custodian votos, templos y fronteras.

Desi. Título de regente o autoridad civil histórica en el Tíbet; administración secular vinculada a monasterios.

Dharmakāya. “Cuerpo de la Verdad”; dimensión última, sin forma, de un buda; realidad absoluta e incondicionada.

dkyil ’khor (maṇḍala). “Centro-periferia”; término tibetano para maṇḍala, mapa sagrado del universo iluminado para meditación.

Ekādaśamukha. Forma de Avalokiteśvara con once cabezas; compasión omnipresente, visión múltiple y escucha incesante.

Esquema monocromático. Composición dominada por un solo color; enfatiza líneas, volúmenes y atmósferas espirituales.

Finura del molido. Grado de molienda del pigmento; afecta color, textura, brillo y estabilidad del acabado.

Gelug. Escuela fundada por Tsongkhapa; estudio, lógica y disciplina monástica, con tantra supremo estructurado.

Guanyin. Forma china de Avalokiteśvara; a menudo femenina, foco de misericordia compasiva y asistencia cotidiana.

Guhyasamāja / Cakrasaṃvara / Yamāntaka. Tríada de yidams de tantra supremo (Anuttarayoga); prácticas centrales para realización rápida.

Iconografía. Conjunto de símbolos, gestos y atributos para identificar figuras sagradas; guía lectura visual correcta.

Iconometría. Sistema de proporciones canónicas para deidades y budas; codifica medidas, posturas y relaciones.

Jātakas. Relatos de vidas anteriores del Buda Śākyamuni; enseñan virtudes mediante ejemplos narrativos.

Karmapa. Título de los líderes de la escuela Karma Kagyu; importante linaje de reencarnaciones activas.

Lama. Maestro espiritual tibetano; guía prácticas, enseñanzas y rituales; mediador entre texto y experiencia.

Lenguaje visual. Convenciones para “leer” símbolos, colores y composiciones; alfabetización iconográfica del espectador.

Longevidad. Tema frecuente con deidades y prácticas para vida larga; inspira artes, rituales y plegarias específicas.

Mahākāla. Deidad colérica protectora muy venerada; elimina obstáculos y sostiene disciplina espiritual comprometida.

Maṇḍala. Diagrama del universo iluminado; apoyo para ritual y meditación, con palacios divinos concéntricos.

Mañjuśrī. Bodhisattva de la sabiduría; espada flamígera corta ignorancia; libro expresa conocimiento penetrante.

Mecenas. Patrocinador que encarga o financia obras religiosas/artísticas; orienta temas, formatos y calidades.

Mente de sabiduría. Conciencia iluminada de la deidad “instalada” en la imagen consagrada; hace operativa su presencia.

mthong grol (Liberación al ver). Ver una imagen sagrada ayuda a liberar; suele presentarse en **thangkas monumentales**, de proporciones gigantescas, ceremoniales.

Misticismo (en este contexto). Tendencia a ver el thangka como indescifrable; también admite análisis histórico, técnico y social.

Nāga. Seres serpentinos/acuáticos; asociados al agua y protección del Dharma; guardianes de tesoros espirituales.

Nimbo. Aureola o resplandor que rodea a seres sagrados; indica pureza, santidad y realización espiritual.

Nirmāṇakāya. “Cuerpo de emanación”; forma física con la que actúa un buda; accesible a los seres ordinarios.

Norbu Sangpo. Mercader de Amdo y devoto de Tsongkhapa en relatos; ejemplifica piedad laica comprometida.

Nyingma. Escuela más antigua del budismo tibetano; linaje de Padmasambhava y tantras tempranos revelados.

Objeto mundano. Objeto cotidiano; por respeto, no debe tocar objetos sagrados; evita contaminación ritual accidental.

Padmasambhava (Guru Rinpoche). Introdutor mítico del tantra en Tíbet; domador de fuerzas locales, maestro fundador Nyingma.

Pan de oro / pigmento dorado. Lámina o pigmento para detalles sagrados y resplandores; confiere dignidad y luminosidad trascendente.

Panchen Lama. Alta figura religiosa; tradicionalmente segunda tras el Dalái Lama; custodia linajes y estudios.

Relación pigmento-aglutinante. Proporción que define cobertura, adherencia y durabilidad del color; ajusta saturación y flexibilidad.

Representación iconográfica. Imagen hecha siguiendo códigos simbólicos religiosos; garantiza reconocimiento correcto por devotos.

Rig gnas che ba lnga. “Cinco grandes campos del conocimiento” clásico tibetano; integra artes, lógica y medicina.

Ritual de invitación. Invocar la presencia de la deidad para “habitar” su imagen; se completa con ofrendas y mantras.

Samsāra. Ciclo de nacimiento-muerte-renacimiento condicionado por karma; sufrimiento repetido hasta la liberación.

Śākyamuni. Buda histórico, Siddhārtha Gautama; fundador del budismo y ejemplo de camino realizable.

Sambhogakāya. “Cuerpo de gozo”; manifestación celestial en reinos puros; perceptible para practicantes avanzados.

Séquito (retinue). Grupo de deidades que acompañan a figura central o maṇḍala; organiza jerarquías y funciones.

Siete Budas del Pasado. Secuencia de budas anteriores a Śākyamuni; enseñan

continuidad y amplitud temporal del despertar.

Souvenir cultural. Recuerdo turístico que puede trivializar símbolos sagrados; requiere sensibilidad y contexto respetuoso.

Stupa (chörten). Monumento/relicario budista; eje de devoción y peregrinación; contiene reliquias o textos sagrados.

Ṣaḍakṣarī Avalokiteśvara. Forma de cuatro brazos; mantra “Om mani padme hum”; compasión activada en práctica diaria.

Tantra (vajrayāna). Conjunto esotérico de textos y prácticas; métodos rápidos con compromiso ético y guía experta.

Tārās. Deidades femeninas compasivas; Tara Verde y Tara Blanca; protegen, conceden longevidad y rapidez.

Tathāgata. Epíteto de un buda: “el Así Ido/Así Venido”; alude a realidad tal cual es.

Thangka. Pintura devocional tibetana sobre tela, enrollable; ritual, docencia y meditación; soporte portable sagrado.

Thangka negro. Variante monocroma (negra), asociada a deidades coléricas; enfatiza contornos y energía protectora.

Trikāya. Tres “cuerpos” de un buda: Dharmakāya, Sambhogakāya y Nirmāṇakāya; distintas formas de presencia.

Tsongkhapa (1357–1419). Maestro fundador de la escuela Gelug; reforma monástica, síntesis doctrinal y práctica tántrica disciplinada.

tshogs zhing (campo de méritos). Composición con budas, bodhisattvas y maestros; visualización para ofrendas y acumulación de mérito.

Uṣṇīṣavijayā. Deidad femenina de longevidad; protege contra muerte prematura; prácticas para salud y vida plena.

Vairocana. Buda “cósmico”; simboliza sabiduría omnipresente; central en maṇḍalas y rituales de esclarecimiento.

Visualización. Imaginar deidades/maṇḍalas con detalle para cultivar sus cualidades; integra cuerpo, palabra y mente.

Vitarka mudrā. Gesto de enseñanza/debate: pulgar e índice unidos; comunica explicación, apertura y razonamiento.

Visión yóguica. Experiencia interna por meditación profunda; descripciones vívidas en biografías de lamas.

Walter Benjamin. Filósofo alemán; influyente en teoría del arte (aura, reproducción); diálogo útil con objetos rituales.

Yab-yum. Unión tántrica de deidad y consorte; simboliza método y sabiduría integrados, no erotismo literal.

Yamāntaka. Emanación colérica de Mañjuśrī; vence al señor de la muerte; transforma miedo en comprensión.

Yidam (iṣṭadevatā). Deidad meditacional personal; eje práctico para acelerar la iluminación; guía íntima del practicante.

DEL HIMALAYA A GRANADA: LOS ORÍGENES TIBETANOS DE LA COLECCIÓN RODRÍGUEZ-ACOSTA

RAMÓN VEGA PINIELLA*

BIBLIOTECA NACIONAL DE SINGAPUR LNC¹ / MUSEO MARÍTIMO DE PAHANG

THANKAS EN LA ESPAÑA DE 1920

LA PERCEPCIÓN QUE TENÍAN los españoles del Tíbet era, cuando menos, limitada durante el siglo XIX y los primeros años del XX. El conocimiento disponible llegaba sobre todo a través de relatos indirectos, de carácter fragmentario y con fuerte carga de exotismo. En la década de 1920, los periódicos y revistas ilustradas desempeñaron un papel central en la construcción de esa imagen, difundiendo crónicas acompañadas de grabados o fotografías que despertaban la curiosidad de un público ávido de lo lejano y misterioso.

De hecho, exploradores como el sueco Sven Anders Hedin (1865-1952) llegaron a amasar auténticas fortunas.² Con 12 años, el explorador sueco ya lo tenía claro, siendo sus “mejores amigos” James Fenimore Cooper, autor de *El último mohicano*, y Julio Verne.³ Por si fuera poco, era cartógrafo, botánico, ilustrador y fotógrafo, aumentando más todavía si cabe el impacto de sus obras.

Sin embargo, la atracción hacia Oriente se volcaba con mayor intensidad en otros países. Japón ocupaba un lugar de privilegio en el imaginario cultural europeo y español, hasta el punto de dar origen al Japonismo, corriente estética muy presente en el arte y la literatura desde finales del siglo XIX. La reapertura forzada de Japón por Estados Unidos (1853-1868), en el período conocido como *Bakumatsu* (幕末), mediante la llamada “diplomacia de cañonero” (*gunboat diplomacy*) del comodoro Matthew Perry, situó al archipiélago en el centro de las miradas occidentales.

* Esta publicación se apoya en la investigación realizada por Ramón Vega Piniella durante su beca *Lee Kong Chian* en el *National Library Board* de Singapur.

¹ Esta publicación se basa en una investigación realizada por el autor como investigador *Lee Kong Chian* en el *National Library Board* de Singapur.

² Ortega y Gasset, José. *Obras completas*, Tomo II: *El espectador* (1916-1934). Sexta Edición, Madrid, *Revista de Occidente*, 1963, 119.

³ Anders Hedin, Sven. *My life as an explorer*, Garden City Publishing CO., Inc., Nueva York, 1925, 15.

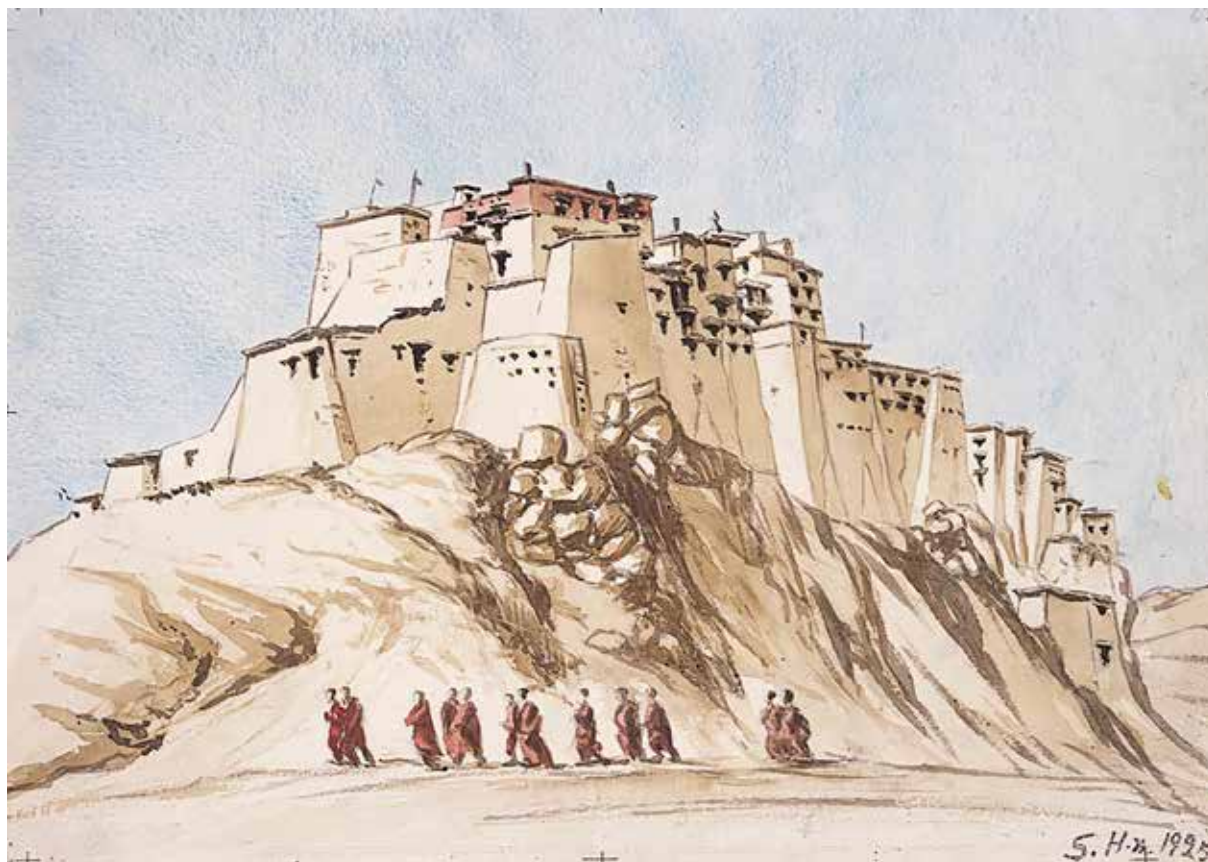


Fig. 1. *Shigatse Dsong*. Obra de Sven Hedin, Sven Hedin Foundation (1925) (CC).

A ello se sumaba su notable capacidad de difusión cultural: la producción masiva de estampas *ukiyo-e* y objetos artísticos permitió una circulación internacional que el Tíbet, aislado geográfica y políticamente, nunca alcanzó.

El Tíbet, en contraste, carecía de una política activa de difusión cultural y permanecía marcado por la inaccesibilidad geográfica y la falta de apertura al exterior. Ello limitaba su proyección en España, donde apenas circulaban noticias o imágenes que pudieran generar una moda tibetana equivalente a la japonesa.

No obstante, incluso las fuentes españolas reconocían que Japón y Tíbet ofrecían expresiones artísticas muy diferentes, aunque igualmente admirables. Así lo constataba en 1793 el erudito valenciano Juan Andrés Morell (1740-1817), figura clave de la Escuela Universalista Española del siglo XVIII, cuando señalaba:

Hay tanta diferencia de las del Japón y Tíbet, y otras modernas de alguna rareza particular, a las griegas y romanas, como de una conchilla, o un pedazo de metal en bruto, a un camafeo, o a una medalla; y entrambas

partes, cada una en su línea, eran tan ricas que podían formar dos diferentes museos, que se mantuvieran cada uno.

Con ello, los intelectuales españoles dejaban claro que japoneses y tibetanos eran pueblos distintos y que sus producciones artísticas debían comprenderse en su propia singularidad.

Ya fuera por la nueva ola de expedicionarios o la presencia antigua de españoles en el Tíbet, como el jesuita portugués Antonio de Andrade (1580–1634), al que siguió la expedición del jesuita español Nuño Coresma en 1636, o la expedición capuchina con apoyo económico de Nueva España, fundando la Iglesia católica de Lhasa en 1726⁴ y respaldada por el cardenal granadino Luis Antonio Belluga y Moncada (1662-1743) en su segunda expedición de 1736. A esta expedición misional dedicó su atención Felipe V, a través de Filipinas, concediendo a lo largo del siglo XVIII el conocido como “Legado Spínola”, compensando con ello la deuda del monarca con el Vaticano⁵. Ejemplo de ello fueron las concesiones

que en 1761 se otorgaron con nuevos recursos a los misioneros capuchinos en el Tíbet⁶. Al igual que ocurría en otros países asiáticos con fuerte presencia misionera, el ámbito eclesiástico dedicaba monográficos tanto a la promoción de vocaciones religiosas como a la captación de donaciones. Un ejemplo significativo fue la revista *Razón y Fe* en 1911, que ofreció un completo balance de la actividad misional en la región, incluyendo un repaso de las expediciones realizadas hasta la fecha, así como descripciones detalladas sobre el territorio y su población. El texto incluso señalaba similitudes entre los habitantes locales y los católicos, pero al mismo tiempo advertía con claridad a los europeos de los peligros de nuevas injerencias: “Europa hará bien en no meterse en aventuras en el Extremo Oriente”.⁷

Por otro lado, varios autores españoles mencionaron el Tíbet e incluso lo usaron como inspiración, demostrando un conocimiento más que superficial, como dejó Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) reflejada en una de sus

⁴ Gil, Hilarión, “El Tíbet” en *Razón y Fe* Revista Mensual, Año XI, Tomo XXIX, enero-abril, Madrid: Razón y Fe, 1911, 55-56.

⁵ Lorenzen, David N., “La misión del Tíbet en Nueva España: las limosnas y el cobro del legado de Spínola” *Historia Mexicana*, Vol. 63, No. 2 (250), octubre-diciembre, México: El Colegio de México, 2013, 591-643.

⁶ AGI/22//FILIPINAS, 603B, N.º 9. 2000 pesos al año durante 10 años, lo que suponía de media, el 10% del comercio enviado en un único Galeón de Manila durante el período entre 200.000 y 250.000 pesos transportados, siendo por lo general la mitad para el Real Situado, el impuesto que mantenía todo el asentamiento del Ultramar Pacífico.

⁷ Gil, Hilarión, “El Tíbet” en *Razón y Fe* Revista Mensual, Año XI, Tomo XXIX, enero-abril, Madrid: Razón y Fe, 1911, 53.

“leyendas” basándose según él en una antigua tradición india «El caudillo de las manos rojas» que comienza de una manera muy descriptiva:

*El remoto país del Tíbet, a quien defiende como un gigante muro la cordillera del Himalaya...*⁸

También Unamuno (1864-1936) aborda la cuestión de la “*europización*” de España, empleando una comparativa muy sugestiva. Critica la tendencia a imitar ciegamente los modelos culturales y políticos del continente, y propone, en cambio, que el país recupere su energía vital y autenticidad “vivificándose” desde dentro, en lugar de copiar desde fuera.

Unamuno elogia precisamente a quienes, como los llamados “bárbaros”, se atreven a salirse de lo establecido, pues son ellos quienes impulsan los verdaderos progresos. Añade, además, que el Tíbet representa una civilización tan compleja y antigua como la occidental, que ha perdurado hasta su tiempo manteniéndose al margen de la modernidad industrial europea, lo que le sirve para relativizar la supuesta superioridad de Europa.⁹

Del mismo modo, existieron diversas formas de acercamiento a la cultura tibetana entre las élites intelectuales españolas de comienzos del siglo XX, reflejo de una curiosidad cosmopolita que, aunque periférica, no era inexistente. Otro de los grandes pensadores del periodo, José Ortega y Gasset (1883-1955), dejó constancia de ello en un texto publicado en 1916, donde relataba una experiencia personal vinculada –aunque de manera indirecta– con la civilización tibetana. En su juventud, Ortega aprendió los primeros rudimentos del alemán conversacional gracias a un compañero de universidad, Max Funke, a quien retrata con cierta ironía. Funke, según cuenta, había quedado fascinado desde niño por la lectura del relato de Sven Hedin sobre su célebre viaje a Lhasa, “la ciudad santa de los chinos, en la entraña misteriosa del Tíbet”. Aquel libro le inspiró la ambición de convertirse en explorador de aquellas tierras ignotas, proyectando incluso publicar estudios especializados, obtener financiación pública y privada, y escribir un libro sobre su expedición que –como ironiza Ortega– le reportaría una “pequeña fortuna” o, en su defecto, “una señorita de buena dote” que sustituyera su carrera científica.¹⁰

⁸ García-Viñó, Manuel. *Mundo y Trasmundo de las Leyendas de Bécquer*. Madrid: Editorial Gredos, 1970, p. 264.

⁹ Unamuno, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Renacimiento Sociedad Anónima Editorial, 1912, p. 295.

¹⁰ Ortega y Gasset, José, *Obras completas, Tomo II: EL ESPECTADOR (1916-1934)*. Sexta edición. Revista de Occidente, Madrid, pp. 118-119. “Yo entonces pedí algunas aclaraciones, y mi amigo me las dio. De niño cayóle en las manos el libro en que Sven Hedin narra su famoso viaje a Lhasa, ciudad santa de los chinos,

Curiosamente, aquel personaje ficticio o semificticio acabaría reflejando una realidad: años más tarde, el propio Funke lograría publicar sus investigaciones, incluyendo un artículo en la *Deutsche Rundschau für Geographie und Statistik* (Viena, vol. XXXI, 1908–1909, n.º 10), titulado “*Die wissenschaftlichen Ergebnisse der fünften Forschungsreise Dr. Sven v. Hedin in Tibet von 1906 bis 1908*”, centrado precisamente en los resultados de la quinta expedición tibetana del explorador sueco que tantos beneficios había obtenido gracias a la publicación de sus expediciones.

Este episodio ilustra cómo, aunque el Tíbet no formaba parte del imaginario general español, sí estaba presente como objeto de fascinación intelectual y de referencia científica en ciertos círculos cultos, integrando una red de lecturas, traducciones y relatos de exploración que mantenían viva la conexión simbólica con aquel “extremo del mundo”.

Precisamente el plano político y geográfico, el conocimiento del Tíbet que circulaba en España durante las primeras décadas del siglo XX llegaba casi siem-

pre filtrado a través del prisma británico, heredero de la rivalidad imperial en Asia Central. Las noticias procedían de corresponsales internacionales o de las publicaciones de la Royal Geographical Society, que difundían los relatos de las expediciones impulsadas por el Raj con la intención de abrir el territorio tibetano a su influencia.

El geógrafo y académico Ricardo Beltrán y Rózpide (1867–1929) ya había advertido de ello en su obra *La geografía en 1898*, donde señalaba que aquellas incursiones resultaban a menudo arriesgadas y desastrosas, siendo “de escaso o ningún valor por sus resultados geográficos, [pero] interesantes por las circunstancias extraordinarias, misteriosas y dramáticas que las rodean”.¹¹ Entre esos episodios trágicos mencionaba el asesinato del explorador francés Jules-Léon Dutreuil de Rhins y el del misionero Petrus Rijnhart, sobre cuya figura volveremos más adelante.

Conviene recordar que, en esos años, el Tíbet era formalmente un protectorado de la dinastía Qing. Su administración recaía en funcionarios imperiales lla-

en la entraña misteriosa del Tíbet. Fue una revelación. Él sería explorador del Tíbet. Luego de cursar sus estudios comenzaría a publicar en los periódicos y en las revistas especiales trabajos sobre aquella región; llegaría a hacerse un nombre científico. Más tarde conseguiría una subvención del Gobierno y una participación de capitales privados para realizar la expedición. A la vuelta publicaría un libro refiriendo su excursión; como es sabido, estos libros rinden una pequeña fortuna. Entonces sería profesor o, cuando menos, hallaría una señorita de buena dote que le haría posible la secuencia de sus investigaciones”.

¹¹ Beltrán y Rózpide, Ricardo, *La geografía en 1898*, Madrid, Fortanet, 1899, p. 88.

mados ambans, aunque su autoridad se vio debilitada cuando el 13º Dalái Lama, Thubten Gyatso (1876-1933), alcanzó la mayoría de edad y comenzó a reclamar mayor autonomía.

Un ejemplo de esta tensión fue el despliegue de tropas chinas en la frontera tibetana: lo que inicialmente eran 2.000 soldados se magnificó en la prensa hasta los 25.000, sirviendo como justificación para solicitar ayuda al Raj británico en la India.

En ese contexto, el Dalái Lama se vio forzado al exilio, pero regresó en 1912 tras la caída de la dinastía Qing y la proclamación de la República de China. Desde entonces proclamó la independencia del Tíbet y expulsó a todas las autoridades chinas de Lhasa.

Este hecho, ampliamente recogido en la prensa española de la década de 1920, supuso un punto de inflexión: el Tíbet, hasta entonces una referencia vaga y remota, empezó a aparecer con mayor frecuencia en artículos que mezclaban política, religión y exotismo cultural.

Es decir, que en los años veinte, y hasta mediados del siglo XX –cuando en 1951 se firmó el Acuerdo de los Diecisiete Puntos, mediante el cual el 14º Dalái Lama, Tenzin Gyatso (n. 1935), reconoció la soberanía china a cambio de una autonomía–, el Tíbet pasó de ser una

sombra difusa en el imaginario español a aparecer de manera recurrente.

Y la clave fue, sorprendentemente, una película.

“EL LOBO DEL TÍBET”

En los años iniciales del cine en España, cuando las proyecciones se alternaban con números de teatro de variedades, el público buscaba emociones nuevas y escenarios capaces de despertar la imaginación. En ese clima de curiosidad y espectáculo, el Tíbet aparecía como un marco ideal: un territorio remoto, misterioso y rebelde a toda influencia europea, tal como lo había descrito Ricardo Beltrán y Rózpide en 1898:

*El Tíbet es la región de Asia que mayor campo de acción ofrece á los exploradores (...), tan rebelde á la influencia europea.*¹²

Esa imagen de lejanía y resistencia alimentó una poderosa mezcla de aventura, exotismo y romanticismo, vinculada al concepto decimonónico de lo sublime: la atracción por lo grandioso, lo inaccesible y lo peligroso. El cine supo aprovechar ese imaginario para ofrecer al espectador una experiencia casi mística y estremecedora. El terreno estaba abonado.

¹² Beltrán y Rózpide, Ricardo, *La geografía en 1898*, Madrid, Fortanet, 1899, p. 85.

En ese contexto surgió *El lobo del Tíbet*, también conocida como *El león del Tíbet* o *Los lobos del Tíbet*, una obra singular que traslada al lenguaje cinematográfico el exotismo de las exploraciones narradas por las sociedades geográficas y por la prensa ilustrada de la época. El filme convertía en imágenes tangibles aquellos relatos de viajes, peligros y paisajes imposibles que habían fascinado a los lectores europeos durante décadas.

Lo inquietante es que resulta complicado localizar la película en cuestión, debido a la tendencia, aún presente, de alterar los títulos de las películas con el objetivo –bien justificado– de atraer al público. La única pista real procede de la mención de su actriz principal, Colette Brettel.¹³ Precisamente, Colette se casaría con el actor principal, en lo que fue su primera película en Alemania, Ernest Winar. Esto indica que se trataría de *Wettlauf ums Glück* (1923), traducida como “Carrera por la felicidad” y que en versiones inglesas fue retitulada como “El señuelo del Tíbet” (*The Lure of Tibet*).

Para mantener el interés y rentabilizar su éxito, la película se proyectaba en cuatro partes, y llegó incluso a competir en cartelera durante las sesiones de Año Nuevo con figuras consagradas como Mary Pickford o Rodolfo Valentino¹⁴. La promoción insistía en la emoción y la calidad técnica como principales recla-

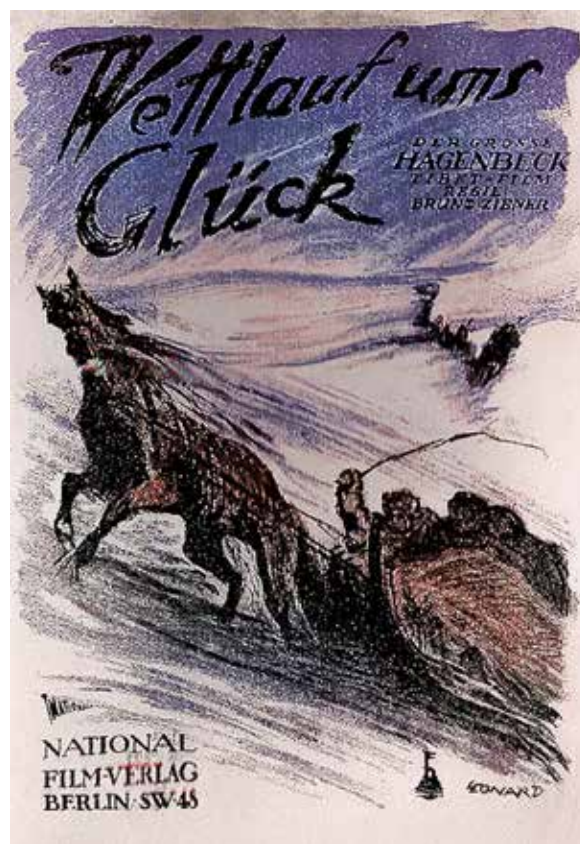


Fig. 2. Cartel de la película. *Wettlauf ums Glück* (1923)
Internet Movie Database.

mos, pero el verdadero atractivo de *El lobo del Tíbet* residía en su capacidad de transportar al espectador –desde la butaca– a un mundo lejano y casi mítico.

Resulta especialmente significativo que esa travesía imaginaria coincidiera con la inauguración del propio Cine Madrid,¹⁵: una sala que, al abrir sus puertas,

¹³ *El Liberal* (Madrid), 1/5/1926, p. 6.

¹⁴ *La Libertad* (Madrid) 1/1/1926, p. 7.

¹⁵ *La Nación* (Madrid), 5/1/1926, p. 6. Hoy un céntrico Media Markt de la capital.

marcaba el inicio de una nueva forma de viajar sin moverse del asiento, un cine que prometía –como el Tíbet de la pantalla– aventura, misterio y descubrimiento.

Todo ello, sin embargo, ocurría a pesar de que lo que el público veía en la pantalla estaba mucho más cerca de lo que imaginaba. Más allá del mérito de los pintores de escenarios de estética expresionista, que aportaban dramatismo y profundidad visual, la película no se rodó en el remoto Tíbet, sino en un entorno bastante más próximo a Viena, a pesar de que las distribuidoras insistieran en que se trataba de una producción francesa¹⁶.

Las dificultades y el coste de filmar en Asia obligaron al equipo a recrear aquellas montañas legendarias en las Montañas de los Gigantes¹⁷ –entre Silesia y la actual República Checa–, de modo que la propia Europa acabó representándose a sí misma como Tíbet, construyendo una ilusión perfecta de lejanía a partir de paisajes familiares.

Para reforzar esa ilusión de exotismo, la película incorporó escenas de fauna y animales procedentes de las colecciones del comerciante, productor, novelista y viajero alemán John Heinrich August Hagenbeck (1866–1940)¹⁸. Hijo del célebre empresario circense Carl

Hagenbeck, pionero en el diseño de zoológicos al aire libre y de los llamados *Völkerschauen* o “exhibiciones etnográficas”, John continuó el negocio familiar desde Hamburgo, combinando la venta de animales salvajes a zoológicos y circos europeos con la producción de películas de aventuras y viajes exóticos.

Su participación aportó a *El lobo del Tíbet* una dimensión visual particularmente realista y espectacular, ya que sus animales eran auténticos, y sus escenas reforzaban el carácter de documental dramatizado que tanto fascinaba al público de la época.

El argumento de la película, aunque sencillo, encajaba perfectamente con el imaginario orientalista del momento: en medio del duro invierno tibetano, lobos hambrientos atacan los trineos mientras los locales cazan yaks y celebran sus rituales. En ese entorno inhóspito, un misionero intenta establecerse junto a su hija, quien atrae la atención de dos buscadores de oro: el malvado Francis y el noble Barker, acompañado de un amigo chino. La trama –una auténtica *carrera por la felicidad*– culmina con la victoria de Barker y su compañero oriental, quienes encuentran el amor y la salvación, mientras el villano perece en la nieve y su cuerpo es hallado por peregrinos budistas.

¹⁶ *La Nación* (Madrid), 5/1/1926, p. 6.

¹⁷ *Die Filmwelt Illustrierte Kino-Revue*, Viena, 1924, n° 10, pp. 11-12.

¹⁸ *Das Kino-Journal*, Viena, 20/10/1923, n°690, p. 8.

Pese a sus elementos de acción, el guion resulta más conservador que aventurero, condicionado por las limitaciones técnicas del cine europeo de los años veinte. La verdadera tensión se concentra en los dramas personales de los protagonistas, en la lucha contra el frío, la soledad y las tormentas, más que en grandes gestas de exploración.

Esta mirada narrativa guarda estrecha relación con los relatos misioneros que, desde finales del siglo XIX, habían modelado la imagen del Tíbet en Occidente. Los montañeros y exploradores compartían escenario con misioneros protestantes que no buscaban ampliar los límites de la geografía, sino los de la fe. Entre ellos destacaron figuras como Annie Royle Taylor (1855–1922), conocida como *“La loba solitaria del Tíbet”*, y el matrimonio de Petrus y Susanna Rijnhart, cuyas memorias mezclan dramatismo, visiones espirituales y episodios de violencia.

Sus testimonios circularon ampliamente en Europa, alimentando tanto la fascinación religiosa como la científica. Muchos de ellos enviaron objetos, fotografías y manuscritos a instituciones como el *Edinburgh Museum of Science and Art*, donde estas piezas se convirtieron en vehículos de difusión del imaginario tibetano: un territorio remoto, espiritual y peligroso a la vez, que comenzaba a ocupar un lugar cada vez más destacado en la cultura visual y simbólica de Occidente.

TEOSOFÍA Y BIBLIOTECAS

Si algo dejó una huella profunda en los círculos eruditos de finales del siglo XIX y comienzos del XX –modificando la percepción de Asia e introduciendo un conocimiento mucho más elaborado de lo oriental– fueron las aspiraciones filosóficas e influencias del budismo tibetano. Su llegada a España fue tardía, mediada por la difusión internacional de la Sociedad Teosófica, fundada en 1875 por la enigmática Helena Petrovna Blavatsky (1831–1891), más conocida simplemente como *Blavatsky*. La prensa y la crítica le atribuyeron apelativos tan contradictorios como el de *“Esfinge del siglo XIX”* o el de *“Anticristo con faldas”*¹⁹.

Blavatsky, inicialmente médium espiritista, trascendió los espectáculos de contacto con los muertos que recorrían los salones de medio mundo para instalarse en Estados Unidos. Allí cristalizó su particular mesianismo con la fundación de la Sociedad Teosófica en Nueva York en 1875, una organización que pretendía reconciliar ciencia, religión y filosofía bajo un mismo principio espiritual universal. Según ella misma, habría pasado tres años en el Tíbet, donde afirmaba haberse iniciado en los secretos esotéricos de la cábala transmitida por el misterioso *mahatma Kut-Humi*.²⁰ Sin embargo, la documentación británica sostiene que

¹⁹ La Prensa, Madrid, 16/3/1927, p. 2.

²⁰ La Prensa, Madrid, 16/3/1927, p. 2.



Fig. 3. La Kanjur-Lhakang (biblioteca) en Tashi Lumpo (1909). Basado en un boceto de Sven Hedin en su obra “Trans-Himalaya: Descubrimientos y aventuras en el Tíbet” p. 331.

intentó varias veces entrar en el Tíbet sin lograrlo.²¹

Lo que parece más verosímil es que, procedente de una rama menor de la nobleza rusa, Blavatsky tuviera contactos en su infancia con comunidades kalmikas de tradición budista tibetana, lo que marcó su sensibilidad esotérica posterior. En sus escritos afirmaba haber recibido enseñanzas en un monasterio

de la *Gupta Vidya* (“ciencia secreta” o “conocimiento oculto”).

La consolidación de la Sociedad Teosófica estuvo ligada a una alianza con la Arya Samaj, asociación hindú fundada en 1870 por el reformador Swami Dayananda Saraswati, que compartía con Blavatsky un interés por recuperar lo que entendían como la esencia primigenia de las religiones²². De esta

²¹ René Guénon, *Theosophy. History of a Pseudo-Religion*, Sophia Perennis, Hilldale NY, 2004 [reed. 1921], p. 7.

²² René Guénon, *Theosophy. History of a Pseudo-Religion*, Sophia Perennis, Hilldale NY, 2004 [reed. 1921], p. 22.

convergencia surgió un programa ambicioso: una suerte de síntesis universal que pretendía catalizar la “verdad absoluta” y el núcleo de toda religión. Para ello se elaboró un sincretismo tan amplio como atractivo, en el que se reunían egiptología, neoplatonismo, gnosticismo, zoroastrismo, cábala judía, hermetismo y todo tipo de ocultismos. Sin embargo, uno de los puntos esenciales de este cóctel era el budismo esotérico tibetano, presentado como el depositario de una sabiduría ancestral y secreta.²³

Aunque envuelta en polémicas, no cabe duda de que el budismo tibetano ejerció una influencia decisiva en sus enseñanzas y publicaciones²⁴. Entre las facetas menos conocidas de Blavatsky está su dedicación a la pintura: en sus años en Filadelfia llegó incluso a vender lienzos a precios considerables, como parte de su actividad meditativa y espiritual²⁵.

Las ideas teosóficas de Blavatsky, y en particular su lectura del budismo tibetano como vehículo de sabiduría esotérica universal, no pasaron inadvertidas para José María Rodríguez-Acosta, que las menciona indirectamente en su *Diccionario del viaje a la India* y en varios apuntes de su diario. Su biblioteca personal confirma este

interés: en ella se conserva un notable conjunto de obras dedicadas al Tíbet, Nepal y las religiones orientales, así como a la teosofía moderna, que permiten reconstruir la formación intelectual del artista.

Entre los volúmenes identificados destacan el ejemplar n° 898, correspondiente a Émile de Schlagintweit, *Le bouddhisme au Tibet* (Paris, Ernest Leroux, 1881), uno de los primeros estudios occidentales sobre el lamaísmo y las prácticas monásticas del Himalaya, y el n° 1109, Dudley Wright, *A Manual of Buddhism* (London, 1912), manual teosófico que difundió las doctrinas budistas en Europa y América. A ellos se suman el n° 1182–1183, Radl, *Historia de las teorías teológicas* (Madrid, La Revista de Occidente, 1931), que vincula las corrientes filosóficas europeas con los sistemas religiosos de la India; y el n° 1334, Carlo Perini, *Mahāparinirvāṇa-Sūtra* (1911), edición occidental de uno de los textos centrales del budismo mahayánico.

El interés por el arte y la cultura material tibetana se refleja en el n° 2019, Jacques Bacot, *Décoration tibétaine* (Paris, A. Calavas), obra pionera sobre la ornamentación y los símbolos rituales del Tíbet; el n° 2216, Charles

²³ René Guénon, *Theosophy. History of a Pseudo-Religion*, Sophia Perennis, Hilldale NY, 2004 [reed. 1921], pp. 91-92.

²⁴ La Prensa, Madrid, 16/3/1927, p. 2

²⁵ René Guénon, *Theosophy. History of a Pseudo-Religion*, Sophia Perennis, Hilldale NY, 2004 [reed. 1921], p. 26.

Bell, *Tibet: Past and Present* (Oxford, Clarendon Press, 1924), referencia clave sobre la historia y política del país, y el n° 2219, Isabelle Massieu, *Népal et pays himalayens* (Paris, Félix Alcan, 1914), donde la autora describe su viaje por las regiones nepalíes y sus monasterios budistas.

La presencia directa de la teosofía en la biblioteca de Rodríguez-Acosta queda confirmada por los volúmenes n° 985–986, Helena P. Blavatsky, *Isis sin velo* (Barcelona, Casamajó, 1902), y el n° 987, Blavatsky, *La clave de la teosofía* (Barcelona, Biblioteca Orientalista, 1910), obras fundamentales para comprender la síntesis entre misticismo oriental y esoterismo moderno que impregnó la cultura espiritualista de comienzos del siglo XX. A estos títulos se añaden dos publicaciones muy difundidas entre los lectores teosóficos europeos, los n° 1034 y 1035, Yogi Ramacharaka, *Catorce lecciones sobre filosofía y Filosofías y religiones de la India* (Barcelona, A. Roch), manuales de introducción a la metafísica oriental y la meditación adaptados a un público occidental.

El conjunto revela que Rodríguez-Acosta no se limitó a una curiosidad superficial por Oriente, sino que construyó una formación sistemática, abarcando desde la filosofía religiosa india hasta el arte tibetano y nepalí, pasando por las lecturas teosóficas de Blavatsky y Ramacharaka. En su biblioteca, donde siguen dispuestos la mayoría de sus thangkas, genera su propio Kanjur-Lhakang, confluyen así la erudición orientalista, la espiritualidad moderna

y el interés estético, tres vertientes que dialogan directamente con el espíritu de su colección artística y con la dimensión simbólica que impregna su arquitectura y su obra plástica.

COMPRANDO ARTE TIBETANO

A comienzos del siglo XX, adquirir arte tibetano no era una tarea sencilla. Las piezas auténticas –tangkas, estatuillas rituales, objetos litúrgicos, manuscritos o instrumentos musicales de monasterio– raramente llegaban al mercado abierto. Su acceso estaba restringido a unos pocos occidentales que habían conseguido penetrar en el territorio tibetano o, más frecuentemente, a los intermediarios de las redes coloniales y científicas establecidas en Asia.

Estos materiales circulaban sobre todo entre museos, universidades y sociedades geográficas de los países con una presencia activa en el continente –principalmente Gran Bretaña, Francia, Alemania y Rusia–, donde el coleccionismo se nutría tanto de las expediciones científicas como de las donaciones misioneras. En muchos casos, los objetos eran obtenidos durante viajes de exploración o comprados a través de los mercados regionales de India, Nepal o China occidental, donde los monasterios tibetanos habían aprendido a negociar con extranjeros o intermediarios locales como una fuente de recursos.

A esas rutas habría que añadir las colecciones etnográficas y zoológicas de empresarios como el mencionado



Fig. 4. Monja errante con un thangka que representa una leyenda religiosa y cantando la explicación (Shigatse, Tíbet) “Trans-Himalaya: Descubrimientos y aventuras en el Tíbet” p. 395.

Hagenbeck, cuyos *Völkerschauen* –las célebres “exhibiciones de pueblos”– y circuitos de comercio de curiosidades orientales proporcionaron a Europa objetos, animales y escenografías que alimentaron el imaginario tibetano²⁶. También contribuyeron los envíos de los misioneros protestantes y católicos, que remitían a sus países de origen

relicarios, textos religiosos, vestimentas y objetos rituales como parte de su labor evangelizadora y científica.

Asimismo, las Exposiciones Universales de finales del siglo XIX y principios del XX ofrecieron otra vía de contacto indirecto: pabellones temáticos, reconstrucciones de templos y muestras

26 Das Kino-Journal, Viena, 20/10/1923, n° 690, p. 8.

etnográficas que reforzaban el atractivo visual del Tíbet como símbolo de misterio y espiritualidad.

Frente a ese entramado internacional, España llegaba tarde a las corrientes orientalistas más generalistas,²⁷ pese a haber sido, siglos atrás, una potencia pionera en el contacto con Asia a través del Galeón de Manila²⁸. La independencia americana y la pérdida del imperio asiático, especialmente Filipinas en 1898, redujeron drásticamente su capacidad de acceso a las redes globales de arte asiático. A comienzos del siglo XX, el mercado español de piezas orientales era escaso y dependiente de intermediarios extranjeros, sin instituciones ni coleccionistas capaces de competir con Londres, París o Berlín.

En ese contexto, para un granadino –incluso para un coleccionista español acaudalado– resultaba casi imposible adquirir arte tibetano de procedencia legítima o directa.

José María Rodríguez-Acosta, sin embargo, logró reunir piezas excepcionales, lo que sugiere la existencia de contactos privilegiados que facilitaron su acceso a ese mundo reservado a pocos.

¿Quiénes fueron esos intermediarios capaces de abrirle las puertas del

coleccionismo orientalista europeo? Todo apunta a los Galé.

LOS GALÉ

La familia Galé constituye el origen, la fuente y el tema central de nuestro estudio. De ella destacan dos figuras: Jesús Teodoro Galé Pérez y Juan Galé Moreau. Padre e hijo, avezados viajeros y comerciantes, atesoraron una importante colección de obras de arte y objetos procedentes de Asia oriental. Muy posiblemente por iniciativa del segundo, aficionado a la fotografía, realizaron su gran periplo equipados con una cámara, de la que harían un uso constante durante todo el recorrido. Conscientes de que comprender el contexto y motivaciones de ambos es fundamental para nuestro discurso, comenzaremos con sendas reseñas.

*Jesús Teodoro Galé Pérez
(Avilés, 1877-Marsella, 1929)*

Jesús Teodoro Galé Pérez, hijo de Manuel Galé y Gán y de Amelia Pérez y Miranda, nació y creció en Avilés, en el seno de una familia que había logrado ascender socialmente gracias al trabajo

²⁷ Almazán, David. “La seducción de Oriente: de la Chinoiserie al Japonismo.” *Artigrama*, n.º 18, 2003, pp. 83–106.

²⁸ Ardash Bonialian, Mariano. *El Pacífico hispanoamericano. Política y comercio asiático en el Imperio Español (1680–1784)*. México: El Colegio de México, 2012, p. 38.

y la iniciativa empresarial. Aunque las fuentes sobre su juventud son escasas, los datos disponibles permiten situarlo en un entorno de alta burguesía local, consolidado a partir de orígenes más modestos vinculados a los oficios de panadería y confitería, posiblemente con raíces en obradores monásticos de la zona oscense.²⁹

La posición económica y social de la familia Galé se evidencia tanto en el número y ubicación de los inmuebles que poseían –situados en las arterias principales de Avilés, próximas a la plaza del Ayuntamiento³⁰– como en la continuidad y prestigio de su negocio familiar, la célebre Casa Galé, una confitería que perduró durante décadas como símbolo del dinamismo comercial de la ciudad, suministrando a diversos cafés y restaurantes.³¹

Con una extensa familia a su alrededor, la infancia de Jesús Teodoro Galé Pérez estuvo marcada por un episodio que cambiaría su destino. Jugando con uno de sus hermanos, un accidente fortuito le causó la pérdida de un ojo. El severo enfado de su padre derivó en una decisión drástica: enviarlo a Alemania, aprovechando unos contactos comerciales familiares en aquel país.



Fig. 5. Juan y Jesús Teodoro Galé. Mumbai. c. 1927. (Foto: Museo del Pueblo de Asturias).

Apenas tenía ocho años, y según la tradición oral, viajó solo, con las instrucciones de destino prendidas a la chaqueta mediante unos imperdibles.

²⁹ Vega, Ramón, *Asturianos en el Imperio del Sol Naciente. Japón a través de las fotografías de Jesús y Juan Galé (1880-1927)* Museo del Pueblo de Asturias, Gijón, 2014, p. 12.

³⁰ Archivo del Palacio de Valdecarzana. Padrón General de habitantes. 1906: FOLIO 68 (1139 /1140).

³¹ Entrevista del autor a Manolo Galé. 16-11-2011. Corroborado con los fondos del Museo del Pueblo de Asturias.

Contra todo pronóstico, el joven Jesús Teodoro llegó sano y salvo a su destino, iniciando así una vida marcada por el desplazamiento, la curiosidad y la adaptación.³²

Con el tiempo, se convirtió en representante comercial internacional, comenzando su carrera en casas de perfumería, cosmética y farmacia, sectores en plena expansión a finales del siglo XIX. Trabajó para importantes firmas europeas como Grimault & Co., V. Rigaud, ambas de los mismos propietarios, y, más adelante, Winchester, ampliando la rama más allá de productos farmacéuticos y cosméticos.³³ De todas ellas, Grimault & Co. parece haber sido su principal valedor, pues se conservan anuncios publicitarios de la marca en distintos puntos de Asia, lo que sugiere que Galé participó activamente en su red de distribución global y en la expansión de su imagen comercial en Oriente.

La primera salida al extranjero documentada de Jesús Teodoro data de 1898, cuando se retrata en Washington D.C.³⁴

Tres años después aparece en Puerto Rico, y poco después en París, Túnez, Egipto y Londres³⁵. Este itinerario anticipa el patrón que definirá su vida adulta: un movimiento constante entre continentes, primero hacia América, luego África y, a partir de 1904, hacia Asia, aunque es probable que hubiese visitado ese continente ya en años previos³⁶.

Todo indica que el principal motivo de sus viajes fue su labor como representante internacional de Grimault & Co. –empresa especializada en productos farmacéuticos de base vegetal– y de la Parfumerie V. Rigaud, ambas con sede en París y con redes comerciales que se extendían por todo el mundo desde el último tercio del siglo XIX. Su cometido consistía en garantizar el abastecimiento y las relaciones con los distribuidores locales, además de asegurar el suministro de materias primas, especialmente en aquellas regiones con recursos botánicos de interés farmacéutico y cosmético. Esta actividad se encuentra, de hecho, en el origen de

³² Entrevista del autor a Manolo Galé. 15-10-2011. Corroborado con los fondos del Museo del Pueblo de Asturias.

³³ Entrevista del autor a Manolo Galé. 15-10-2011. Corroborado con los fondos del Museo del Pueblo de Asturias.

³⁴ Fondos fotográficos del Museo del Pueblo de Asturias.

³⁵ Kawamura, Yayoi, y Pando García-Pumarino, Ignacio, *Un “inrô” lacado de Japón y el coleccionismo del arte asiático de los Galé, en Liño: Revista anual de Historia del Arte*, 2010, pp. 85-95. En este artículo se rastrea toda la correspondencia privada de Jesús Teodoro Galé por el mundo.

³⁶ Vega, Ramón, *Asturianos en el Imperio del Sol Naciente. Japón a través de las fotografías de Jesús y Juan Galé (1880-1927)* Museo del Pueblo de Asturias, Gijón, 2014, p. 14.

la estrecha colaboración y las sinergias establecidas entre las casas Grimault y Rigaud, uniendo ciencia, comercio y exotismo en un mismo horizonte de expansión global.³⁷

De hecho, su eficacia y constancia en la obtención de materiales para la industria europea le valieron un reconocimiento oficial: la concesión del título de Caballero de la Orden de Carlos III,³⁸ una de las más altas distinciones civiles españolas, otorgada a quienes habían prestado servicios relevantes al país y a su proyección exterior. En su caso, el mérito se debió a la importación de medicamentos desde Asia, destinados a ayudar a España a superar los efectos de la pandemia de gripe de 1918, conocida popularmente como la “*Spanish Flu*” –una denominación irónica, si se considera que su origen era, en realidad, asiático–, y que resultó especialmente devastadora para la población española durante 1919.

Sin embargo, sus viajes no se limitaron al comercio industrial. Pronto comenzó a tejer una red en torno al negocio del arte asiático, basada en sus *agentes* o intermediarios locales, a menudo vin-

culados a los mismos comerciantes con los que mediaba para Rigaud. Su interés abarcaba telas, fotografías, pinturas, grabados, cerámicas, eboraria, filatelia, perlas cultivadas y esculturas.³⁹ Pocas materias quedaban fuera de su atención, ya fuera con fines comerciales o para enriquecer su colección personal, conocida como el “cuarto chino”, que será clave para el caso que nos ocupa.

Juan Galé Moreau
(París, 1900 – Luanco, 1975)

Juan Galé Moreau fue el único hijo del matrimonio formado por Jesús Teodoro Galé Pérez y Renée Moreau. Mientras su padre residía y viajaba con frecuencia por Oriente, su madre recorría Francia y el norte de España acompañada del pequeño Juan, garantizándole una educación cosmopolita y refinada.

Su formación tuvo lugar en París, en el Institut de Moucheront, donde adquirió el dominio de varios idiomas, rasgo que heredó de su padre, junto con una temprana afición por el deporte, la radio y la fotografía, manifestaciones modernas de una curiosidad técnica y cultural

³⁷ Vega, Ramón, *Asturianos en el Imperio del Sol Naciente. Japón a través de las fotografías de Jesús y Juan Galé (1880-1927)* Museo del Pueblo de Asturias, Gijón, 2014, p. 14.

³⁸ Entrevista del autor a Manolo Galé. 15-10-2011. Corroborado con los fondos del Museo del Pueblo de Asturias.

³⁹ Kawamura, Yayoi, y Pando García-Pumarino, Ignacio, *Un “inrô” lacado de Japón y el coleccionismo del arte asiático de los Galé*, en *Liño: Revista anual de Historia del Arte*, 2010, pp. 89-95.

común en las élites de su tiempo, tratando de ponerse al día ante todas las novedades de su época.⁴⁰

Desde joven mantuvo una intensa correspondencia con sus parientes, en la que se percibe su educación plenamente burguesa y su cercanía con la rama asturiana de la familia. Durante su adolescencia, el deporte marcó su desarrollo, compitiendo a nivel nacional.

En el campo deportivo destacó en las competiciones de la Real Sociedad Gimnástica Española en la competición nacional interclubes celebrada en Madrid en 1918⁴¹ para el Athletic Club (AC), el Atlético de Bilbao, quedando primero en las competiciones de salto sin impulso, salto de altura sin impulso⁴² y tercero en carrera de relevos por equipos.⁴³

Al mismo tiempo, Juan –o “Xan”, como sería conocido en Avilés– siguió con atención los viajes de su padre por Asia, desarrollando una pasión por la filatelia que se convertiría en uno de sus rasgos más distintivos. Su corres-

pondencia muestra un detallado interés por los sellos, su procedencia y rareza, e incluso solicitaba ejemplares repetidos para intercambio, a lo que su padre respondía enviándole postales desde lugares remotos, describiendo con precisión el origen de cada pieza.⁴⁴ De este modo, padre e hijo colaboraban activamente en la formación de una red filatélica internacional, conectada con otros coleccionistas y comerciantes especializados, fomentando la venta de sus sellos asiáticos en la más prestigiosa prensa nacional⁴⁵, así como miles de lotes fotografiados⁴⁶, ventas que muy posiblemente antes les sirvieran para mantener y ampliar contactos entre otros coleccionistas.

Los ecos de esos viajes y de la vida cosmopolita paterna se reflejan también en la vida cotidiana de Juan en España. Su yate de recreo, bautizado *Singapore*, aludía a una de las ciudades más importantes en las rutas comerciales asiáticas de su padre y símbolo de modernidad colonial.⁴⁷ El viaje que aquí nos ocupa

⁴⁰ Vega, Ramón, *Asturianos en el Imperio del Sol Naciente. Japón a través de las fotografías de Jesús y Juan Galé (1880-1927)* Museo del Pueblo de Asturias, Gijón, 2014, p. 14.

⁴¹ “La Ilustración Española y Americana” (Madrid), 15 de abril de 1918, p. 12.

⁴² “El Universo” (Madrid), 8 de abril de 1918, p. 4.

⁴³ “Madrid-Sport” (Madrid), 11 de abril de 1918, p. 13.

⁴⁴ Fondos del Museo del Pueblo de Asturias.

⁴⁵ “Mundo Gráfico” (Madrid), 10 de diciembre de 1930, p. 62.

⁴⁶ “La Nación” (Madrid), 30 de abril de 1932, p. 9.

⁴⁷ Entrevista del autor a Manolo Galé. 15-10-2011. Corroborado con los fondos del Museo del Pueblo de Asturias.

supuso la primera travesía transoceánica de Juan junto a su padre, experiencia que marcaría su trayectoria posterior. 1929 fue un año decisivo: en septiembre falleció Jesús Teodoro, y apenas dos meses después Juan contrajo matrimonio con su prima Isabel Carreño Galé (Ambiedes, 1912 – Luanco, 2006).

En un primer momento, el matrimonio se estableció en San Sebastián, continuando con el comercio de arte asiático y de filatelia heredado de la generación anterior. Sin embargo, hacia 1930 ya se encontraba asentado de manera más estable en Avilés.

Según las investigaciones de Ignacio Pando⁴⁸, al estallar la Guerra Civil española, Juan Galé se hallaba en Francia, a punto de regresar a España con un importante cargamento de ebanistería oriental. Durante el conflicto se trasladó a Santa Cruz de Tenerife, desde donde realizó viajes frecuentes a Marruecos y Tetuán, estableciendo nuevos contactos y agentes comerciales, y reproduciendo la estructura internacional de negocio que su padre había creado décadas atrás. Podemos resumir que Juan Galé siguió los pasos paternos, aunque en menor escala y mucho más orientados a la filatelia, llegando a ser el suministrador

oficial de importantes casas y ocupando altos cargos en diversas asociaciones.

El viaje: Marsella–Hong Kong (1926-1927)

En fecha no del todo precisa, probablemente a finales de 1926, Jesús Teodoro y Juan Galé emprendieron su viaje hacia Oriente, presumiblemente desde Marsella. Se trata, sin embargo, del periplo con menos referencias documentales. Desconocemos por qué no se conserva correspondencia con Renéé Moreau, fuente habitual en otros viajes. En consecuencia, debemos apoyarnos en la exigua correspondencia mantenida con otros familiares y en analogías con trayectos anteriores de Jesús Teodoro.⁴⁹

Por otro lado, el número de fotografías conservadas se incrementa de manera notable. Los Galé recorrieron prácticamente todas las localizaciones ya conocidas por cartas previas: desde Marsella navegaron hasta Egipto, cruzaron Port Said, pasaron por Etiopía y desde allí al subcontinente indio (de la actual Pakistán hasta Calcuta, con largas estancias en el interior). La siguiente etapa comprendió Singapur, Tailandia, regreso a Singapur,

⁴⁸ Kawamura, Yayoi, y Pando García-Pumarino, Ignacio, *Un “inrô” lacado de Japón y el coleccionismo del arte asiático de los Galé*, en *Liño: Revista anual de Historia del Arte*, 2010, pp. 85-89.

⁴⁹ Vega, Ramón, *Asturianos en el Imperio del Sol Naciente. Japón a través de las fotografías de Jesús y Juan Galé (1880-1927)* Museo del Pueblo de Asturias, Gijón, 2014, p. 15.



Fig. 6. "Pangeeling (Thibetaines)". Fotografía de Juan Galé c. 1927.
(Foto: Museo del Pueblo de Asturias).

Java, Filipinas, Japón y, finalmente, desembarcaron en Hong Kong.

Durante ese viaje, no hay documentación que verifique que llegaran hasta el Tíbet, a pesar de que en la familia si se hablaba de que en aquel momento fue en el que adquirieron varios Thangkás⁵⁰.

Sin embargo algunas de las rutas no les llevaron por las proximidades pero si a las proximidades de Nepal en dos rutas la pakistaní hasta Agra y la Bengala con base en Calcuta.⁵¹

Lo que no es descartable sería contactar con templos de budismo tibetano fuera del Tíbet. Está documentado en los fondos del museo del pueblo de Asturias⁵² en una fotografía de carácter étnico en las proximidades de Nepal, identificando a un local como “pangeling (Thibetaines)” que muy posiblemente se refiera a un local de Pagri o Phari (པག་རི), una población fronteriza de la Región Autónoma del Tíbet con Bután. Esto nos lleva a valorar los conocimientos de Jesús Teodoro durante

los años previos para identificar y presumiblemente identificar para que su hijo Juan fotografiara a este vendedor, algo que sería ser habitual en las fotografías con significados o localizaciones más complicadas cultural o geográficamente para destacar su importancia.⁵³

LA URDIMBRE

Resulta fundamental en el estudio de los Galé y sus redes comerciales el estudio pormenorizado de la inmensa red de contactos que mantuvieron, tanto en lo relacionado con el mundo comercial, farmacéutico y perfume, como en su otra faceta de comerciantes y coleccionistas de arte asiático.⁵⁴

La inmensa cantidad de personalidades con las que se fotografiaron durante el viaje de 1927 es abrumadora, y en estos casos hay muy pocas anotaciones. Sin embargo, algunas de estas, localizadas en el Museo del Pueblo de Asturias nos permiten, un ejemplo de dos per-

⁵⁰ Entrevista del autor a Manolo Galé. 15-10-2011.

⁵¹ Vega, Ramón, *Asturianos en el Imperio del Sol Naciente. Japón a través de las fotografías de Jesús y Juan Galé (1880-1927)* Museo del Pueblo de Asturias, Gijón, 2014, p. 15.

⁵² Las fotografías del Museo del Pueblo de Asturias empleadas en este artículo carecen de número de catalogación (S/N) más allá de las carpetas de la colección Galé por encontrarse de momento en estudio.

⁵³ Vega, Ramón, *Asturianos en el Imperio del Sol Naciente. Japón a través de las fotografías de Jesús y Juan Galé (1880-1927)* Museo del Pueblo de Asturias, Gijón, 2014, pp. 12-13.

⁵⁴ Entrevista del autor a Manolo Galé. 15-10-2011. Corroborado con los fondos del Museo del Pueblo de Asturias.



Fig. 7. “A Manille avec les Directeurs de Lévy Blum”. c. 1927 (Foto: Museo del Pueblo de Asturias).

sonajes que aparecen referenciados en la correspondencia y fotografías. Uno de occidentales comerciantes asentados en ubicaciones asiáticas, reforzando el comercio para élites occidentales en la región y otro ejemplo más centrado en el comercio local.

Levy & Blum: Entre las fotografías conservadas de la familia Galé destaca una instantánea tomada junto a los directores de la firma francesa *Levy & Blum*, anotada en el reverso de la imagen. Esta empresa, de origen alsaciano-lore-

nés, fue fundada por judíos franceses que se establecieron en Manila tras la guerra franco-prusiana, dedicándose al comercio de importación y exportación de arte, joyería y artículos de lujo.

Levy & Blum formaba parte del entramado empresarial de Levy Hermanos, Inc., conocido también como La Estrella del Norte, firma de gran presencia en Filipinas durante las primeras décadas del siglo XX y vinculada al comercio de joyas, relojes, perfumes y objetos de arte religioso.⁵⁵

⁵⁵ Villegas, Ramon N., *Hiyas. Philippine Jewellery Heritage*, Gold of Philippine Jewellers, Inc., Manila, 1997, p. 141.



Fig. 8. “Jes T Galé avec Chuah Yu Thye négociant à Penang”. c. 1900.
(Foto: Museo del Pueblo de Asturias).

Según se desprende de las fuentes comerciales de la época, La Estrella del Norte amplió progresivamente sus actividades, convirtiéndose en un conglomerado importador de bienes de prestigio, con intereses en sectores como la automoción, la farmacia y el lujo.

La anotación manuscrita en la fotografía indica que los Galé mantuvieron relación personal o profesional con los directores de *Levy & Blum*, lo que sugiere su inserción en redes internacionales de comercio artístico y de lujo con eje en Manila y París, especialmente activas en las décadas de 1910 y 1920, coincidiendo con las visitas de Jesús Galé.

Entre las fotografías conservadas del periodo asiático de Jesús Teodoro Galé Pérez destaca una imagen tomada en Penang, en el estudio de Wah Sun, en la que aparece posando junto a un caballero identificado en el reverso, de manera manuscrita, como “Chuah Yu Thye” –nombre que podría corresponder a alguno de los miembros de la influyente familia Cheah / Chuah de Penang, vinculada al Templo Kong Hock Keong, que visitarán durante su viaje y a las redes comerciales de los Asentamientos del Estrecho durante la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX.

La familia Cheah (o Chuah) había alcanzado un papel destacado en la administración colonial local. Cheah Tek Soon (n. 1860) fue uno de los veinte fideicomisarios nombrados por el Gobierno de los Asentamientos del Estrecho en 1887 para la gestión del Templo Kong Hock Keong, junto a otras figuras prominentes como Foo Tye Sin, Khaw Boo Aun, Khoo Thean Teik y Khaw Sim Bee⁵⁶.

Este grupo de comerciantes y líderes comunitarios fue responsable de reorganizar la jerarquía religiosa del templo y de invitar al monje Beow Lean, procedente del Monasterio Yung Chuan (Fuzhou, Fujian), quien posteriormente fundaría el célebre templo Kek Lok Si en Ayer Itam, Penang –uno de los mayores centros del budismo del sudeste asiático⁵⁷.

Otro miembro de la misma familia, Cheah Tek Thye, nacido en 1860, se destacó en los negocios y la filantropía regional, mientras que Cheah Liew Bee, hija de la línea familiar, contrajo matrimonio con Goh Say Eng, partidario del Dr. Sun Yat-sen, figura central de la reforma republicana china.

Estos vínculos muestran hasta qué punto Penang y Singapur fueron nodos de un

⁵⁶ Wong Yee Tuan, *Penang Chinese Commerce in the 19th Century: The Rise and Fall of the Big Five*, ISEAS – Yusof Ishak Institute, Singapore, 2015, pp. 54-68, 102-131.

⁵⁷ Wong Yee Tuan, *Penang Chinese Commerce in the 19th Century: The Rise and Fall of the Big Five*, ISEAS – Yusof Ishak Institute, Singapore, 2015, p. 83.

comercio transnacional chino-europeo no colonial e igualitario que combinaba actividad económica, patronazgo religioso y redes políticas modernas.

En ese entorno cosmopolita, Jesús T. Galé, agente comercial europeo de Grimault & Co. y Parfumerie Rigaud, pudo coincidir con empresarios locales dedicados a la exportación de materias primas, el transporte marítimo y los seguros, ideal en la concentración de materiales para envíos en Asia y su posterior distribución.

No puede descartarse que el retratado fuese un descendiente o pariente de esa misma familia, vinculado al comercio marítimo y asegurador de Penang, sectores donde los europeos y los comerciantes chinos cooperaban estrechamente.

La fotografía, de confirmarse su identificación, sería testimonio directo de las relaciones de Galé con la élite mercantil del Estrecho de Malaca, un entramado donde negocios, religión y cultura convergían bajo el signo del intercambio global.

POR QUÉ LOS GALÉ

Diversos testimonios y documentos confirman la presencia de Jesús Teodoro Galé en Granada ya en 1905 (Museo del Pueblo

de Asturias), lo que permite situar tempranamente sus vínculos con el entorno artístico e intelectual que más tarde gravitaría en torno a José María Rodríguez-Acosta. Contamos, además, con referencias orales de su sobrino, Don Miguel Rodríguez-Acosta (“Miguelito” en la correspondencia de José María), quien recuerda un viaje a San Sebastián a finales de la década de 1930, coincidente con el montaje del célebre “cuarto chino” para algunas últimas adquisiciones que eran del gusto de su tío⁵⁸.

A ello se suma la existencia de varios *thankas* tibetanos documentados en la colección familiar de los Galé, actualmente conservados por sus herederos. Uno de ellos se ha exhibido en el restaurante La Fragata, de Avilés, mientras que otros pertenecen a la colección privada de Manolo Galé⁵⁹.

La difusión de estas piezas se refleja también en su presencia en distintos escaparates y galerías de Avilés, que evolucionaron desde la Confitería y tienda de filatelia familiar hacia espacios de exposición y comercio artístico más amplios (MPA).

Existen además indicios de contacto con coleccionistas especializados en arte tibetano, así como continuidades en las transacciones documentadas todavía en la década de 1960, lo que evidencia la persistencia de este

⁵⁸ Entrevistas realizadas por el autor del 5 al 13 de Febrero de 2014.

⁵⁹ Entrevista del autor a Manolo Galé. 15-10-2011. Verificado en su colección personal.



Fig. 9. Foto: Museo del Pueblo de Asturias.

interés durante varias generaciones. Todos estos datos sustentan una hipótesis sólida: que fue la familia Galé quien proporcionó a Rodríguez-Acosta los *thangkas* tibetanos presentes en su colección, actuando como intermediarios dentro de las redes europeas de arte oriental.

A esta hipótesis se añaden entrevistas con Manolo Galé y diversos recortes de prensa sobre colecciones privadas de *thangkas* en España. En una de esas fuentes, fechada en 1962, se conserva una descripción particularmente reveladora:

Poseo también en mi colección particular otras reproducciones famosas –trípticos, juegos y otros– así como dos estandartes auténticos del Tíbet (toukas o tankas) extremadamente raros. También pinturas antiguas realizadas a mano por artistas chinos de Cantón sobre auténtico papel de arroz.

Este testimonio tardío confirma que la presencia de arte tibetano y chino en las colecciones y el circuito de los Galé no fue circunstancial, sino parte de una trayectoria continuada de comercio y aprecio por las artes asiáticas, lo que refuerza su papel como posibles intermediarios directos entre Asia y la colección Rodríguez-Acosta.

Lo que resulta verdaderamente decisivo para comprender la relación entre José María Rodríguez-Acosta y Jesús Teodoro Galé es la correspondencia privada localizada entre ambos, pieza excepcional si se considera que, por disposición testamentaria, el artista granadino ordenó la destrucción de toda su correspondencia y parte de sus obras tras su fallecimiento.

La carta, enviada por Rodríguez-Acosta a Jesús Teodoro el 19 de septiembre de 1927 desde el Grand Hôtel Hama-ya de Zumaya, constituye un testimonio directo de su contacto personal. En ella, Rodríguez-Acosta escribe escuetamente:

Recibida su tarjeta. He tenido el gusto de visitar su casa en San Sebastián y saludar a M. Galé...

Pese a su brevedad, el texto no tiene desperdicio: confirma una relación personal y



Fig. 10. Imágenes del “Cuarto chino”. Juan Galé. San Sebastián. 1917.
(Foto: Museo del Pueblo de Asturias).



Fig. 11. Biombo de jardín dedicado al general Guan Yu (China, s. XIX).
Biblioteca de la Fundación Rodríguez-Acosta.
(Foto: J. Algarra) (v. Fig. 10 dcha.).

profesional entre ambos, además de situar a Rodríguez-Acosta en la residencia vasca de los Galé, conocida por su “sala china”, que según testimonios familiares –en particular el de Miguel Rodríguez-Acosta (“Miguelito”)– estaba adornada con piezas orientales de la colección familiar. Las fotografías conservadas permiten, incluso, visualizar parcialmente aquella estancia, que albergaba una rica muestra de objetos chinos y tibetanos adquiridos por Jesús Teodoro durante sus viajes.

Dos de esas piezas centrales –una cabeza de mármol china y un biombo lacado– se conservan hoy en la colección Rodríguez-Acosta, confirmando así la transferencia de obras entre ambas colecciones.

De manera paralela, la biblioteca de Rodríguez-Acosta, con una buena colección de títulos sobre budismo, arte tibetano, Nepal y teosofía –desde *Le bouddhisme au Tibet* de Schlagintweit (n.º 898) hasta *Isis sin velo* de Blavatsky (n.º 985-986)–, demuestra su interés intelectual consciente por el pensamiento del Himalaya y por la reinterpretación espiritualista de Oriente promovida por la teosofía.

En este marco, los Galé emergen como los mediadores más probables en la llegada de arte tibetano y chino a la colección Rodríguez-Acosta.

Si bien desconocemos cuántas piezas formaron parte de estas transacciones, los objetos documentados –el biombo, la cabeza de mármol, y posiblemente los *thangkas*– bastan para sostener la hipótesis de una colaboración directa y prolongada entre ambos.

Este vínculo, sustentado en la documentación histórica y en la coherencia estética de la colección, sitúa a Rodríguez-Acosta dentro de un entramado transnacional de coleccionismo asiático que conectó Granada, a través de localizaciones tan inesperadas como San Sebastián y Avilés, con el Extremo Oriente, y que constituye hoy una de las aportaciones más singulares al estudio de la recepción del Himalaya y el Oriente budista en la España.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

- Archivo del Palacio de Valdecarzana. *Padrón General de Habitantes*. 1906, folio 68 (1139–1140).
- Archivo General de Indias (AGI), Filipinas, 603B, N.9.
- Fondos fotográficos del Museo del Pueblo de Asturias.
- Entrevistas del autor a Manolo Galé (octubre–noviembre de 2011 y febrero de 2014). Corroboradas con los fondos y materiales del Museo del Pueblo de Asturias y la colección personal de la familia Galé.

Prensa contemporánea

- El Liberal* (Madrid), 1 de mayo de 1926, p. 6.
- El Universo* (Madrid), 8 de abril de 1918, p. 4.
- La Libertad* (Madrid), 1 de enero de 1926, p. 7.
- La Nación* (Madrid), 5 de enero de 1926, p. 6; 30 de abril de 1932, p. 9.
- La Ilustración Española y Americana* (Madrid), 15 de abril de 1918, p. 12.

- Mundo Gráfico* (Madrid), 10 de diciembre de 1930, p. 62.
- La Prensa* (Madrid), 16 de marzo de 1927, p. 2.
- Das Kino-Journal* (Viena), 20 de octubre de 1923, n.º 690, p. 8.
- Die Filmwelt. Illustrierte Kino-Revue* (Viena), 1924, n.º 10, pp. 11–12.

Bibliografía

- Almazán, David. “La seducción de Oriente: de la Chinoiserie al Japonismo.” *Artigrama*, n.º 18, 2003, pp. 83–106.
- Anders Hedin, Sven. *My Life as an Explorer*. Garden City Publishing Co., Inc., Nueva York, 1925.
- Ardash Bonialian, Mariano. *El Pacífico hispanoamericano. Política y comercio asiático en el Imperio español (1680–1784)*. México: El Colegio de México, 2012.
- Beltrán y Rózpide, Ricardo. *La geografía en 1898*. Madrid: Fortanet, 1899.
- Beer, Robert. *The Encyclopedia of Tibetan Symbols and Motifs*. Boston: Shambhala Publications, 1999.
- Beer, Robert. *Tibetan Buddhist Symbols*. Boston: Shambhala, 2003.
- Cervera Fernández, Isabel. *Fundación Rodríguez-Acosta. Colección de Arte Asiático (Granada)*. Granada: Fundación Rodríguez-Acosta, 2002.
- Chakraverty, Anjan. *Sacred Buddhist Painting*. New Delhi: Abhinav Publications, 1998.
- 故宫博物院 (The Palace Museum). 故宫经典 = *Classics of the Forbidden City: Sacred Buddhist Painting*. Beijing: 紫禁城出版社 (Palace Museum Press), 2008.
- 故宫博物院 (The Palace Museum). 故宫唐卡图典 = *Tangka Paintings in the Collection of the Palace Museum*. Beijing: 紫禁城出版社 (Palace Museum Press), 2011.
- García-Viñó, Manuel. *Mundo y Trasmundo de las Leyendas de Bécquer*. Madrid: Editorial Gredos, 1970.
- Gil, Hilarión. “El Tíbet.” *Razón y Fe, Revista Mensual*, año XI, tomo XXIX, enero-abril. Madrid: Razón y Fe, 1911, pp. 53–56.
- Guénon, René. *Theosophy. History of a Pseudo-Religion*. Hilldale NY: Sophia Perennis, 2004 [reed. 1921].
- Hopkins, Jeffrey. *Meditation on Emptiness*. Boston: Wisdom Publications, 1983.
- Huntington, John C. *The Art of Buddhism: An Introduction to Its History and Meaning*. Boston: Shambhala, 2015.
- Jackson, David Paul. *Mirror of the Buddha: Early Portraits from Tibet*. New York: Rubin Museum of Art, 2011.
- Jackson, David Paul. *Tibetan Thangka Painting: Methods and Materials*. Boston: Snow Lion Publications, 2006.
- Kawamura, Yayoi, y Pando García-Pumarino, Ignacio. “Un *inrô* lacado de Japón y el coleccionismo del arte asiático de los Galé.” *Liño: Revista anual de Historia del Arte*, 2010, pp. 85–95.
- Landaw, Jonathan. *Images of Enlightenment: Tibetan Art in Practice*. Ithaca (NY): Snow Lion Publications, 2006.
- López, Donald S., Jr. *The Story of Buddhism*. London: HarperCollins, 2002.
- Lorenzen, David N. “La misión del Tíbet en Nueva España: las limosnas y el cobro del legado de Spínola.” *Historia Mexicana*, vol. 63, n.º 2 (250), octubre-diciembre, México: El Colegio de México, 2013, pp. 591–643.
- Ortega y Gasset, José. *Obras completas*, tomo II: *El espectador (1916-1934)*. Sexta edición. Madrid: Revista de Occidente, 1963.
- Pal, Pratapaditya. *Himalayas: An Aesthetic Adventure*. Berkeley / Chicago: University of California Press, 2003.

Picturing Enlightenment: *Tibetan Thangkas in the Mead Art Museum at Amherst College*. Amherst College, 2013.

Reynolds, Valrae (ed.). *From the Sacred Realm: Treasures of Tibetan Art from the Newark Museum*. New York: Prestel / Newark Museum, 1999.

Rhie, Marylin M., y Robert A. F. Thurman. *Wisdom and Compassion: The Sacred Art of Tibet*. New York: Harry N. Abrams / Tibet House, 1991.

Unamuno, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Renacimiento Sociedad Anónima Editorial, 1912.

Vega, Ramón. *Asturianos en el Imperio del Sol Naciente. Japón a través de las fotografías de Jesús y Juan Galé (1880-1927)*. Museo del Pueblo de Asturias, Gijón, 2014.

Villegas, Ramón N. *Hiyas. Philippine Jewellery Heritage*. Gold of Philippine Jewellers, Inc., Manila, 1997.



Fig. 12. Cabeza de Buda. Biblioteca de la Fundación Rodríguez-Acosta
(Foto: J. Algarra) (v. Fig. 10 iqda.).

*Con cariño, y la certeza de días mejores.
Dedicado a Ho E Moi*

CATÁLOGO*

* Esta publicación se apoya en la investigación realizada por Ramón Vega Piniella durante su beca *Lee Kong Chian* en el *National Library Board* de Singapur.

El presente catálogo reúne los trece ejemplares de thangkas tibetanos conservados en la Fundación Pública Andaluza Rodríguez-Acosta. Los doce primeros fueron ya estudiados y publicados por la profesora Isabel Cervera (2002), y se hallan habitualmente enmarcados y expuestos en el interior de la alcoba oeste de la Biblioteca del carmen, sede de la Fundación. Su estado original pudo documentarse con motivo de la intervención de restauración llevada a cabo por el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico entre los años 2021 y 2024.

El decimotercer thangka, que incluimos aquí, constituye una pieza inédita dentro del conjunto y no había sido hasta ahora objeto de estudio. Permaneció durante décadas expuesto en el estudio del pintor, sin marco ni elementos de protección, lo que añade un interés particular a su análisis y conservación.

Por nuestra parte, hemos llevado a cabo una revisión integral de la iconografía y del contexto de elaboración de estas pinturas rituales. Los thangkas son obras de gran complejidad simbólica y doctrinal, cuyo lenguaje visual resulta en ocasiones de difícil lectura para el público occidental. Este catálogo pretende ofrecer una aproximación accesible y didáctica, que permita reconocer los elementos esenciales dentro del denso entramado de figuras, atributos y escenas que caracterizan a estas composiciones marcadas por el horror vacui.

En su contexto original, estas imágenes se acompañaban de explicaciones orales o cantadas por monjes o relatores, cuya función podría compararse, en cierto modo, con la del romancero en la tradición hispánica: narrar, a partir de la imagen, el relato sagrado que encierra. En ausencia de esa mediación tradicional, el espectador contemporáneo se enfrenta a un universo simbólico sin referentes culturales inmediatos. Este trabajo aspira, por tanto, a restituir parcialmente esa función interpretativa, sirviendo como guía introductoria –una lectura resumida pero rigurosa– de su iconografía, plenamente consciente de que cada thangka podría por sí solo dar origen a un estudio monográfico completo.

Estas piezas de la colección Rodríguez-Acosta, vienen a completar el panorama existente de thangkas tibetanos que están diseminados por el mundo, encontrándose paralelos y ejemplos similares en otras colecciones. Entre estas caben destacar los de instituciones como la Ciudad Prohibida de Pekín, el Museo de Arte de la Universidad de Princeton, el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles (LACMA), el Museo de Arte de San Francisco (FAMSF), la Colección de Budismo de la Universidad de Stanford, el Smithsonian (National Museum of Asian Art), el Templo Yonghe de Pekín, el Museo de Etnografía de Ginebra (Suiza), el Musée Guimet de París, el Musée d'Art Oriental Asiatique de Biarritz, el Tibet Museum – Fondation Alain Bordier (Gruyères, Suiza), el Museo de Historia del Arte de Viena (Kunsthistorisches Museum), el Metropolitan Museum of Art de Nueva York (The Met), el British Museum de Londres, así como diversas colecciones privadas, entre ellas la de John & Berthe Ford.

1. TSONGKAPA Y EL ÁRBOL DEL REFUGIO GELUGPA

Thangka pintado al temple sobre tela

Ubicación: alcoba oeste de la Biblioteca de la Fundación Rodríguez-Acosta

Dimensiones enmarcado: 140 x 84 cm

Dimensiones totales: 155 x 90 cm

Siglo XVIII-XIX, Tíbet (China) (CERVERA, 2002)



El **Árbol del Refugio** constituye una de las composiciones más representativas de la práctica devocional tibetana, especialmente dentro de la escuela Gelugpa, fundada por Je Tsongkhapa (1357–1419). Más que una imagen de veneración, es un diagrama visual del linaje espiritual y una guía para la meditación: el practicante se “refugia” en el conjunto de budas, bodhisattvas, maestros y protectores que, reunidos en torno al maestro fundador, simbolizan la totalidad del Dharma.

El motivo del árbol brotando del océano primordial traduce en imágenes la unidad del conocimiento y la compasión, origen y sostén del universo. Su tronco vertical representa el eje cósmico que enlaza los mundos de la forma, de la palabra y de la mente; las ramas que se abren en múltiples direcciones expresan la expansión del Dharma y la transmisión ininterrumpida de la enseñanza.

En la cúspide del árbol, las figuras de los buddas primordiales y maestros indios marcan el inicio del linaje que, a través de los sabios tibetanos Kadampa, culmina en Tsongkhapa, reformador del monacato y renovador de la doctrina. Bajo él se agrupan sus discípulos y continuadores, configurando un mandala jerárquico donde cada ser ocupa un lugar preciso en la cadena de sabiduría.

A su alrededor se disponen bodhisattvas y deidades protectoras (Dharmapāla), que completan la visión del cosmos iluminado. En esta disposición ordenada se hace visible la estructura misma de la mente despierta: en el centro, la conciencia iluminada; en la periferia, las fuerzas que la protegen y purifican.

La pintura, por tanto, no se contempla solo como objeto artístico, sino como instrumento de meditación y enseñanza. Contiene el ideal Gelugpa de la unión entre sabiduría y método (*prajñā* y *upāya*), y la certeza de que la iluminación no es un acto individual, sino el fruto de una transmisión continua que enlaza pasado, presente y futuro en un mismo árbol de conocimiento.



Zona superior: Dos grandes grupos de aproximadamente 45 figuras cada uno, que flanquean a seis maestros centrales. Representan el linaje de transmisión del conocimiento desde los budas y maestros indios (Vajradhara, Nagarjuna, Asanga, Atisha...) hasta los tibetanos Kadampa, precursores del Gelug. Este despliegue de rostros subraya la continuidad doctrinal como fuente de legitimidad espiritual.



Hevajra con Nairātmyā (variante Śāṅkha-Hevajra)

La figura azul oscuro que se alza sobre Tsonghapa representa a Hevajra, deidad meditativa (*yidam*) central del *Hevajra-tantra*, texto fundamental del *Anuttarayoga-tantra* adoptado por la escuela Gelug.

Hevajra aparece en unión (*yab-yum*) con su consorte Nairātmyā –“la que carece de yo”–, encarnación de la sabiduría trascendente (*prajñā*).

Ambos se hallan dentro de una mandorla dorada de fuego, símbolo de la energía purificadora de la sabiduría.

El dios, de color azul oscuro, posee ocho rostros y dieciséis brazos que sostienen cráneos rituales (*kapāla*) con ofrendas sagradas. Sus coronas de calaveras y guirnalda funeraria recuerdan la impermanencia de los fenómenos.

En actitud danzante, abraza a Nairātmyā, cuya serenidad contrasta con su gesto colérico. De su unión surge la energía indivisible de sabiduría y método, principio creador del universo según el Vajrayāna.



Je Tsongkhapa (1357–1419)

Se trata de la figura dental del Thnagka. Fue el reformador del budismo y fundador de la escuela Gelug (“de los sombreros amarillos”), aparece en postura de loto, con vestidura monástica y el sombrero amarillo cónico distintivo de la orden.

Cuenco de limosnas (patra) en la mano izquierda: renuncia y disciplina monástica.

Vitarka-mudra con la mano derecha: gesto de enseñanza y transmisión del Dharma.

Dos flores de loto ascienden desde sus hombros:

La de la izquierda sostiene el libro del Prajñāpāramitā, símbolo de la sabiduría perfecta.

La de la derecha el vajra o puñal ritual (kartika), que corta la ignorancia.

En su pecho, la pequeña figura de Buda Shakyamuni señala el linaje directo de Tsongkhapa con el Buda histórico, reafirmando su condición de reformador y transmisor de la enseñanza pura.



El **Árbol del Refugio** surge del océano primordial, símbolo del origen de toda existencia y de la mente en calma de donde brota la iluminación. De sus aguas emerge el tronco, eje que conecta el mundo material con el espiritual y sostiene el orden del cosmos.

A cada lado del mar florecen lotos, emblemas de pureza y despertar. Nacen del barro –metáfora de la ignorancia y del sufrimiento–, pero se abren limpios hacia la luz, recordando que la sabiduría puede alcanzarse incluso en medio de la vida cotidiana.

El árbol se eleva como un eje del universo, y su frondosidad expresa la abundancia del conocimiento que se expande en todas las direcciones. Las ramas abiertas simbolizan la difusión del Dharma, las enseñanzas del Buda, que llegan a todos los seres.

Entre sus ramas se disponen buddas, maestros, bodhisattvas y protectores, cada uno manifestando una cualidad del camino: sabiduría, compasión, disciplina o poder protector. Que todas las figuras descansen sobre un mismo tronco representa la unidad del linaje espiritual, una sola raíz de la que surgen todas las manifestaciones de la iluminación.



En el centro del thangka, los **maestros y discípulos de Tsongkhapa** se disponen en círculo, formando una rueda de sabiduría que representa la continuidad del linaje Gelugpa. Cada figura, serena y aureolada, simboliza una etapa del conocimiento transmitido de maestro a discípulo. En torno a ellos, una segunda franja reúne a bodhisattvas y maestros antiguos, integrando pasado y futuro en un mismo mandala de enseñanza.

En el borde exterior aparecen las deidades coléricas o Dharmapālas, de rostros oscuros y expresión poderosa. No son demonios, sino protectores del Dharma que encarnan la energía que destruye la ignorancia. Algunos se unen a sus consortes en abrazo yab-yum, signo de la unión entre sabiduría y compasión.

Con esta triple estructura –maestros, bodhisattvas y guardianes–, el thangka muestra el universo espiritual del linaje: en el centro, la doctrina; alrededor, la comprensión; y en la periferia, la fuerza que preserva su pureza.

2. TSONGKHAPA, REFORMADOR Y FUNDADOR DE LA ESCUELA GELUGPA

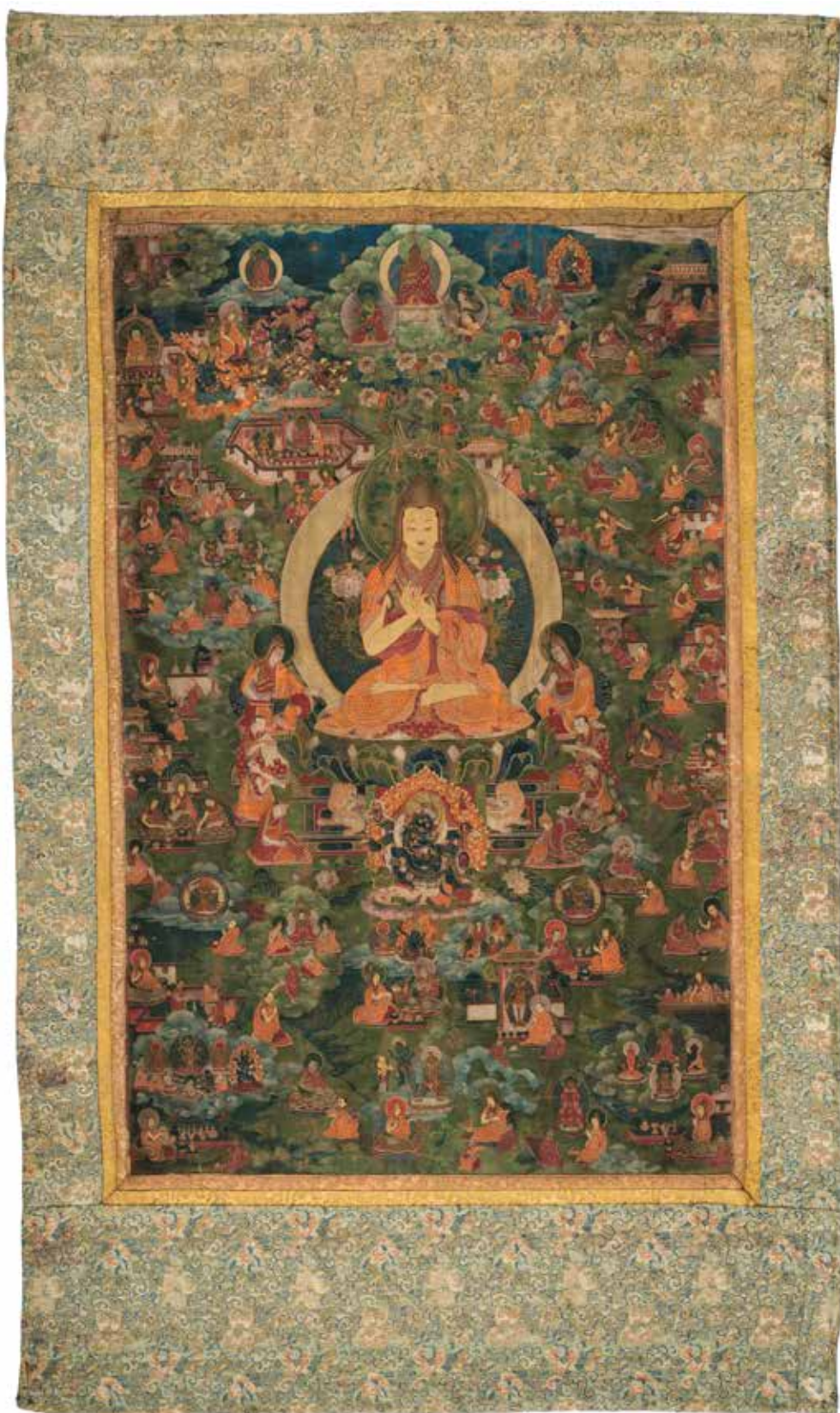
Thangka pintado al temple sobre tela

Ubicación: alcoba oeste de la Biblioteca de la Fundación Rodríguez-Acosta

Dimensiones enmarcado: 118 x 69,7 cm

Dimensiones totales: 120,5 x 73 cm

Siglo XVIII-XIX, Tibet (China) (CERVERA, 2002)



Tsongkhapa (tib. *Tsong-kha-pa Blo-bzang Grags-pa*, 1357–1419) fue el fundador de la orden monástica tibetana Gelugpa –literalmente “los virtuosos”– y gran reformador del budismo Vajrayāna. Considerado una reencarnación del bodhisattva de la sabiduría, Mañjuśrī (*Jam-dpal dbyangs*), fundó los monasterios de Ganden, Sera y Drepung, que se convirtieron en los pilares doctrinales y políticos del Tíbet central. Bajo el V Dalái Lama (1617–1682), la orden Gelugpa alcanzó la supremacía espiritual y temporal, instaurando una teocracia que perduraría durante siglos.

Su culto presenta una doble dimensión: como reformador histórico del clero y la doctrina, y como figura divinizada dentro del linaje espiritual (*brgyud-pa*), que enlaza a Mañjuśrī (sabiduría) con Avalokiteśvara (*Chenrezig*, compasión), culminando en la síntesis encarnada por Tsongkhapa.

En la iconografía tibetana –tanto pictórica (*thangka*) como escultórica (*lha-tshogs*)– se le identifica fácilmente por los atributos distintivos de su linaje: el sombrero amarillo puntiagudo (*ser-zva*), emblema de la orden Gelugpa; la túnica monástica (*chos gos*); y los dos tallos de loto (*padma*) que brotan a ambos lados de su cuerpo, sosteniendo sus emblemas personales, herencia directa de Mañjuśrī: la espada flamígera de la sabiduría (*jñānāsin*) y el sutra Prajñāpāramitā (*shes-rab-kyi pha-rol-tu phyin-pa*).

En este *thangka*, Tsongkhapa ocupa el centro superior de la composición, situado sobre un trono-loto (*padmāsana*) y rodeado por un triple halo de luz (*’od-’khor gsum*), símbolo de su pureza mental, espiritual y física. Su cuerpo aparece frontal, de rostro sereno, y sus manos adoptan el gesto de bhūmisparśa-mudrā –tocar la tierra como testigo–, mientras sus piernas se cruzan en vajraparyāṅka, la postura del diamante. La composición enfatiza su jerarquía mediante un eje vertical que lo conecta con el Buda Śākyamuni (*Sangs-rgyas Shākya-thub-pa*), representado en la cúspide, y con el protector Mahākāla (*Nagpo Chenpo*) que se alza en la base, cerrando así el eje cósmico entre compasión, sabiduría y poder protector.

El pintor, adscrito al estilo Menri Sarma –escuela de pintura vinculada a la tradición Gelugpa–, emplea recursos técnicos de color y luz para reforzar el equilibrio entre lo terrenal y lo trascendente. El fondo azul cobalto se puebla de nubes iridiscentes (*sprin*), sobre las que se disponen las escenas secundarias de la vida y visiones del maestro, integrando influencias estilísticas de origen chino, nepalí y tibetano.

La estructura general sigue un esquema de composición concéntrica y eje axial, articulando el linaje espiritual en planos sucesivos de maestros y discípulos que convergen en la figura central de Tsongkhapa como manifestación suprema de la sabiduría iluminada.



Tsongkhapa y sus discípulos (Yidam y Shishya)

En el plano central, Tsongkhapa (*Tsong-kha-pa Blo-bzang Grags-pa*) ocupa el eje principal, irradiando desde su aureola triple de luz (*'od zer gsum*) y flanqueado por ocho figuras que representan a sus discípulos más destacados y a maestros del linaje Gelugpa. Los dos más próximos a su trono-loto son sus principales discípulos directos:

rGyal-tshab Je (*rGyal-tshab Dar-ma Rin-chen*, 1364–1432), sentado a su derecha, reconocido por su gorro amarillo (*ser-zva*), símbolo de su autoridad monástica.

mKhas-grub Je (*mKhas-grub dGe-legs dpal-bzang*, 1385–1438), a su izquierda, identificado por su expresión concentrada y las manos en gesto de oración (*añjali-mudrā*).

Ambos portan textos y rosarios (*mālā*), aludiendo a la continuidad doctrinal y meditativa del maestro. Los demás personajes, de cráneo rasurado y túnicas monásticas, representan a discípulos secundarios y oficiantes, portando diversos objetos rituales (*rten*) como lámparas (*mar-me*), tazones de ofrenda (*bum-pa*), flores de loto y textos sagrados. Sus gestos reverentes (*namaste*) y disposición simétrica enfatizan la jerarquía espiritual que emana desde Tsongkhapa como centro radiante de enseñanza.



Escenas de la vida y visiones del maestro

Distribuidas en torno al cuerpo principal y sobre un fondo de nubes azules y verdes tornasoladas (*sprin sna tsho sngon dang ljang*), se despliegan pequeñas escenas que narran los episodios de la vida y las visiones milagrosas de Tson-gkhapa. En ellas se alternan episodios terrenales –enseñanzas, fundación de monasterios, meditaciones– con apariciones visionarias de budas y bodhisattvas, representados sobre auras resplandecientes (*'od zer*).

El artista ha empleado una composición equilibrada de volúmenes y diagonales para conectar lo humano y lo divino, recurso característico del estilo Menri Sarma (*sMan-ri gsar-ma*), la escuela pictórica vinculada a los talleres Gelugpa de los siglos XVII–XVIII. En el borde inferior pueden verse ofrendas rituales (*torma*, pasteles votivos de harina y mantequilla teñida) y utensilios de altar que vinculan el espacio pictórico con la práctica devocional real.



Visión de Tsongkhapa en el templo de Drepung

En una de las escenas secundarias del thangka, Tsongkhapa aparece inclinado en actitud de ofrenda ante un altar adornado con lámparas y flores, acompañado por uno de sus discípulos. Ambos sostienen *torma* (tib. གཏོར་མ་, *gtor-ma*), ofrendas rituales elaboradas con harina de cebada y manteca que simbolizan la entrega total del mérito espiritual.

Durante la ceremonia de consagración de las estatuas en el Colegio Tántrico de Drepung, según la tradición, se manifestaron ante Tsongkhapa los Seres de Sabiduría (*Jñānasattva*) Vajrabhairava y Mahākāla, de aspecto colérico, con seis brazos y cuernos, aceptando sus ofrendas y confirmando su realización espiritual. Sin embargo, la figura situada a la izquierda del maestro parece corresponder más a Avalokiteśvara, encarnación de la compasión, identificado por los dos lotos que porta y por su vínculo doctrinal con Tsongkhapa, quien integró en su enseñanza la unión inseparable de sabiduría y compasión.



El protector colérico: Mahākāla (Nagpo Chenpo).

A los pies del trono del maestro, en el eje inferior, aparece la figura colérica de Mahākāla (*Nagpo Chenpo*), el “Gran Negro”, protector de la doctrina (*Dharma-pāla*). Está representado con seis brazos (*phyag drug*), rostro airado y expresión feroz, cubierto de llamas incandescentes (*me 'bar*). Su color negro simboliza el vacío absoluto (*sūnyatā*), la dimensión última de la sabiduría que trasciende toda dualidad.

Porta atributos típicos: el khaṭvāṅga (cetro mágico de huesos), el karttrikā (cuchillo curvo que corta los velos de la ignorancia), el kapāla (cuenco-calavera lleno de sangre o néctar), el mala de cráneos y el damaru (pequeño tambor ritual). Su aspecto, según la tradición recogida por Giuseppe Tucci y Robert Thurman, deriva de la visión mística del asceta indio Śavaripa, quien habría presenciado su aparición en un cementerio del sur de India. Su presencia bajo Tsongkhapa subraya el principio tántrico de protección del conocimiento: la cólera iluminada que destruye la ignorancia para salvaguardar el Dharma.



La espada sobre el loto

A la derecha de Tsongkhapa surge un loto azul del que brota una espada flamígera. Este símbolo procede de Mañjuśrī, el bodhisattva de la sabiduría, del cual Tsongkhapa es considerado reencarnación. La espada representa la sabiduría que corta la ignorancia, el sufrimiento y las perturbaciones mentales. Su pomo en forma de vajra simplificada refuerza la idea de objeto religioso y ritual, no de guerra. Al reposar sobre un loto –emblemático de pureza y compasión–, se indica que este conocimiento no destruye, sino que libera. Es una espada guiada por la compasión: no hiere, sino que disipa aquello que causa daño. Su filo, envuelto en fuego luminoso, alude al poder de la enseñanza capaz de transformar la mente y revelar la verdad última.



Dharmacakra mudrā

Las manos de Tsongkhapa se disponen en el *dharmacakra mudrā*, el gesto de “poner en movimiento la rueda del Dharma”. La derecha se eleva con elegancia frente al corazón, sin llegar a tocarlo, uniendo la uña del índice con el pulgar en un contacto delicado que simboliza la transmisión del conocimiento. Los demás dedos se curvan con suavidad, evitando la rigidez, en actitud natural y serena. La mano izquierda se sitúa ligeramente más baja y adelantada, completando la armonía del gesto. Este mudra, asocia-

do al momento en que el Buda enseñó por primera vez, expresa la actividad esencial de Tsongkhapa como maestro: la enseñanza del Dharma. Su posición a la altura del corazón sugiere que la sabiduría brota de la compasión, mientras el equilibrio de las manos refuerza la idea de calma y precisión doctrinal que caracteriza su iconografía.



El libro sobre el loto

En el lado izquierdo, otro tallo de loto sostiene un libro tibetano, el *Prajñāpāramitā Sūtra*, adornado con gemas que simbolizan los “deseos cumplidos” (*yiḍ bzhin nor bu*). El texto representa la sabiduría del Dharma, fuente de todo conocimiento y tesoro espiritual superior a cualquier riqueza material. Así como el joyel disipa la pobreza, el Dharma elimina la ignorancia y la confusión mental. Este atributo alude a la mente lúcida y analítica de Tsongkhapa, patrón de los estudios filosóficos del Tíbet. El libro sobre el loto recuerda que la verdadera joya es el entendimiento: la sabiduría nacida del estudio, la reflexión y la meditación.



3. LOS TREINTA Y CINCO BUDAS DE LA CONFESIÓN

Thangka pintado al temple sobre tela

Ubicación: alcoba oeste de la Biblioteca de la Fundación Rodríguez-Acosta

Dimensiones enmarcado: 118 x 69,6 cm

Dimensiones totales: 136 x 80 cm

Siglo XIX, Tíbet (China) (CERVERA, 2002)



La representación de los Treinta y Cinco Budas de la Confesión procede del *Sutra de la Confesión de las Transgresiones del Bodhisattva Samantabhadra*, texto esencial del budismo mahāyāna que prescribe un método ritual de purificación mediante la invocación de los nombres de los Budas. Cada uno encarna un aspecto de la mente iluminada y posee la capacidad de liberar de un tipo específico de negatividad o karma. En conjunto, simbolizan la totalidad de las cualidades despiertas que el practicante busca restablecer a través del arrepentimiento consciente y la aspiración al bien.

En los thangkas dedicados a esta práctica, los Budas se disponen en registros simétricos alrededor de Śākyamuni, formando una estructura ordenada que representa el cosmos moral y la armonía universal. Todos aparecen sentados sobre lotos, con aureolas radiantes, en actitudes de meditación o enseñanza. Los diferentes mudrās y colores subrayan la diversidad de sus atributos dentro de la unidad de la iluminación. El número treinta y cinco alude tanto a las faltas éticas de los bodhisattvas como a las treinta y cinco formas de sabiduría necesarias para trascenderlas.

Durante la recitación del *Trisaptabuddha-nāma*, el devoto se postra ante cada uno de estos Budas, confesando sus faltas y generando un estado mental de humildad y claridad. La repetición de sus nombres transforma la palabra en un acto redentor y convierte la imagen en espejo de la mente purificada. Entre los Budas mencionados en los textos destacan Suradatta, asociado a la abundancia de méritos; Samantaya-Bhasavyhasrī, que simboliza la elocuencia de la verdad; Varunadeva, vinculado al agua purificadora y a la fluidez de la sabiduría; Nārāyaṇa, protector de la fuerza interior y la estabilidad espiritual; Ratnapadmavikramī, cuyo nombre evoca el loto-gema de la perfección mental; y Brahmadata, representación de la mente creadora y generosa. Estas figuras complementan el sentido de totalidad y perfección moral que caracteriza al conjunto.

La disposición rítmica y repetitiva de los Budas invita a la contemplación meditativa: su multiplicidad no expresa diferencia, sino la proyección de una sola conciencia iluminada. El thangka actúa así como mapa espiritual y espejo moral, guiando al creyente desde el reconocimiento del error hacia la restauración de la pureza original y la comprensión de que toda iluminación es, en esencia, una confesión interior.



Śākyamuni, el Tathāgata y testigo de la Iluminación.

Sobre una estructura arquitectónica escalonada, se representa a Śākyamuni, el Buda histórico, designado en los textos como Tathāgata, “aquel que ha ido” o “aquel que ha llegado” al estado de verdad última. Este título subraya su condición trascendente, más allá del tiempo y de la dualidad, como encarnación viva del despertar. Sentado sobre una flor de loto, su cuerpo aparece dorado y sereno, en postura de meditación. El brazo derecho se extiende hacia la tierra, con los dedos señalándola, mientras el izquierdo se apoya en el regazo sosteniendo el cuenco monástico (patra); juntos componen el *bhūmisparśa mudrā*, o gesto de poner a la Tierra por testigo de su iluminación. Según la tradición, cuando Māra intentó distraerle en Bodh Gaya, Śākyamuni invocó a la diosa terrestre como testigo de sus méritos, provocando el temblor del mundo y la derrota de las fuerzas de la ilusión.

El artista refuerza esta dimensión cósmica con un halo doble de luz semicircular –uno para la cabeza y otro para el cuerpo–, rodeado de una cenefa floral que enmarca y magnifica la imagen central. Los rasgos del Buda conservan las señas de su identidad espiritual: los lóbulos alargados de las orejas, la urna o punto brillante en el entrecejo, el moño craneal (*uṣṇīṣa*) y la leve sonrisa que expresa serenidad y compasión. Viste el hábito monástico, dejando el pecho descubierto, signo de pureza y desapego. La mirada descendente y la suave inclinación del tronco hacia el espectador evocan la transmisión directa de la enseñanza, como si el Buda continuara irradiando la luz de su sabiduría.

En este thangka excepcional, además de la escena central de Śākyamuni rodeado por los Treinta y Cinco Budas de la Confesión, se incorporan dos figuras singulares que enriquecen su lectura simbólica. La presencia de estas deidades complementarias, poco habitual en esta iconografía, sugiere una intención ritual más amplia, orientada tanto a la purificación interior como a la obtención de mérito espiritual.



Vajrasattva, el Buda de la Purificación.

En la parte superior del thangka se distingue una figura blanca, coronada y envuelta en una bufanda sagrada (*khata*), que emerge de una nube luminosa sobre el trono floral de Śākyamuni, como si brotara de su conciencia iluminada. Su porte majestuoso y sereno permite identificarla, aunque no con certeza a causa del deterioro, con Vajrasattva, el Buda de la Purificación. En la iconografía tradicional sostiene un vajra junto al pecho y una campana (*ghaṇṭā*) en la mano izquierda, símbolos de la unión de método y sabiduría, aunque en esta pintura el deterioro impide confirmarlo. Su color blanco representa la pureza esencial de la mente iluminada y la energía que disuelve el karma negativo. Situado sobre los Treinta y Cinco Budas, actúa como culminación del proceso de confesión, manifestación de la sabiduría diamantina que transforma la falta en claridad espiritual. Alternativamente podrían considerarse Mañjuśrī, Bodhisattva de la Sabiduría, sentado sobre una flor de loto que emerge entre nubes. Su posición elevada, directamente sobre el Buda, simboliza la continuidad entre la iluminación alcanzada por Śākyamuni y la sabiduría universal que de ella se irradia Vairocana, Samantabhadra o Amitābha, aunque la serenidad y el tono del cuerpo refuerzan la identificación con Vajrasattva.



Kubera o Vaiśravaṇa, señor de la riqueza y guardián del norte.

En el eje inferior de la composición, a los pies de Śākyamuni, se representa una figura sedente sobre un trono en forma de flor de loto, con la pierna derecha doblada y el pie apoyado en el suelo, mientras la izquierda se recoge en postura *ardhaparyāṅka*. Su cuerpo, redondeado y sereno, cubierto por ligeros paños y un manto ondulante, expresa una placidez terrenal que contrasta con la energía espiritual del Buda. A sus pies se distingue una ánfora vertida, de la que mana el agua o los tesoros de la abundancia.

Esta figura puede identificarse con Kubera (tib. Dzambhala), el dios de la riqueza y protector de los practicantes budistas, considerado una manifestación benevolente de la generosidad iluminada. Su cuerpo dorado simboliza la abundancia y la prosperidad espiritual. En su mano izquierda sostiene un mangusto (*Herpestes edwardsii*), pequeño mamífero semejante a una comadreja, conocido por su valentía al enfrentarse a serpientes; en el arte budista, el mangusto vomita joyas, símbolo de la riqueza que brota del desapego y la virtud. En la mano derecha porta una gema preciosa (*cintāmaṇi*), emblema de la sabiduría que satisface los deseos espirituales.

Algunos rasgos permiten también asociarlo con Vaiśravaṇa, el guardián del Norte, deidad protectora y dispensadora de prosperidad, cuyo nombre tibetano es precisamente Jambhala. Ambas figuras derivan de una misma raíz mitológica y se confunden con frecuencia en la iconografía tibetana, representando al señor de la riqueza justa y al protector del mérito acumulado. Su presencia en la base del thangka refuerza el eje simbólico que une sabiduría, iluminación y abundancia espiritual.

4. MANDALA MÚLTIPLE DE AVALOKITEŚVARA

Thangka pintado al temple sobre tela

Ubicación: alcoba oeste de la Biblioteca de la Fundación Rodríguez-Acosta

Dimensiones enmarcado: 88 x 55,5 cm

Dimensiones totales: 90,5 x 57 cm

Siglo XIX, Tíbet (China) (CERVERA, 2002)





El término **mandala**, del sánscrito *maṇḍala* (“círculo”), designa una figura sagrada que representa el cosmos y sirve como soporte de meditación. En el budismo Vajrayāna, su forma circular simboliza la perfección y la unidad, mientras que las estructuras cuadradas o concéntricas que lo acompañan expresan los niveles de la realidad, desde lo terrenal hasta lo absoluto.

En este thangka, el mandala múltiple de Avalokiteśvara, bodhisattva de la compasión, se organiza en torno a un núcleo circular donde el dios aparece en su forma Ekādaśamukha, con once cabezas y seis brazos, capaz de escuchar y socorrer a todos los seres. A su alrededor se disponen los cuatro Budas de las direcciones cardinales, que juntos forman la llamada “mandala de los cinco Budas de la sabiduría”:

Aksobhya (Este, azul): estabilidad mental.

Ratnasambhava (Sur, amarillo): generosidad.

Amitābha (Oeste, rojo): compasión.

Amoghasiddhi (Norte, verde): acción perfecta.

El círculo central está rodeado por un palacio cuadrado, símbolo del orden divino, con cuatro puertas orientadas hacia los puntos cardinales que representan los accesos iniciáticos al conocimiento. En los espacios interiores se sitúan maestros y lamas del linaje Gelugpa, presididos por Tsongkhapa, fundador de la escuela reformadora, mediador entre la sabiduría trascendente de Avalokiteśvara y el mundo humano.

En los triángulos formados entre el círculo y el cuadrado aparecen cuatro chorten o estupas tibetanas, símbolos de la mente iluminada, y en las puertas de acceso, los guardianes del universo, protectores del espacio sagrado.

Todo el conjunto se rodea por un anillo de pétalos de loto, emblema de pureza, y un círculo de fuego que representa la energía espiritual que disuelve la ignorancia. Esta estructura –círculo, cuadrado, loto y fuego– constituye una arquitectura simbólica del universo, guía visual que conduce al practicante desde la multiplicidad del mundo hasta la unidad de la mente despierta y compasiva.



Yamāntaka Vajrabhairava, destructor de la muerte.

Yamāntaka, forma colérica de Mañjuśrī, es el conquistador de Yama, señor de la muerte, y simboliza la victoria de la sabiduría sobre la ignorancia y el miedo. De cuerpo azul oscuro o negruzco, presenta múltiples rostros y brazos –a menudo treinta y cuatro brazos y dieciséis piernas– que empuñan armas rituales, cetros y cuchillos, con una piel de tigre cubriéndole la espalda.

Sus rostros muestran expresiones aterradoras, coronados por cuernos y llamas, mientras su consorte, la diosa Vetālī, lo abraza en unión sexual (yab-yum), imagen de la fusión de la compasión y la sabiduría. Yamāntaka danza sobre un campo de cuerpos y demonios derrotados, símbolo de la extinción de las pasiones y de la mente ilusoria. Su iconografía extrema no representa violencia, sino la energía despierta que transforma la muerte en liberación.



Paramasukha-Chakrasamvara (Śamvara)

Paramasukha-Chakrasamvara –abreviado Śamvara– es la principal deidad búdica arquetípica del Tantra Madre (Māṭṛtantra) dentro de la clase del Yoga Supremo (Anuttarayoga-tantra). Su figura sintetiza la unión dinámica entre compasión y sabiduría, representadas por la pareja deidades (yab-yum) en abrazo. Este Paramasukha (“gozo supremo”), personifica el equilibrio absoluto entre método y conocimiento, principio masculino y femenino, y constituye una de las más altas realizaciones del budismo tántrico vajrayāna.

De cuerpo azul intenso, Chakrasamvara aparece con múltiples cabezas. En sus manos empuña diversos atributos tántricos: vajra, campana, tridente y tambor ḍamaru. Su consorte Vajravārāhī (la “Cerde Adamantina/Indestructible”) representa la sabiduría penetrante que disipa toda ilusión. Ambos danzan sobre las deidades derrotadas del deseo y la muerte, indicando la transformación de las pasiones en sabiduría liberadora. El halo de fuego que los rodea expresa la purificación de todo apego.



Yama Dharmarāja

Señor de la muerte y juez del más allá, Yama Dharmarāja es la manifestación colérica de Mañjuśrī, encargado de preservar el orden del karma. Su aspecto temible –con rostro de toro, corona de calaveras y cuerpo azul oscuro– simboliza el poder del discernimiento que separa el bien del mal. Cabalga junto a una de sus consortes sobre un buey negro, portando el cetro y la vara de la justicia. Su fuego destructor no representa violencia, sino la energía que disuelve la ignorancia y el apego.



Mahākāla, protector del Dharma.

Mahākāla –literalmente “el Gran Tiempo”– es una de las manifestaciones coléricas más poderosas de Avalokiteśvara, protector supremo del budismo Vajrayāna. Su cuerpo es negro azabache, color que absorbe todas las impurezas y simboliza la vaciedad última de la existencia. De expresión feroz y mirada llameante, se halla envuelto en un halo de fuego que representa la energía que destruye la ignorancia.

Viste una piel de tigre y un collar de cincuenta calaveras humanas, emblemas del dominio sobre el ciclo de la muerte y el renacimiento. En una de sus manos sostiene un tridente (triśūla), arma que simboliza la aniquilación de los tres venenos –ignorancia, odio y deseo–; en otra, un kapāla o cuenco-calavera lleno de sangre, signo de la transformación de las pasiones en sabiduría.

De pie sobre un ser híbrido, mitad hombre mitad elefante, un demonio de la ilusión, Mahākāla manifiesta su poder sobre las fuerzas caóticas de la mente y los obstáculos del saṃsāra. No es una deidad destructiva, sino la compasión en su aspecto más enérgico, que aniquila todo aquello que impide alcanzar la iluminación.



Penden Lhamo (Śrī Devī), protectora del Tíbet.

Única deidad femenina entre los grandes Dharmapālas, Penden Lhamo –o *Śrī Devī*– es la protectora del Tíbet y del linaje de los Dalái Lamas. De piel azul oscuro y mirada llameante, cabalga una mula blanca sobre un mar de sangre, símbolo del dominio sobre las fuerzas demoníacas.

La piel humana que cubre su montura pertenece, según la tradición, a su propio hijo, al que sacrificó para impedir la destrucción del Dharma; acto que expresa la compasión severa que antepone la verdad espiritual al apego personal. Porta un cuenco-calavera, una vara mágica y un collar de cabezas humanas, atributos de su poder protector. Envuelta en fuego purificador, Penden Lhamo encarna la sabiduría colérica que disuelve el mal y preserva las enseñanzas del Buda.



Kubera o Vaiśravaṇa, Dios de las Riquezas.

Conocido en tibetano como *Dzambhala*, Kubera es el señor de la riqueza y guardián del norte. De cuerpo dorado y robusto, aparece sentado o de pie sobre un león de las nieves, emblema de fuerza y pureza. En su mano sostiene un mangusto (*Herpestes edwardsii*) que escupe joyas, símbolo de la generosidad iluminada. A sus pies puede verse el resultado de esta producción con joya y corales. Como Dharmapāla, no protege los bienes materiales, sino la abundancia del mérito y la prosperidad espiritual que provienen del desapego.

Los Ocho Objetos Auspiciosos (Aṣṭamaṅgala)

Conocidos como los símbolos de buen augurio del budismo, los Ocho Objetos Auspiciosos representan las cualidades esenciales del camino hacia la iluminación y los atributos de Buda. Procedentes de antiguas tradiciones indias y adoptados por el budismo tibetano, estos emblemas –parasol, vasija, concha, rueda, bandera, peces gemelos, loto y nudo infinito– se disponen en pares o secuencias rituales como signos de protección, sabiduría y prosperidad espiritual.



Rueda de la Doctrina (Dharmachakra)

Símbolo central del budismo, alude al “Giro de la Rueda del Dharma” iniciado por Buda en Sarnath. Sus ocho radios representan el Noble Óctuple Sendero, camino hacia la liberación. En este thangka aparece acompañada de una bandera de victoria, alusión al triunfo de la enseñanza sobre la oscuridad espiritual.



Nudo infinito (Śrīvatsa o Endless Knot)

También llamado nudo místico, representa la interconexión de todas las cosas y la unión de sabiduría y compasión. Su forma sin principio ni fin expresa la continuidad del ciclo de la existencia y la eternidad de las enseñanzas del Buda.



Flor de loto (Padma)

Símbolo de pureza y elevación espiritual, el loto crece en el barro sin mancharse, igual que el sabio alcanza la iluminación en medio del mundo. Representa la naturaleza pura de la mente y el florecimiento de la compasión y la sabiduría.



Peces gemelos (Matsyayugma)

Los dos peces, generalmente dorados, aluden a la liberación del ciclo del sufrimiento (saṃsāra), pues se mueven libremente por el agua sin temor a ahogarse. Asociados a Buda y a la fertilidad, representan también la armonía de los opuestos y la alegría espiritual.



Concha (Śaṅkha)

Emblema de la victoria de la palabra del Buda, la caracola se sopla en las ceremonias como trompa ritual. Representa la propagación de la enseñanza budista en todas direcciones, y la pureza del sonido del Dharma que despierta a los seres de la ignorancia.



Vasija o Kalasha

La vasija contiene el néctar de la inmortalidad (amṛta), bebida divina que otorga larga vida, abundancia y purificación. En el arte tibetano suele aparecer decorada con joyas y lotos, y simboliza la plenitud del mérito espiritual alcanzado por la práctica del Dharma.



Bandera de la Victoria (Dhvaja)

Representa el triunfo del conocimiento espiritual sobre la ignorancia y la victoria del Dharma frente a las fuerzas negativas. En la iconografía tibetana, la bandera ondeante simboliza también la realización de los votos monásticos y el éxito en la práctica meditativa.



Parasol (Chatra)

Símbolo de la dignidad regia y la protección espiritual, el parasol representa la autoridad del Dharma que ampara al practicante frente a las pasiones mundanas y las fuerzas del sufrimiento. En los contextos monásticos se asocia con la sombra de la sabiduría que protege del sol ardiente de la ignorancia.

Otros objetos rituales y simbólicos en el mandala

Además de los Ocho Objetos Auspiciosos (Aṣṭamaṅgala), en muchos thangkas tibetanos se representan otros instrumentos y emblemas rituales que complementan el significado espiritual del conjunto. Estos objetos no solo embellecen la composición, sino que actúan como símbolos de ofrenda, purificación o poder espiritual, reforzando el carácter meditativo del mandala y su función de soporte para la práctica devocional.

En el caso que describes, las tres figuras adicionales podrían corresponder a los siguientes elementos:



Deidad auxiliar o protectora (Dharmapāla o devatā local)

La figura divina que acompaña los símbolos puede representar a una deidad protectora secundaria o a un espíritu guardián (devatā) vinculado a la práctica ritual. Suele aparecer de pequeño tamaño, a veces en actitud de ofrenda, indicando la presencia activa de las fuerzas protectoras del Dharma en torno al mandala.



Norbu o Joya que cumple los deseos (Cintāmaṇi)

El Norbu, equivalente tibetano del *Cintāmaṇi* sánscrito, es la joya preciosa que concede los deseos y uno de los símbolos más profundos del budismo. Representa la sabiduría iluminada que transforma los deseos materiales en compasión y realización espiritual. En la iconografía aparece como una gema brillante o flameante, a menudo con cuatro colores –rojo, azul, verde y blanco– que simbolizan las energías puras de los Budas cardinales. Las llamas que la rodean expresan el fuego del conocimiento que disipa la ignorancia. En el arte tibetano suele coronar los estandartes de victoria o reposar en las manos de deidades como Avalokiteśvara o Kubera, irradiando la luz del Dharma y recordando que la auténtica riqueza es la claridad de la mente despierta.



5. AVALOKITEŚVARA EKĀDAŚAMUKHA, VISIÓN CÓSMICA DE LA COMPASIÓN

Thangka pintado al temple sobre tela

Ubicación: alcoba oeste de la Biblioteca de la Fundación Rodríguez-Acosta

Dimensiones enmarcado: 152 x 87,5 cm

Dimensiones totales: 211 x 113 cm

Siglo XVII-XIX, Tíbet (China) (CERVERA, 2002)



La figura central del mandala representa a Avalokiteśvara, el bodhisattva de la compasión universal, en su forma Ekādaśamukha, con once rostros y múltiples brazos que simbolizan su capacidad para percibir el sufrimiento en todos los planos de existencia y responder a él en todas direcciones. Cada atributo que porta manifiesta un aspecto de su poder compasivo y de la sabiduría que guía su acción.



Rosario de cristal (mālā):

El rosario translúcido que sostiene en una de sus manos representa la pureza de la mente meditativa. Se utiliza para recitar su mantra, “*Om Mani Padme Hum*”, cuyo sonido purifica el corazón y mantiene la conciencia en flujo constante de compasión.



Corona de once rostros:

La corona escalonada muestra once cabezas, reflejo de los distintos grados de sabiduría y de las direcciones en que el bodhisattva extiende su visión. En lo alto se sitúa Amitābha, su Buda espiritual, origen de su compasión infinita. Cada rostro simboliza una actitud del espíritu despierto: serenidad, energía, discernimiento y protección.



Flor de loto azul (utpala):

La flor de utpala, o loto azul, es su emblema más característico. Brota intacta del barro y se abre hacia la luz, simbolizando la pureza del corazón compasivo que permanece inmaculado aun en medio del sufrimiento del mundo. En realidad, se trata de un nenúfar que puede tener tonos azulados, el *Nymphaea nouchali*.



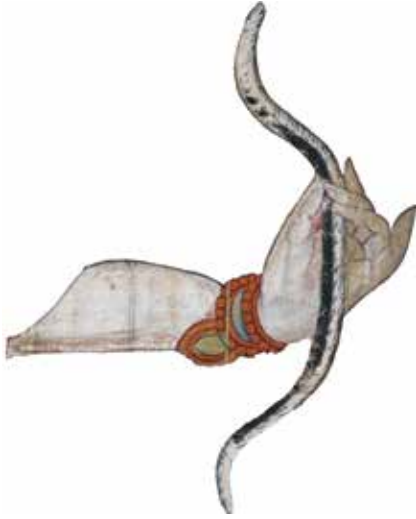
Añjali Mudrā (gesto de oración):

Con las palmas unidas frente al pecho, Avalokitesvara realiza el gesto de añjali mudrā, expresión de devoción y equilibrio interior. Representa la unión de sabiduría y compasión en el corazón, centro espiritual del bodhisattva. En algunas representaciones sostiene entre las manos la joya que cumple los deseos (*Cintāmaṇi*), símbolo de la iluminación interior que colma todos los anhelos.



Abanico con la Rueda del Conocimiento (Dharmachakra):

En una de sus manos se alza un abanico ornamentado con la rueda del Dharma, emblema de la difusión de la enseñanza. Su movimiento genera la brisa simbólica que disipa la ignorancia y hace girar la Rueda del Conocimiento, principio de toda renovación espiritual.



Arco:

El arco, generalmente de oro de oro y con una flecha, expresa la precisión del pensamiento iluminado: la sabiduría que apunta directamente al corazón de la verdad. Representan también la unión de método y conocimiento, principios complementarios del camino budista.



Vasija del poder (Men Chok Gi Wang):

El vaso sagrado que porta en otra mano contiene el néctar de la inmortalidad (amṛta), símbolo del poder curativo del Dharma y de la longevidad espiritual. Su presencia alude a la capacidad de Avalokiteśvara para purificar el karma y renovar la vida de quienes buscan refugio en él.



Mudrā de la generosidad (varada mudrā):

Con otra mano, el bodhisattva extiende la palma abierta hacia abajo, en el gesto del don o entrega desinteresada, recordando que la compasión se expresa a través del servicio activo y la benevolencia hacia todos los seres.



6. ŚĀKYAMUNI, EL BUDA HISTÓRICO

Thangka pintado al temple sobre tela

Ubicación: alcoba oeste de la Biblioteca de la Fundación Rodríguez-Acosta

Dimensiones enmarcado: 140 x 80 cm

Dimensiones totales: 143 x 80 cm

Siglo XIX, Tíbet (China) (CERVERA, 2002)



En este *thangka*, la figura central –de mayor tamaño y jerarquía espiritual– representa al Buda histórico, Śākyamuni, símbolo de la iluminación alcanzada tras incontables vidas de perfeccionamiento narradas en las *Jātakas*. Se le muestra sedente en postura vajraparyanka (de loto y diamante), con las piernas cruzadas y las plantas de los pies vueltas hacia arriba, signo de estabilidad y meditación perfecta.

Viste la túnica monástica (*saṃghāṭi*) que cubre ambos hombros, dejando ver el pecho y el brazo derecho, en alusión a su condición de maestro y renunciante. Sus manos realizan el gesto del *dharmacakra-mudrā* –“el giro de la rueda del Dharma”–, evocando el momento en que predicó por primera vez en el Parque de los Ciervos de Sarnath.

El rostro, de expresión serena y compasiva, reúne los treinta y dos signos de un ser iluminado: los ojos semicerrados en contemplación, los lóbulos alargados que simbolizan la sabiduría que escucha el sufrimiento del mundo, la urna o punto luminoso en el entrecejo que indica la visión interior, y la *uṣṇīṣa* o protuberancia superior donde se concentra la energía espiritual.

Todo su cuerpo irradia calma y majestad, enmarcado por una triple aureola: la interior, dorada, circunda su cabeza; una segunda envuelve su torso; y la exterior, de mayor tamaño, lo rodea por completo, manifestando la expansión de su luz y su poder de enseñanza sobre los tres mundos.

Los *Jātakas* son relatos budistas que narran las vidas anteriores del Buda antes de alcanzar la iluminación definitiva. En ellas, Śākyamuni aparece reencarnado en distintas formas –hombre, animal o deidad–, practicando virtudes como la generosidad, la compasión o la sabiduría, que lo conducirán al despertar final. Estas historias, de gran valor moral y didáctico, se representan frecuentemente en pintura y relieve como ejemplo de conducta ejemplar para los fieles.

En este *thangka*, la figura central corresponde al Buda Śākyamuni, identificado en el contexto del Vessantara Jātaka, uno de los más célebres relatos sobre su vida pasada. En él, el Buda encarna al príncipe Vessantara, modelo supremo de generosidad (*dāna-pāramitā*), que renuncia a todos sus bienes materiales –incluso a su esposa e hijos– para alcanzar la perfección del desprendimiento. La imagen lo muestra sereno y majestuoso, con las manos en el gesto de la enseñanza (*dharmacakra-mudrā*), envuelto en una triple aureola de luz que simboliza su sabiduría y el poder transformador de su compasión.





La escena representada muestra uno de los episodios más conmovedores del Vessantara Jātaka, la historia número 547 del *Khuddaka Nikāya* del Canon Pali. En ella se narra cómo el príncipe Vessantara, encarnación anterior del Buda Śākyamuni, es exiliado de su reino por haber cometido un acto de generosidad extrema: donar el elefante blanco real, símbolo de prosperidad y lluvia, a un reino vecino que sufría sequía. Este gesto, motivado por su compasión ilimitada, fue interpretado por su pueblo como una traición a la seguridad del reino, lo que llevó al rey –su propio padre– a decretar su destierro.

La pintura capta el momento en que Vessantara abandona la ciudad de Jetuttara acompañado por su esposa Maddī y sus dos hijos, Jāli y Kaṇhājinā, montados en un carro tirado por caballos. La composición suele presentar a los habitantes lamentando su marcha, mientras el príncipe mantiene una expresión serena y resuelta, consciente de que su sacrificio es una prueba espiritual.

En la tradición iconográfica budista, esta escena simboliza la renuncia voluntaria a los apegos mundanos y la práctica suprema del *dāna-pāramitā* –la perfección de la generosidad–. Su partida marca el inicio de un viaje hacia la selva, donde Vessantara continuará entregando cuanto posee, culminando con la ofrenda de sus propios hijos y esposa, hasta alcanzar la comprensión última del desapego y la compasión universal.



La donación del carro real

En el tercer episodio, Tanakan (El Don), el príncipe Vessantara viaja con su esposa Maddī y sus hijos Jāli y Kaṇhājīnā hacia su exilio en la selva. Durante el trayecto, unos brahmanes mendicantes le piden primero los caballos del carro, y el Bodhisattva, fiel a su ideal de desapego, se los entrega sin dudar. Ante su generosidad, los devas (dioses), conmovidos, toman la forma de ciervos y se colocan en el yugo, continuando el viaje en señal de apoyo celestial. Poco después, otros mendigos le solicitan el propio carro, y Vessantara se lo concede también, prosiguiendo a pie con su familia llevado a sus hijos en brazos. En la pintura, el carro tirado por ciervos simboliza la pureza de intención del Bodhisattva y el auxilio divino que acompaña al ser iluminado cuando renuncia al mundo material.



El sacrificio en la caverna

El segundo momento representado corresponde al octavo episodio, Kuman (El Niño o el Príncipe), ambientado en el retiro forestal al pie del monte Vamka, donde la familia había hallado refugio. Mientras Maddī se ausenta para recolectar frutas y bayas en la montaña, Jūjaka, un brahmán mendicante movido por la codicia, llega a la caverna y pide al príncipe que le entregue a sus dos hijos como sirvientes. Fiel a su voto de dar sin límites, Vessantara accede inmediatamente, entregándolos con serenidad y compasión.

Cuando Maddī regresa, su camino es bloqueado por tigres, en realidad deidades disfrazadas que la retienen para evitar que interrumpa el acto de perfección de su esposo. Al no encontrar a sus hijos, vaga toda la noche buscándolos entre lágrimas y oraciones, mientras los devas, apiadados, cuidan de los niños adoptando la forma de sus padres, preservando así la pureza del sacrificio.

Finalmente, temiendo que Vessantara pudiera incluso ofrecer a su esposa, el dios Śakra (Indra) interviene disfrazado de mendicante y solicita a Maddī. El príncipe se la entrega con humildad, completando su perfección moral. Śakra, entonces, devuelve a Maddī como fideicomiso, proclamando que su generosidad había alcanzado el grado supremo.

Ambas escenas –la donación del carro y los ciervos divinos, y la entrega de los hijos en la caverna– ilustran el ideal budista de la compasión universal y el desapego absoluto: actos de entrega total que, aunque dolorosos, conducen a la iluminación.



7. AVALOKITEŚVARA, MAITREYA

Thangka bordado en seda

Ubicación: alcoba oeste de la Biblioteca de la Fundación Rodríguez-Acosta

Dimensiones enmarcado: 102 x 58 cm

Dimensiones totales: 105,5 x 62 cm

Siglo XIX, China (CERVERA, 2002)



La figura de Mañjuśrī ocupa una posición central en la iconografía del budismo tibetano como personificación de la sabiduría trascendental (prajñā). Venerado especialmente por la escuela Gelugpa, se considera la emanación espiritual de su fundador, Tsongkhapa, quien encarna la unión entre conocimiento analítico y visión intuitiva del vacío.

Representado de pie sobre un trono de loto, Mañjuśrī se erige como símbolo de la claridad mental y la comprensión perfecta del Dharma. Su disposición vertical y equilibrada expresa la estabilidad de la sabiduría frente a la confusión mundana, mientras que las aureolas que lo rodean –una circular en torno al rostro y otra almendrada envolviendo el cuerpo– representan la irradiación luminosa del conocimiento liberador.

El entorno floral y astral que enmarca su figura alude a la unidad entre el mundo terrenal y el celestial, en tanto su porte principesco reafirma su condición de bodhisattva: un ser iluminado que renuncia a la liberación individual para guiar a otros hacia la iluminación. La composición general, rica en ornamentación y caracterizada por su rigidez simétrica, refleja un estilo tardío (finales del siglo XIX), propio de las adaptaciones textiles del arte pictórico tibetano.

Adornos y atributos principescos

El pectoral, los brazaletes, el cinturón y la diadema que ciñen su cuerpo remiten a su condición de bodhisattva, es decir, un ser iluminado que aún actúa en el mundo para guiar a los demás. Estos ornamentos indican que la sabiduría (prajñā) y la compasión (karuṇā) pueden coexistir con la riqueza espiritual, no como lujo material, sino como reflejo del mérito acumulado a través del conocimiento. En el arte tibetano, la riqueza de los adornos simboliza el poder transformador de la iluminación.



Tocado de cinco niveles

El elaborado tocado de cinco niveles simboliza las Cinco Sabidurías de los Budas Dhyāni –Vairocana, Akṣobhya, Ratnasambhava, Amitābha y Amoghasiddhi–, expresión de la comprensión perfecta y la iluminación suprema. Su forma escalonada evoca las Cinco Montañas Sagradas del paraíso de Mañjuśrī (*Riwo Tsenga*), identificadas en China con Wutaishan, su morada terrenal. Los adornos de gemas, perlas y cintas reflejan el carácter principesco del bodhisattva, personificación de la sabiduría que domina las pasiones sin renunciar a la belleza simbólica del mundo.



Flores de loto y el Prajñāpāramitā

De cada mano brota un fino tallo de loto (padma) que asciende hasta sostener una flor completamente abierta. Sobre una de ellas se apoya el libro sagrado Prajñāpāramitā, texto fundamental del Mahāyāna que contiene la *Perfección de la Sabiduría*, mientras que la otra flor permanece libre, símbolo de la pureza mental. El loto, inmaculado pese a nacer del fango, encarna la sabiduría que surge en medio del mundo, y el libro sagrado subraya el papel de Mañjuśrī como maestro del conocimiento trascendental.



Manos en vitarka-mudrā y tallo de loto

Las manos de Mañjuśrī realizan el vitarka-mudrā, o gesto de la enseñanza y la argumentación, donde el pulgar y el índice se unen formando un círculo que representa la transmisión del Dharma. Entre los dedos sostiene el tallo del loto que se eleva hacia los hombros, gesto que combina la acción de instruir con la de hacer florecer la sabiduría. Este mudrā distingue al bodhisattva como señor de la elocuencia y del razonamiento perfecto, capaz de iluminar a los seres mediante la palabra.

8. SHADAKṢARĪ AVALOKITEŚVARA, EL DE LAS SEIS SÍLABAS

Thangka bordado en seda y oro

Ubicación: alcoba oeste de la Biblioteca de la Fundación Rodríguez-Acosta

Dimensiones enmarcado: 48,8 x 38 cm

Dimensiones totales: 58 x 48 cm

Siglo XIX, Tíbet (China) (CERVERA, 2002)





Thangka dedicado a una de las advocaciones más veneradas del bodhisattva Avalokiteśvara, conocida como Shadakṣarī Avalokiteśvara, “el de las Seis Sílabas”, encarnación del poder liberador del mantra *Om Maṇi Padme Hūṃ*. La deidad aparece sentada sobre una flor de loto en actitud serena, con cuatro brazos: el derecho exterior sostiene un rosario de cristal (akṣamālā), símbolo de la recitación continua del mantra; el izquierdo exterior una flor de loto (padma), emblema de la pureza espiritual; mientras que las manos centrales, unidas frente al pecho, realizan el añjali mudrā, gesto de devoción que a veces sostiene la joya que cumple los deseos (cintāmaṇi). Su cabeza, adornada con una tiara de cinco puntas, representa las cinco sabidurías trascendentales; sobre ella se alza la diminuta efigie de Amitābha, su buda superior. Todo el conjunto se enmarca en una aureola circular radiante, rodeada a su vez por otra mayor que envuelve la figura.

En tibetano, Avalokiteśvara es conocido como Chenrezig, “el Señor que contempla [los lamentos del mundo]”, protector por excelencia del Tíbet. El propio rey Songtsen Gampo, introductor del budismo en el país, y los Dalai Lamas son considerados encarnaciones suyas, lo que refuerza el valor político y espiritual de esta representación.



Buda Śākyamuni

En el ángulo superior derecho, se representa la figura serena de Buda Śākyamuni, el maestro histórico. Aparece sentado en posición de loto (padmāsana), con la mano derecha en bhūmisparśa mudrā, tocando la tierra como testigo de su iluminación, y la izquierda reposando en el regazo, en gesto de meditación. Esta imagen recuerda el origen doctrinal de Avalokiteśvara y su raíz en la compasión budaica universal.



Songtsen Gampo, rey del Tíbet

En el ángulo superior izquierdo, se identifica al legendario Songtsen Gampo (s. VII), primer monarca del Tíbet unificado e introductor del budismo en la región. Su mirada se dirige hacia Avalokitesvara, subrayando su vínculo como encarnación terrenal del bodhisattva. Porta atuendo real con corona y manto ornamentado, y sostiene un rollo o texto sagrado, símbolo del dharma que llevó a su pueblo. A través de él, la figura de Avalokitesvara se integra en la historia política tibetana.



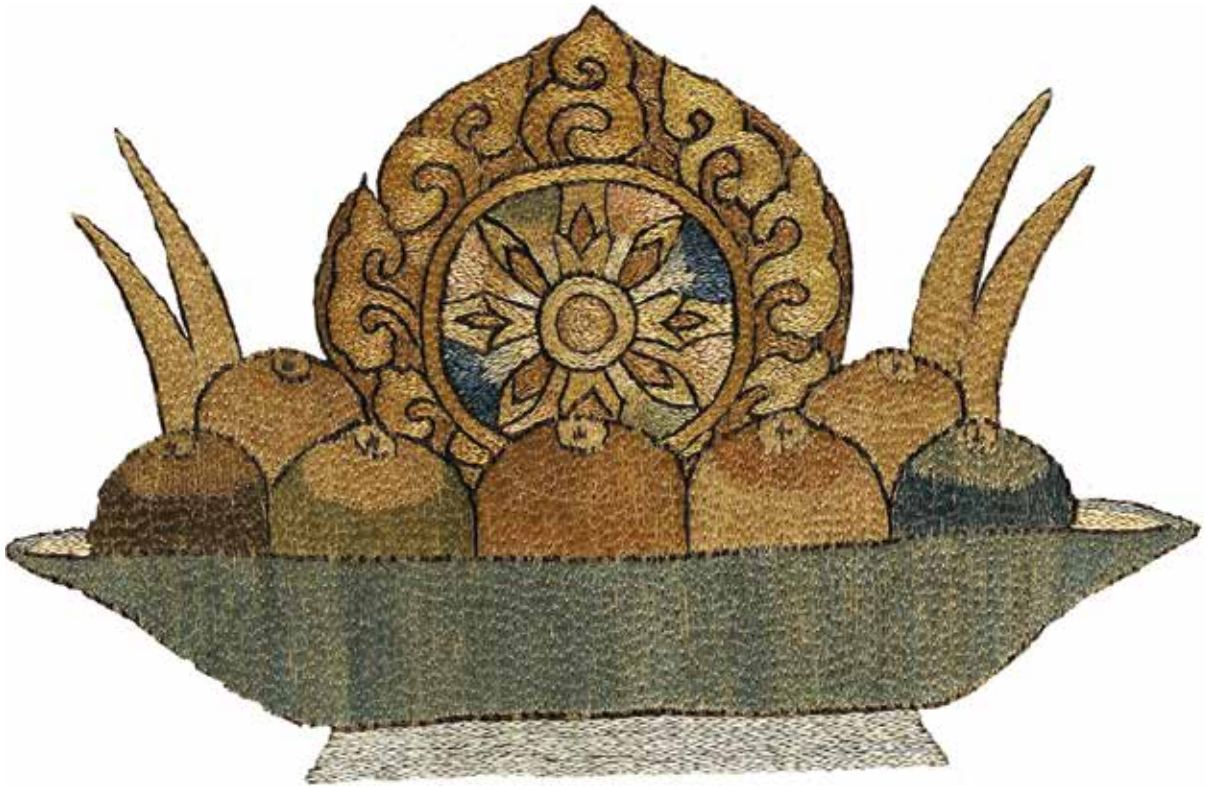
Tārā Verde (Syamatārā)

En el plano inferior derecho, aparece Tārā Verde, deidad femenina de la compasión activa. Sentada en lalitāsana (postura de facilidad o relajación), con la pierna derecha extendida, sostiene en su mano izquierda una flor de loto azul (utpala), mientras la derecha realiza el varada mudrā, gesto de concesión. Su color verdoso y su actitud dinámica simbolizan la prontitud en socorrer a los seres que sufren.



Tārā Blanca (Sitatārā)

En el plano inferior izquierdo, se representa Tārā Blanca, asociada a la longitud de vida, la serenidad y la curación. Sentada en posición de loto (vajrāsana), sostiene también una flor de loto con la mano izquierda, mientras que la derecha reposa sobre la rodilla en gesto de compasión. Su tez clara y su calma expresión contrastan con la energía de su contraparte verde, formando un equilibrio entre acción y contemplación. Ambas Tārās están directamente relacionadas con Songtsen Gampo, a través de sus esposas –la princesa nepalí Bhrikuti y la china Wencheng–, consideradas manifestaciones suyas.



La Rueda Dorada del Dharma (chos kyi 'khor lo)

En la zona inferior de la composición se representa un cuenco ritual del que emerge una rueda dorada del Dharma (chos kyi 'khor lo), rodeada de esferas y elementos vegetales, que podrían interpretarse como ofrendas torma (tib. gtor ma) o antecedentes iconográficos de las tormas tibetanas posteriores. Esta rueda constituye el emblema específico del Buda Vairocana, el Buda blanco del centro o del Este, considerado la fuente radiante de la sabiduría primordial.

El motivo de la “Rueda de Oro” (*Skt. dharmachakra, Tib. chos kyi 'khor lo gser gyi*) es uno de los símbolos más antiguos del pensamiento indio, heredado del disco solar (cakra) del dios Viṣṇu, asociado a la soberanía y al movimiento cósmico. En el budismo, esta rueda se transforma en el signo de la enseñanza y la transformación espiritual, cuyo giro perpetuo representa la propagación del Dharma en el mundo.

La rueda de ocho radios, aquí cuidadosamente bordada, simboliza el Óctuple Sendero Noble enseñado por el Buda en su primer giro de la rueda en Sarnath, mientras que su aro circular expresa la concentración meditativa, el eje central la disciplina ética, y los radios afilados la sabiduría que corta la ignorancia. En algunas tradiciones se añaden tres o cuatro remolinos (dga' 'khyil) en el cubo,

representando las Tres Joyas –Buda, Dharma y Saṅgha– o las Cuatro Nobles Verdades.

El color dorado del bordado alude tanto al sol (nyi ma), origen del símbolo en la civilización del Indo, como a la luz de Vairocana, cuyo nombre mismo significa “el Resplandeciente”. En el contexto del thangka, esta Rueda Dorada puede considerarse una síntesis entre emblema doctrinal y ofrenda ritual, una forma temprana del gesto devocional que más tarde cristalizaría en las tormas comestibles ofrecidas a las deidades. Su presencia en la base de Avalokiteśvara refuerza la idea de la enseñanza universal sostenida por la compasión activa del bodhisattva.



En la parte superior del bordado se distinguen tres discos –dos dorados y uno plateado– entre nubes sinuosas (sprin) de tonos azules. Representan el sol (nyi ma) y la luna (zla ba), símbolos complementarios de sabiduría (prajñā) y compasión (karuṇā) cuya unión conduce a la iluminación. Las nubes auspiciosas, tomadas del repertorio chino, aluden a la presencia divina y la armonía cósmica, enmarcando el espacio sagrado donde Avalokiteśvara manifiesta su poder compasivo.



9. SIMHAMUKHĀ, LA ḌĀKINĪ DE ROSTRO DE LEÓN

Thangka pintado al temple sobre tela

Ubicación: alcoba oeste de la Biblioteca de la Fundación Rodríguez-Acosta

Dimensiones enmarcado: 103 x 69 cm

Dimensiones totales: 117,5 x 88 cm

Siglo XIX, Tíbet (China) (CERVERA, 2002)



La pintura representa a Simhamukhā (tib. *Sengdongma*, “la de rostro de león”), una ḍākinī colérica y protectora del Dharma cuya rugiente voz disipa las tinieblas de la ignorancia y destruye todo obstáculo espiritual. Es una de las manifestaciones más poderosas del principio femenino iluminado, considerada una emanación de Vajravārāhī y, en un sentido más profundo, del aspecto iracundo de Padmasambhava.

Su cuerpo es de color azul oscuro o azul zafiro, símbolo del espacio y de la sabiduría trascendente. Su cabeza leonina –habitualmente blanca o azul pálido– expresa la fuerza indómita del rugido del león, metáfora del sonido del Dharma que vence todo engaño y maleficio. Los ojos desorbitados, los colmillos curvados y la lengua flameante evocan su poder de aniquilar las energías negativas. Su melena rojiza ondea hacia arriba, envuelta por un halo de fuego (*prabhāmaṇḍala*) que simboliza la compasión activa y purificadora.

Simhamukhā danza en postura de ardha-paryāṅka, con la pierna derecha flexionada y la izquierda extendida, sobre un cuerpo humano que representa la ignorancia sometida. Con su mano derecha sostiene un *karṭrikā* o cuchillo ritual con empuñadura en forma de vajra, instrumento que corta el apego y las ilusiones; con la izquierda, un kapāla o cuenco hecho de calavera, lleno de sangre o néctar, símbolo de la sabiduría consumada. En ocasiones porta sobre su hombro el khaṭvāṅga, el cetro mágico de las ḍākinīs, rematado con cráneos y un tridente, signo de su unión inseparable con la sabiduría suprema.

Su cuerpo se adorna con guirnaldas de calaveras, collares de cabezas humanas y una falda de piel de tigre, emblema de su dominio sobre las pasiones. La corona de cinco cráneos representa la transformación de los cinco venenos mentales –ignorancia, deseo, odio, orgullo y envidia– en las cinco sabidurías búdicas.

En la parte inferior del thangka suelen representarse dos dākinīs auxiliares de aspecto igualmente colérico, que comparten sus atributos –el cuchillo, la piel de tigre y la danza extática sobre enemigos derrotados–, reflejando la multiplicación del poder purificador de la deidad. Todas ellas están rodeadas por un torbellino de llamas rojas y doradas, el fuego de la sabiduría que consume las impurezas del mundo.



Cabeza de león con llamas verdes (Siṃhamukhā)

La figura se distingue por su rostro de león de las nieves, identificado con la dakini colérica Siṃhamukhā (*tib.* Sengdongma). Su expresión feroz, con los colmillos visibles, la lengua roja extendida y los ojos desorbitados bajo cejas llameantes, encarna el rugido del Dharma, la voz iluminada que disipa la ignorancia y el miedo.

Del punto más alto de su cabeza brota un penacho de llamas verdes, diferente del fuego rojo que envuelve el conjunto. Estas llamas representan el fuego de la sabiduría activa (*prajñā*), la energía esmeralda de la mente iluminada. En la tradición *Gelugpa*, el color verde se asocia con la actividad compasiva y la sabiduría en acción, manifestaciones directas de Mañjuśrī.

La melena en llamas y el halo ígneo que rodean la cabeza refuerzan su carácter de emanación tántrica de Vajrayoginī, contraparte femenina del conocimiento perfecto. En este contexto, las llamas verdes simbolizan la claridad del chakra coronario (*sahasrāra*), donde la conciencia se funde con el vacío luminoso.

El conjunto –rostro leonino y fuego esmeralda– expresa la transformación del poder feroz en sabiduría protectora: la voz que ruge para destruir los engaños se convierte en la afirmación suprema del Dharma.



El cuenco de hueso ritual (*kapāla*)

El *kapāla* o cuenco-calavera es un recipiente hecho con la bóveda craneana de un ser humano. En este *thangka*, aparece lleno de carne y sangre fresca, ofreciendo un alimento simbólico a las deidades.

La carne representa las pasiones humanas y los cinco sentidos, mientras que la sangre alude a la vitalidad que se ofrece como energía transformadora. En manos de Simhamukhā, el *kapāla* es la ofrenda del samsara, la materia efímera del mundo que él consume para mantener el orden cósmico.



Las *dākinī* son divinidades femeninas del budismo tántrico, personificaciones de la sabiduría en acción y de la energía que transforma la ignorancia en conocimiento. Su nombre significa “las que se mueven por el espacio”, aludiendo a su naturaleza libre y sutil.

La figura central, *Siṃhamukhā*, con rostro de león y llamas verdes, representa la voz del Dharma que destruye el error. La acompañan dos *dākinī* menores, una con cabeza de tigre y otra con cabeza de rinoceronte, que comparten sus atributos rituales –el cuchillo curvo, el cuenco-cráneo y las pieles humanas y animales–, danzando sobre enemigos vencidos.

Las tres se hallan dentro de una única aureola de fuego, símbolo de la sabiduría purificadora y de la compasión colérica que destruye para proteger el Dharma.

A su alrededor danzan otros dos *dākinī* auxiliares, una con cabeza de tigre y otra con cabeza de rinoceronte, ambas portando los mismos atributos rituales: el cuchillo curvo (*karṭṭikā*), el cuenco-cráneo (*kapāla*), la piel humana sobre la espalda, la piel de tigre en torno a la cintura y un tocado de calavera. Cada una baila sobre un enemigo derrotado, imagen de la victoria del conocimiento sobre la ignorancia.

Las tres figuras se encuentran envueltas en una misma aureola de fuego (*prabhāmaṇḍala*), que rodea también a otras deidades coléricas. Las llamas en tonos rojos, naranjas y amarillos ascienden en espirales, creando un movimiento continuo de energía purificadora. Este fuego simboliza la sabiduría que consume las impurezas y, a diferencia de las aureolas doradas de los budas pacíficos, expresa la compasión colérica: el poder divino que destruye para proteger el Dharma.



El cuchillo ritual (Kartṛikā)

La kartṛikā o cuchillo curvo de sacrificio es el instrumento con que el dios corta los lazos de la ilusión. Su mango en forma de vajra simboliza la firmeza de la mente iluminada, mientras que la hoja curva reproduce la media luna, emblema de la renovación cíclica.

En el contexto de Simhamukha, la *kar-trikā* es el arma que secciona el ego y las pasiones, mostrando que la violencia de los dioses coléricos es siempre un medio de purificación interior. En los rituales chö o de ofrenda de la propia carne, el cuchillo cumple una función liberadora: separa lo ilusorio de lo real.



La piel de tigre

Simhamukhā viste una piel de tigre que se ciñe a su cintura como un dhoti, del que epende un trofeo, con la boca abierta mostrando colmillos, pudiendo tratarse del demonio tentador Māra. El tigre simboliza la energía instintiva y la ferocidad del deseo; al vestir su piel, Simhamukha demuestra que ha dominado esa fuerza.



El cetro mágico (*Khaṭvāṅga*)

El *khaṭvāṅga* es un cetro ritual asociado al poder y la energía tántrica. En manos de Simhamukha Dharmarāja, se eleva como un eje del cosmos que une los mundos de los vivos y los muertos. Está formado por un tridente rematado con cráneos humanos, representando los tres tiempos –pasado, presente y futuro– o los tres venenos de la mente –deseo, odio e ignorancia–, que son vencidos y trascendidos. En la parte superior suele verse un vajra (símbolo del rayo y de la indestructibilidad) y una banderola o cinta de seda que alude al principio femenino (*prajñā*). En la iconografía tántrica, el *khaṭvāṅga* no solo es un arma espiritual, sino también el signo del dominio sobre la muerte y la unión entre compasión y sabiduría.

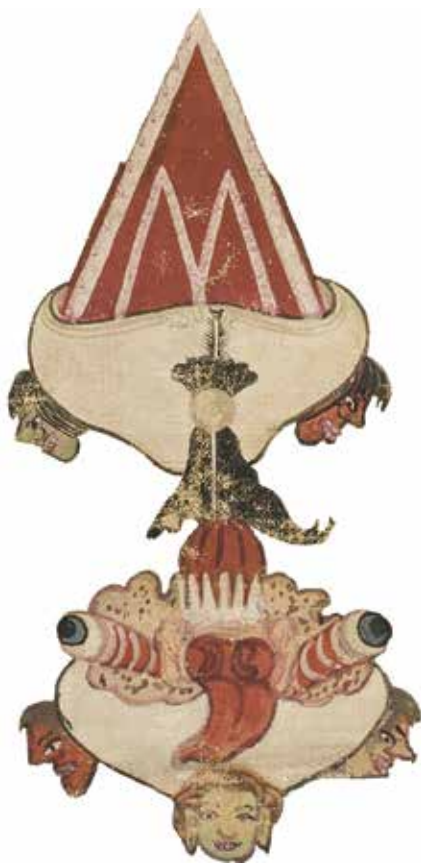


La piel humana colgante

En la espalda de Simhamukha se distingue la piel de un cuerpo humano desollado, con restos de sangre visibles. Esta piel simboliza la vacuidad del yo: al despojarse del cuerpo, el dios demuestra que la identidad personal es solo una envoltura transitoria. En términos tántricos, la piel humana es un manto de poder, una metáfora del abandono de la ilusión corporal. En otras deidades coléricas, como Mahākāla o Heruka, aparece también como emblema de la transformación de la muerte en sabiduría.

El polvo bermellón (*tsen chok li thri*) sobre el cráneo-ofrenda

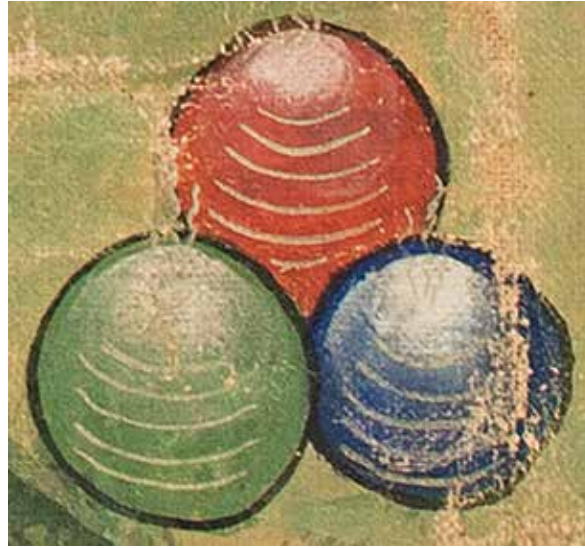
Junto a esta ofrenda de carne aparece otro cuenco de cráneo, sobre el cual se eleva una pirámide de polvo bermellón (cinabrio) conocida como *tsen chok li thri*. Este pigmento rojo intenso simboliza la energía vital y el fuego interior (tummo), así como la sangre y la fuerza de la conciencia. Su disposición en forma piramidal remite al Monte Meru, eje del universo budista, y convierte el cuenco en una ofrenda cósmica. El *tsen chok li thri* representa la esencia purificada de la materia: la transformación de la sangre y la carne en energía espiritual. En las prácticas tántricas, esta sustancia sagrada es el alimento de las deidades protectoras, una manifestación del principio de compasión colérica, donde la destrucción aparente se convierte en vía de liberación



El cráneo-ofrenda con carne, ojos y lengua (*kapāla pūjā*)

A un lado de Simhamukhā se observa un cráneo humano seccionado y abierto, que sirve como recipiente ritual (*kapāla*). En su interior se disponen fragmentos de carne, órganos, ojos saltones y una lengua, componiendo una ofrenda macabra de profundo simbolismo.

Esta ofrenda, denominada *kapāla pūjā*, representa la oblación de los cinco sentidos –vista, oído, olfato, gusto y tacto–, ofrecidos a las deidades coléricas como entrega total del ser. Los ojos y la lengua, órganos de percepción y palabra, se transforman aquí en símbolos de la conciencia disuelta, sacrificada al conocimiento supremo. En los rituales tántricos, esta imagen no implica violencia física, sino la transformación interior del ego, que se ofrece para destruir la ignorancia y nutrir la sabiduría de los protectores del Dharma.



Las tres gemas o esferas radiantes (Triratna)

Las tres esferas o joyas que suelen aparecer ante la deidad, sobre una flor de loto o emergiendo de llamas, representan el símbolo central del Triratna –las *Tres Joyas* del budismo: el Buda, como principio de iluminación, el Dharma, como enseñanza o ley cósmica, y la Saṅgha, como comunidad que preserva el camino.

En la tradición tibetana, estas gemas se representan a menudo como tres esferas luminosas o joyas apiladas, irradiando luz de múltiples colores. Según Bhattacharyya (p. 80), las tres piedras se asocian también con los tres cuerpos del Buda (trikāya):

1. *Dharmakāya* (esencia absoluta),
2. *Saṃbhogakāya* (cuerpo glorioso),
3. *Nirmāṇakāya* (manifestación terrenal).

En el caso de Simhamukhā, su presencia puede leerse como símbolo de la protección del Dharma, la “joya interior” que él defiende frente a la ignorancia. Las tres gemas emanan un resplandor circular, semejante al del sol, la luna y la llama del conocimiento, integrando los elementos cósmicos de iluminación, pureza y transformación.

En sentido ritual, las *Triratna* funcionan también como ofrenda perfecta, equivalente a entregar la totalidad del ser a la doctrina: son las joyas que cumplen todos los deseos espirituales (*cintāmaṇi*), pero su verdadero poder reside en la devoción y refugio que el practicante deposita en ellas.



10. PARAMASUKHA-CHAKRASAMVARA, UNIÓN DE SABIDURÍA Y MÉTODO

Thangka pintado al temple sobre tela

Ubicación: alcoba oeste de la Biblioteca de la Fundación Rodríguez-Acosta

Dimensiones enmarcado: 118 x 80 cm

Dimensiones totales: 114,5 x 70,5 cm

Siglo XIX, Tíbet (China) (CERVERA, 2002)



Este thangka representa a Paramasukha-Chakrasamvara, una de las deidades centrales del budismo tántrico y una de las formas más veneradas de la tradición Kagyü y Sakya del Tíbet. En sánscrito su nombre significa “*el gozador de la suprema dicha del círculo del diamante*”, mientras que en tibetano se conoce como *Khorlo Demchog*. Se le considera la Rueda de la Dicha Suprema, personificación del éxtasis que surge de la unión del método (*upāya*) –la compasión activa– y la sabiduría (*prajñā*) –la comprensión del vacío–.

La composición muestra a la deidad en su forma yáblica (padre-madre), es decir, la unión inseparable de dos principios complementarios: el masculino Śamvara, de color azul oscuro, y su consorte Vajravārāhī, la “Cerdeja de Diamante”, de tono rojo intenso. Este abrazo místico (*yab-yum*) no se interpreta en sentido físico, sino como la fusión espiritual de sabiduría y compasión, de intuición y método, que conduce al estado de iluminación total (*paramasukha*).

Śamvara, de aspecto colérico y protector, es una emanación del Buda Akṣobhya, cuya diminuta figura aparece sobre su tocado. Su cuerpo se representa con doce brazos, que sostienen los atributos propios del tantra.

Su consorte, Vajravārāhī, representa la sabiduría intuitiva que disuelve la dualidad y transforma la pasión en conocimiento. Furiosa y resplandeciente, luce una diadema y collares de huesos humanos, recordatorios de la impermanencia del mundo, y su rostro de tres ojos contempla pasado, presente y futuro.

Ambos reposan sobre dos figuras simbólicamente vencidas:

Bhairava, de color azul, manifestación colérica de Śiva, bajo el pie derecho de Śamvara, representa la ignorancia y el ego derrotados.

Kālarātrī, de color rojo, diosa de la disolución, bajo el pie izquierdo, encarna la eliminación de los obstáculos interiores y el poder purificador del conocimiento.

El conjunto descansa sobre un trono de flor de loto, emblema de pureza espiritual que florece sobre las aguas del samsāra, y está envuelto por una aureola de fuego que simboliza la energía purificadora de la sabiduría. En torno al eje central se disponen, dentro de un esquema mandálico, múltiples parejas de deidades secundarias –cada una dentro de aureolas almendradas– que representan distintas combinaciones de energía y sabiduría.

En la parte superior, un Buda sedente flanqueado por dos discípulos preside la escena, recordando que toda esta fuerza colérica procede en última instancia de la compasión iluminada.



El abrazo de Chakrasamvara y Vajravārāhī

El dios azul Chakrasamvara, de rostro colérico y coronado con calaveras, encarna la mente despierta que trasciende toda dualidad. Sus cuatro rostros, cada uno con tres ojos, miran a las cuatro direcciones del espacio:

- Este (azul): sabiduría trascendente.
- Sur (amarillo): prosperidad espiritual.
- Norte (verde): acción compasiva.
- Oeste (rojo): energía transformadora.

En su abrazo con Vajravārāhī, la dakini roja de tres ojos, se expresa la unión inseparable de sabiduría y compasión, lo masculino y lo femenino, el vacío y la plenitud: la suprema dicha de la iluminación.



Piel de tigre y piel de elefante blanco

El dios viste la piel de un tigre, visible en torno a su cintura como un *dhoti*, símbolo del dominio sobre la ira, la fuerza instintiva y la pasión animal. En el arte tántrico, el tigre representa la energía vital transformada en poder espiritual. En ocasiones emplea también una piel de un elefante blanco, cuyas formas pueden verse colgando en el centro de la escena, símbolo de la victoria sobre el orgullo y la ignorancia. Este animal, poderoso y obstinado, se convierte aquí en emblema de sabiduría, estabilidad y pureza mental.



Hacha (paraśu)

Instrumento que corta las ataduras del apego y la ignorancia. En el contexto tántrico, simboliza la energía que destruye los obstáculos internos y las falsas concepciones del yo.



Vajra (rayo o diamante)

Sostenido en una de las manos derechas de Chakrasamvara y también por Vajravārāhī durante el abrazo místico, el vajra es el símbolo supremo del budismo esotérico. Representa el poder indestructible del conocimiento y la claridad que disipa toda oscuridad mental. Su forma, con dos puntas unidas en el centro, expresa la inseparabilidad de la sabiduría y la compasión. Como rayo, corta la ignorancia; como diamante, permanece inmutable ante el cambio y la ilusión del mundo.



Damaru (tambor ritual)

Pequeño tambor doble en forma de reloj de arena, fabricado con dos mitades de cráneo humano. Su sonido marca el ritmo de la creación y la unión de los principios masculino y femenino. Representa el poder del sonido sagrado que disuelve la ilusión.



Tridente (triśūla)

Arma de tres puntas que representa la superación de los tres venenos mentales: deseo, ira e ignorancia. También puede aludir a los tres tiempos (pasado, presente, futuro) y a su dominio sobre ellos.



Cuenco-calavera (kapāla)

Vasija ritual hecha de cráneo humano, usada para contener ofrendas simbólicas. Representa la transmutación de las pasiones mundanas en sabiduría. En contextos tántricos suele llenarse con néctar de inmortalidad o sangre, símbolo de la experiencia directa del vacío. kapāla (cuenco formado con un cráneo, emblema de la transmutación de las pasiones).



Lazo (pāśa)

En una de sus manos izquierdas, Chakrasamvara sostiene un lazo trenzado, símbolo del poder de dominar la mente y las pasiones. Este elemento, común también en la iconografía hindú, se emplea para “atar” o someter a los enemigos interiores, es decir, las emociones que oscurecen la conciencia. Uno de sus extremos adopta la forma de un vajra, lo que refuerza su carácter espiritual: el conocimiento indestructible actúa aquí como la cuerda que captura y guía a los seres hacia la iluminación.



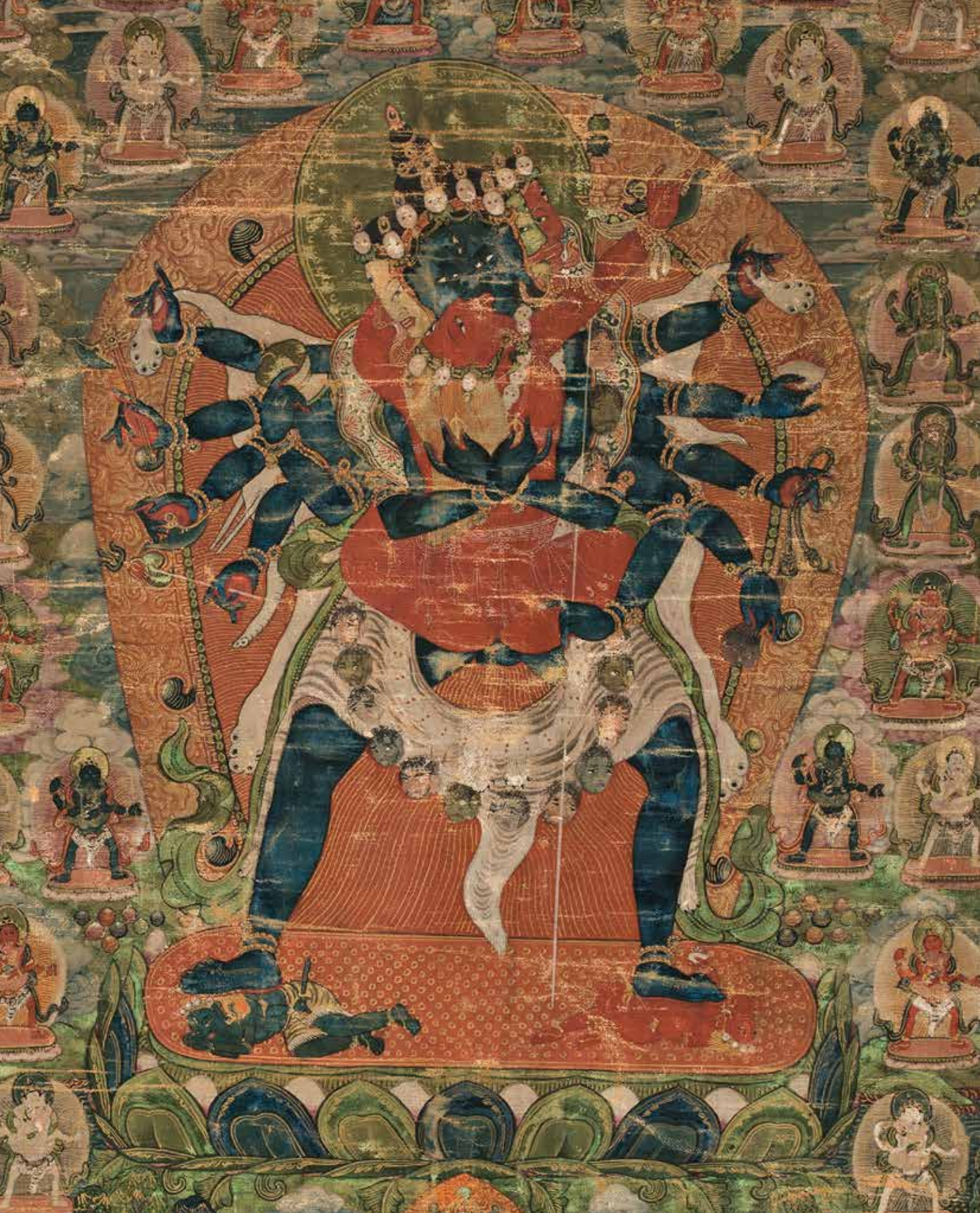
Gesto hacia la espalda de Vajravārāhī

Uno de los brazos de Chakrasamvara se dirige hacia la espalda de su consorte, sin sostener ningún objeto. No es un *mudra* formal, sino un gesto de unión y dominio espiritual propio de las deidades coléricas. Refuerza el abrazo místico entre ambos, donde lo masculino y lo femenino se equilibran, simbolizando la fusión de compasión y sabiduría que lleva a la iluminación.



Cabeza cuatripartita de Brahmā

Chakrasamvara sostiene en una de sus manos izquierdas la cabeza de Brahmā, el dios creador del hinduismo. Según la tradición, Śiva decapitó a Brahmā para poner fin a su orgullo y enseñarle que ningún creador es eterno ni absoluto. En el budismo tántrico, este gesto adquiere un nuevo sentido: la cabeza cortada representa la victoria del conocimiento iluminado sobre la ilusión de un origen permanente, y la transformación del ego y el saber teórico en sabiduría interior.



11. VAJRAYOGINI COMO DAKINI (NARO DAKINI)

Thangka pintado al temple sobre tela

Ubicación: alcoba oeste de la Biblioteca de la Fundación Rodríguez-Acosta

Dimensiones enmarcado: 87,5 x 51 cm

Dimensiones totales: 93,5 x 55 cm

Siglo XIX, Tíbet (China) (CERVERA, 2002)



La figura central del thangka representa a Vajrayoginī, una deidad femenina de profunda significación en el budismo tántrico. Su culto, ampliamente difundido en el Himalaya y el Tíbet, tiene su origen en las visiones del mahasiddha Naropa (s. X–XI), quien la reconoció como la personificación de la sabiduría directa más allá del pensamiento conceptual.

En la escuela Gelugpa, fundada por Tsongkhapa (1357–1419) –considerado una emanación de Mañjuśrī (principio de la sabiduría analítica y racional que disipa la ignorancia)–, Vajrayoginī (principio de la sabiduría intuitiva y transformadora que revela la experiencia directa del vacío) se entiende como su contraparte femenina y complementaria, integrando en una misma vía el conocimiento discursivo y la realización interior del despertar. De hecho, el Lama Tsongkhapa aparece representado en la parte superior izquierda, con los lotos con espada y libro de dharma.

Las dakinis –del sánscrito *dākinī*, “la que se mueve en el espacio”– son seres de naturaleza iluminada, expresión del principio femenino del conocimiento intuitivo. Lejos de ser figuras simbólicas o alegóricas, encarnan la energía dinámica de la mente despierta, aquella que disuelve la dualidad entre materia y espíritu. En el Tantra se las considera inspiradoras, guías y protectoras de la práctica meditativa, capaces de transformar las pasiones humanas en vehículos de liberación.

Vajrayoginī, reconocida como la dakini suprema, encarna la unión de compasión y vacío, y la posibilidad de alcanzar la iluminación mediante la transmutación de la experiencia sensorial. Su postura danzante, con la pierna izquierda flexionada y la derecha extendida sobre deidades vencidas, expresa la victoria del conocimiento sobre la ignorancia.

En la tradición tibetana, su energía continúa manifestándose a través de Samding Dorje Phagmo, considerada una emanación viviente de Vajravārāhī / Vajrayoginī. Este linaje, establecido en el monasterio de Samding (Tíbet central), constituye una de las más altas encarnaciones femeninas del budismo tibetano, símbolo de la sabiduría activa y compasiva que mantiene viva la presencia de la dakini en el mundo humano.



Cuenco-calavera, corona y collar óseo.

Emblemas de la transmutación y la impermanencia Entre los atributos esenciales de Naro Dakini destacan el cuenco-calavera (*kapāla*), la corona de cinco cráneos y el collar óseo, símbolos de la transformación interior propia del Tantra.

El *kapāla*, sostenido en su mano izquierda, contiene el néctar de sabiduría que la diosa liba como ofrenda de la conciencia. La corona de cinco calaveras convierte los cinco venenos mentales en las cinco sabidurías búdicas, mientras que la guirnalda de cincuenta cráneos representa el poder de las sílabas sagradas y la energía del lenguaje iluminado.

En conjunto, estos ornamentos expresan la aceptación de la impermanencia y la victoria sobre la muerte, esencia de las dakinis coléricas y de su compasión transformadora.



Khaṭvāṅga y ḍamaru: unión de sabiduría y método.

El khaṭvāṅga, cetro mágico apoyado sobre el hombro izquierdo, es atributo de las dakinis consortes y símbolo de la unión con el principio masculino (*upāya*). De él cuelga el tambor doble (*ḍamaru*), cuyo sonido representa la vibración primordial del vacío (*śūnyatā*) y la fusión de compasión y sabiduría. Ambos expresan el equilibrio esencial del Tantra.



El cuchillo ritual (Kartṛkā)

El arma que corta la ilusión

La kartṛkā, cuchillo curvo de sacrificio, es el instrumento con que las deidades tántricas rompen los lazos del ego y la ignorancia. Su mango en forma de vajra simboliza la firmeza de la mente iluminada, y su hoja semicircular la renovación cíclica del universo.

En los rituales *chöd*, donde el practicante ofrece su propio cuerpo como acto de desapego, la *kartṛkā* separa lo ilusorio de lo real, purificando el deseo y transformándolo en sabiduría. Sostenida en la mano derecha de la Dakini, expresa la acción compasiva que libera y protege.



Kalaratri, la diosa roja de la violencia.

Kalaratri, la noche oscura de la mente.

Acompañando a Bhairava, yace Kalaratri, deidad femenina de color rojo intenso, la forma más terrible de la diosa Mahadevi, identificada con la noche cósmica y la fuerza de la violencia. Su rostro colérico expresa tanto el terror como la súplica, representando la pasión desbordada y la agresión que el camino espiritual debe dominar.

Naro Dakini la pisa con serenidad y determinación, transformando su fuego destructivo en llama de sabiduría. Así, Kalaratri deja de ser símbolo de caos para convertirse en energía contenida, poder femenino transmutado. Junto a Bhairava, encarna la dualidad vencida: ignorancia y violencia convertidas en compasión y claridad.



Bhairava, el demonio azul de la ignorancia.

Bhairava, la oscuridad que ruega por su vida.

Bajo los pies de Naro Dakini se encuentra Bhairava, deidad colérica de cuerpo azul oscuro, asociada a Śiva en su aspecto destructor. Representa la ignorancia primordial y la energía bruta que aún no ha sido transformada por la sabiduría. Su cuerpo yace o se retuerce bajo el peso de la Dakini, con gesto suplicante, símbolo del ego que se resiste a su disolución.

En el tantrismo, Bhairava no es un enemigo externo, sino la fuerza interior del miedo y el apego sometida por la iluminación. Al ser pisado por la Dakini, su poder destructivo se convierte en energía purificadora, reafirmando la victoria del conocimiento sobre la oscuridad interior.



Mahākāla con Gong Gandi (el Gran Protector del Dharma)

Mahākāla, el destructor de los obstáculos.

En la parte inferior del *thangka* se representa a Mahākāla, protector colérico del budismo tibetano y personificación de la energía que elimina la ignorancia. De cuerpo azul oscuro, con tres ojos y corona de calaveras, aparece erguido sobre un cadáver, símbolo de la victoria sobre el ego y la muerte.

En su mano derecha empuña un cuchillo desollador (*karṭṛkā*) y en la izquierda un cuenco-calavera (*kapāla*) lleno de sangre, que aluden a la destrucción de los obstáculos espirituales. Entre los brazos sostiene un tambor de hendidura (gandi), objeto ritual para llamar a reuniones en el monasterio que representa su voto de proteger la comunidad de monjes (saṅgha).



Los **Chitipati** son un par de deidades esqueléticas danzantes que representan la impermanencia y la liberación a través de la muerte. Se muestran envueltos en fuego, entrelazados en danza dentro del círculo del samsara, recordando la fugacidad de la existencia.

En sus manos portan los khatvāṅga (sánscr. खट्वाङ्ग), literalmente “bastones de cadáver”: cetros rituales coronados por calaveras o cabezas cortadas, adornados con huesos y cintas tántricas. Este emblema, común en las dakinis y divinidades coléricas, simboliza la trascendencia de la muerte y la integración de la energía vital en el camino hacia la iluminación.

Como Shri Shmashana Adhipati –“Señores del Crematorio”–, los Chitipati protegen los lugares de meditación y custodian el paso del mundo material al espiritual, actuando como guardianes del linaje tántrico bajo Naro Dakini.



Tröma Nagmo con Kangling (la Dakini Negra y la trompeta de hueso)

En la zona inferior del thangka aparece una figura femenina colérica identificable con Tröma Nagmo (“la Negra”), manifestación feroz de Vajrayoginī y expresión radical de la sabiduría vacía (*śūnyatā*). Su cuerpo desnudo y ennegrecido, adornado con guirnaldas de calaveras y joyas de hueso, irradia energía destructora y purificadora.

Con su mano sostiene y toca un Kangling, trompeta ritual elaborada con un fémur humano (*kang-ling*, lit. “trompeta de pierna”), cuyo sonido resuena en los campos de cremación y convoca a las dakinis y protectores. El instrumento simboliza la ofrenda del cuerpo y del ego, y el acto de soplarlo representa la emisión del sonido primordial que corta toda ilusión.



12. ŚĀKYAMUNI CON RELATOS DE SUS VIDAS ANTERIORES (JĀTAKAS)

Thangka pintado al temple sobre tela

Ubicación: alcoba oeste de la Biblioteca de la Fundación Rodríguez-Acosta

Dimensiones enmarcado: 137 x 80 cm

Dimensiones totales: 141 x 91 cm

Siglo XIX, Tíbet (China) (CERVERA, 2002)



La composición se articula en torno a la figura central de Śākyamuni (el Buda histórico), representado en plena majestad sobre una flor de loto (*padma*), con el gesto de la argumentación o vitarka-mudrā, símbolo de la exposición de la doctrina y del razonamiento iluminado. A su alrededor, en disposición concéntrica, se despliegan múltiples escenas narrativas que ilustran episodios de su vida de meditación y enseñanza tras alcanzar la iluminación, cuando el Maestro instruye a discípulos, monjes y fieles en diversos lugares.

El artista recurre a una escenografía teatral y continua, en la que las distintas escenas –aunque separadas por pabellones, terrazas y corredores– se integran en un mismo fondo paisajístico unificado, concebido como un vasto monasterio o jardín de inspiración sino-tibetana. Las arquitecturas, con tejados curvos y columnas de madera, evocan templos de clara influencia china (*zhōngguó fēnggé*), adaptando la tradición pictórica tibetana a un entorno orientalizante.

La paleta cromática, restringida y armónica, refuerza la unidad narrativa: tonos blancos, rojos y ocre anaranjados dominan en cuerpos e indumentarias, mientras que verdes y azules suavizan el paisaje y las arquitecturas. Este equilibrio de color, junto con el tratamiento minucioso de los detalles, crea una atmósfera serena y meditativa que acompaña el sentido didáctico del conjunto.

Entre las numerosas viñetas que rodean al Buda central pueden reconocerse tanto episodios de su biografía terrenal como relatos ejemplares de sus vidas anteriores, conocidos como jātakas. Estos relatos –del sánscrito *jāti*, “nacimiento”– narran las encarnaciones previas del Bodhisattva, cuando practicaba las virtudes que lo conducirían a la Iluminación: generosidad (*dāna*), paciencia (*kṣānti*), sabiduría (*prajñā*), entre otras. A diferencia de los avadānas, historias de méritos y recompensas kármicas protagonizadas por discípulos o devotos del Buda, los jātakas pertenecen exclusivamente al ciclo de sus vidas anteriores, y cada uno revela un aspecto del camino hacia la perfección espiritual.

La identificación precisa de estas escenas resulta compleja. Los artistas tibetanos y chinos seleccionaban libremente los episodios, combinando los Doce Hechos de Śākyamuni –desde su concepción milagrosa hasta el parinirvāṇa– con jātakas de reyes, sabios o animales. Este carácter disgregado y comparativo dificulta la lectura unívoca de los thangkas narrativos, que no siguen siempre un orden textual, sino una elección visual al gusto del pintor o del patrono. Así, cada obra se convierte en una meditación visual sobre el Dharma más que en una secuencia literal de acontecimientos.

El thangka se encuentra enmarcado con bandas de seda (*silk brocade borders*), siguiendo la costumbre ritual, y muestra un excelente estado de conservación. Por su estilo pictórico y su paleta, puede atribuirse a un taller chino de finales del siglo XIX, dentro de la tradición híbrida sino-tibetana desarrollada en los monasterios del suroeste del país, donde se produjeron obras destinadas tanto al culto local como al coleccionismo devocional.



Mahādeva, el rey que renuncia al poder.

(*Mahādeva-jātaka*, Jātaka n.º 9 –El descubrimiento de la impermanencia y el origen de la renuncia monástica)

En la escena se representa el momento decisivo del Mahādeva-jātaka, relato en el que el Bodhisattva, encarnado como el rey Mahādeva de Mithilā, comprende por primera vez la inevitabilidad del envejecimiento y la muerte. La composición se desarrolla en el interior de un palacio ricamente ornamentado, donde el soberano, de rostro sereno y cuerpo majestuoso, se sienta en un trono elevado mientras es asistido por su séquito.

El monarca aparece nimbado, con un alto moño ceremonial (*uṣṇīṣa*) que alude a

su sabiduría innata, y grandes lóbulos de las orejas, símbolo de antigua riqueza y de la renuncia a los adornos mundanos. Sobre su frente o tocado pueden distinguirse emblemas budistas, señalando su condición de bodhisattva-rey. En su cabello se aprecia una única cana, motivo central del relato: al descubrirla, Mahādeva comprende la transitoriedad de la existencia.

A su alrededor, la corte se muestra consternada, testigo del instante en que el rey, lejos de aferrarse al poder, alcanza una revelación espiritual. Frente a él, un criado o peluquero sostiene un cuenco, tal vez conteniendo el cabello recién cortado, que entrega a otro sirviente, símbolo de la ofrenda y del abandono del orgullo.

El soberano adopta una actitud dual de sabiduría y renuncia: la mano derecha, elevada a la altura del pecho con el pulgar unido al anular, forma el *prajñā-mudrā*, gesto de la comprensión interior; mientras que la izquierda, extendida hacia abajo con la palma abierta, realiza el *varada-mudrā*, símbolo de la generosidad y la entrega. Esta combinación –*prajñā* y *varada*– expresa la unión de la sabiduría y la compasión, fundamento del ideal del bodhisattva.

El artista sintetiza así el instante en que la sabiduría interior vence al apego, y el poder mundano se convierte en comprensión del Dharma. Mahādeva, iluminado por su propia impermanencia, renuncia al trono, instituye la ley de sucesión virtuosa y se retira al bosque como asceta. Su gesto, sereno y equilibrado, resume la enseñanza moral del relato:

“Quien comprende, deja ir.”



Śibi, el rey que ofreció sus ojos (Śibi-jātaka, Jā taka n.º 499 / Avadāna-śataka III.8 –La perfección del sacrificio y la compasión)

Gobernaba en el reino de Arittha el rey Śibi, célebre entre hombres y dioses por su justicia, generosidad y amor por toda criatura. La fama de su compasión llegó hasta los cielos, donde los devas, deseosos de probar la autenticidad de su virtud, decidieron ponerlo a prueba. Uno de ellos descendió al mundo bajo la apariencia de un mendigo ciego y se presentó ante el trono del rey, cubierto de harapos y apoyado en un bastón.

Ante la corte reunida, el mendigo se postró y dijo con voz temblorosa: “Oh gran rey, tu fama de compasivo llena los cuatro mares. Te ruego que me concedas un ojo, para contemplar la luz antes de morir.” El salón quedó en silencio. Sin vacilar, Śibi ordenó traer un cuchillo ritual, se arrancó uno de sus ojos y lo colocó en las manos del mendigo.

El visitante celestial, aún insatisfecho, volvió a suplicar: “Señor, con un solo ojo veo solo la mitad de la verdad; dame también el otro, para contemplar el mundo completo.” Entonces el rey, con serenidad absoluta, extrajo también su segundo ojo y lo ofreció al mendigo, quedando ciego ante la mirada horrorizada de la reina y los ministros. El monarca, empapado en sangre pero sin rastro de dolor, dijo con calma: “He perdido la vista del mundo, pero no la del Dharma. Que mi oscuridad se convierta en la luz de otro.”

El mendigo desapareció en un resplandor. Los dioses se revelaron en su verdadera forma y alabaron al rey por su compasión perfecta, proclamando que su sacrificio había igualado la pureza de los budas. Con el néctar celestial restauraron su vista, y los ojos de śibi brillaron con una luz más clara que antes, porque ya no veían las apariencias, sino la verdad.

Desde las nubes, los devas derramaron sobre su reino una lluvia de gemas y esferas resplandecientes que cubrieron los campos y las murallas. Aquella lluvia de joyas simbolizaba el mérito acumulado por su acción y la abundancia de un reino gobernado por la virtud. śibi contempló la lluvia de luz que descendía del cielo y comprendió que quien da la visión a los demás ve con los ojos del despertar.

El śibi-jātaka, uno de los más célebres relatos de las vidas anteriores del Buda, pertenece al canon pāli y reaparece en colecciones sánscritas como el Avadāna-śataka y la Jātakamālā de Āryaśūra. Su enseñanza es sencilla y absoluta: la verdadera vista no se encuentra en los ojos, sino en la compasión que ilumina el mundo.



Śakra y el comerciante Aṇṣahyaśreṣṭhin

(*Aṇṣahyaśreṣṭhi-jātaka*, *Jātakamālā* de Āryaśūra, cap. V; paralelo pā li: *Viṣayha-jātaka*, *Jātaka* n.º 340 –La fe recompensada por los dioses)

En una próspera ciudad del norte de la India vivía el rico comerciante Aṇṣahyaśreṣṭhin, llamado “el incommovible”, célebre por su honradez y su devoción a las enseñanzas del Buda. Toda su fortuna estaba al servicio del bien: socorría a los pobres, alimentaba a los monjes y levantaba santuarios. Su mente se mantenía serena ante la ganancia o la pérdida, convencido de que el único tesoro verdadero era el mérito nacido de las acciones virtuosas.

Deseoso de ampliar su comercio para sostener más obras piadosas, Aṇṣahya envió sus caravanas hacia las costas con cargamentos de sedas, especias y piedras preciosas. Pero una tormenta se abatió sobre el mar y los navíos naufragaron. Cuando los supervivientes regresaron, no traían más que cofres vacíos. La ciudad entera pensó que el comerciante había perdido todo.

Sin embargo, Aṣṣahyaśreṣṭhin no se lamentó. Subió al pabellón del templo y, postrándose ante la imagen del Buda, pronunció una plegaria serena:

“Si esta ruina es fruto de mis antiguos actos, la acepto sin pesar. Nada se pierde cuando la mente permanece recta.”

Desde los cielos observaba Śakra, señor de los devas, también conocido como Indra, protector del mundo y garante del orden del Dharma. Movido por el deseo de poner a prueba la fe del comerciante, descendió a la tierra adoptando la apariencia de un viajero. Se acercó al pabellón y le preguntó con tono incrédulo:

“¿De qué te sirve tu piedad, oh mercader, si el mar ha tragado tu fortuna?”

El hombre lo miró con calma y respondió:

“Las riquezas del mundo son espuma en el agua. Mi tesoro es la fe en el Dharma y la generosidad hacia los demás.”

Entonces Śakra, complacido, reveló su verdadera identidad. Alzando su sombrilla real de las mil puntas, símbolo de soberanía celestial, proclamó:

“Tu corazón es más firme que el monte Meru. La fe que no vacila merece recompensa.”

En ese instante, desde debajo del parasol divino comenzó a fluir una lluvia de joyas y cintāmaṇis resplandecientes que colmaron los cofres vacíos y los carros del puerto. Las perlas y los rubíes rodaban por el suelo como gotas de luz. Aṣṣahyaśreṣṭhin se inclinó agradecido, uniendo las manos en oración, mientras el cielo se iluminaba con el resplandor de los dones celestiales.

La escena simboliza la restitución del mérito: el comerciante que no se aferra a la riqueza recibe de los dioses la abundancia espiritual y material. Śakra –manifestación protectora del bien y aliado del Buda en los textos canónicos– confirma así que la verdadera fortuna surge de la rectitud interior.

En los thangkas narrativos, el episodio se representa con el comerciante arrodillado ante el pabellón, la sombrilla celestial desplegada, y una cascada de gemas esféricas cayendo del estandarte. A un lado, los cofres vacíos recuerdan la pérdida inicial; al otro, los cargamentos repletos anuncian la recompensa de la fe.

13. CHAKRASAMVARA TANTRA

Thangka pintado al temple sobre tela
Ubicación: Estudio del pintor en la Fundación Rodríguez-Acosta
Dimensiones totales: 132,5 x 68,5 cm
Siglo XIX, Tíbet (China)



La composición central del thangka está dedicada a Paramasukha-Chakrasamvara, deidad tántrica que simboliza la unión sagrada de los principios complementarios del método (upāya) y la sabiduría (prajñā) a través del abrazo extático (yab-yum). Esta representación deriva del Cakrasaṃvara Tantra, texto raíz del ciclo de Heruka, donde el dios aparece en unión con Vajravārāhī como expresión del gozo supremo (paramasukha) y de la integración de los opuestos. En esta versión se observan diferencias notables respecto a otros ejemplares del conjunto: una mayor expresividad corporal, profusión de joyas y una atmósfera más colérica y dinámica que mística.

Chakrasamvara, de cuerpo azul oscuro (color del espacio absoluto), presenta cuatro rostros –blanco, amarillo, rojo y verde– orientados a los puntos cardinales y doce brazos que expresan su dominio universal y su capacidad de actuar en todas las direcciones. En los dos brazos del abrazo sostiene sendos vajras, cetros de diamante (*rdō rje*) que representan la energía indestructible de la iluminación y la unión inseparable de compasión y sabiduría. Entre sus atributos destaca un cuchillo ritual curvo (kartṛkā, tib. gri-gug) de hoja alargada y empuñadura de vajra, adoptando la forma de una hoz, instrumento de desuello que corta las pasiones y el velo de la ignorancia. Completan su iconografía cuenco-calavera (kapāla) o el lazo (pāśa),.

Su consorte, Vajravārāhī, de color rojo intenso, aparece unida a él en actitud de danza y unión. Según el tantra, ella representa la sabiduría intuitiva que surge del vacío, mientras que él encarna el método hábil de la compasión activa. La figura se distingue por su ornamentación más elaborada que en otros thangkas del conjunto: collares y cinturones de calaveras superpuestos, grandes arracadas y una única falda de piel de tigre, emblema del dominio sobre la pasión y la fuerza instintiva. En contraste con versiones más serenas, aquí ambos muestran rostros fieros y una gestualidad más explícita, incluso con la exposición del escroto, manifestación del principio creativo universal transformado en energía espiritual (śakti).

Bajo sus pies se representan Yama Dharmarāja y Mañjuśrī (en su forma roja), repetidos más tarde en la línea inferior del thangka, aludiendo a la superación de la muerte y de la sabiduría discursiva: la unión de ambos principios convierte el conocimiento intelectual en experiencia directa de la vacuidad.

El eje central, dominado por Chakrasamvara, está flanqueado no por simples guardianas direccionales, sino por Cuatro Dākinīs del Mandala de Chakrasamvara semejantes a Mañjuśrī –Vajra Dākinī (blanca, este), Ratna Dākinī (amarilla, sur), Padma Dākinī (roja, oeste) y Karma Dākinī (verde, norte)–, cada una con cuatro brazos, corona de cinco calaveras y los atributos tradicionales: ḍamaru (tambor), kapāla (cuenco-calavera), kartṛkā (cuchillo ritual) y trīśūla (tridente). Estas figuras

representan las cuatro energías femeninas del cuerpo, palabra, mente y acción iluminada, que transmutan las pasiones fundamentales –ignorancia, orgullo, deseo e ira– sustituyendo a las tradicionales sabidurías búdicas vinculadas a los Budas direccionales (*Akṣobhya*, *Ratnasambhava*, *Amitābha* y *Amoghasiddhi*).

El registro superior está presidido por Tsongkhapa (1357–1419), fundador de la escuela Gelugpa, sentado sobre un trono de loto y flanqueado por sus dos discípulos principales. La presencia del maestro establece el vínculo doctrinal entre el linaje de la sabiduría (Mañjuśrī) y las prácticas tántricas suprema-yoga de la tradición Geluk. A los lados de Tsongkhapa se sitúan dos figuras serenas, coronadas de flores y envueltas en amplios fulares. Una sostiene un vajra y una campana, símbolos de la unión entre compasión y sabiduría, mientras la otra porta un cuenco-calavera, emblema de la sabiduría interior. Su presencia podría aludir a versiones pacíficas de las deidades coléricas representadas en el than-gka, recordando que toda energía transformadora tiene su reflejo en la calma iluminada del conocimiento.

En conjunto, la obra revela un estilo propio del Tíbet central, de trazo refinado y equilibrio geométrico, pero con una intensidad colérica que sugiere un uso ritual o iniciático más que devocional, diferenciándose así de los thangkas del mismo ciclo que enfatizan la serenidad meditativa sobre la energía transformadora.



En el extremo izquierdo de la franja inferior aparece Yamāntaka, la forma colérica de Mañjuśrī, identificado por sus tres ojos, la melena en llamas y los cuernos que surgen de su cabeza. Su cuerpo azul oscuro irradia energía ígnea y sostiene diversos atributos rituales, como el vajra y el cráneo de sacrificio. Está representado en unión con su consorte Vajravetālī, de color rojizo, que lo abraza en actitud de danza. Juntos simbolizan la superación de la muerte y la transformación de la ignorancia en sabiduría iluminada, reforzando el vínculo tántrico con la deidad central Chakrasamvara, de la que ambos son manifestaciones complementarias.



En el centro del registro inferior se representa Begtsé Chen (*beg tse chen lcam sring*, “el de gran cota de maya”), protector guerrero del linaje Gelugpa y divinidad colérica emparentada con Mahākāla. Su cuerpo azul oscuro, aunque tradicionalmente suele ser rojo, se recorta sobre un halo de llamas purificadoras, símbolo del poder que consume toda ignorancia. Porta una espada con pomo en forma de vajra, emblema de la energía indestructible del conocimiento, y una lanza con estandarte que ondea a su derecha, signo de victoria sobre las fuerzas del caos. Su rostro, de tres ojos, muestra cejas y bigotes encrespados, melena ardiente y fauces abiertas con colmillos, expresión de furia protectora, que se combina con inmensos y pesados pendientes que muestran su trasfondo noble. En las otras manos sostiene un cuenco-calavera (*kapāla*) lleno de carne o sangre sacrificial y el cuchillo ritual curvo (*kartṛkā*), con remate de vajra, con el que corta los velos de la ilusión. Luce una corona de cinco calaveras, que representan la transmutación de los cinco venenos mentales en sabiduría, y viste un collar y cinturón de cabezas humanas, junto a una falda de piel de tigre, símbolo del dominio sobre la ira y los instintos. Sobre sus hombros flota una estola ondulante, y se sienta en postura estable sobre un enemigo derrotado, afirmando su papel como guardián invencible del Dharma.



En el extremo derecho del registro inferior se encuentra Yama Dharmarāja (*gsbin rje chos rgyal*, “Rey de la Ley y Señor de la Muerte”), deidad colérica y guardián del orden kármico, considerada una manifestación de Mañjuśrī en su aspecto más temible. Su cuerpo azul oscuro, cubierto por una melena en llamas, expresa la energía que destruye la ignorancia. Porta en su mano izquierda un báculo coronado por un cráneo (*khaṭvāṅga*), símbolo tántrico del dominio sobre la muerte y la unión del principio masculino y femenino en la sabiduría suprema. De su cabeza surgen tres ojos y una corona de cráneos, mientras una guirnalda de calaveras mayores y menores rodea su torso. Su rostro de hocico y fauces animales subraya su naturaleza intermedia entre lo humano y lo demoníaco, y muestra el miembro viril erecto, signo de la energía vital transformada en potencia espiritual.

A su lado danza su consorte, de igual color azul oscuro, con tres ojos, gran melena y una corona de cinco calaveras. Sostiene un cuenco-calavera (*kapāla*) con ofrendas sangrientas y una lanza rematada en tridente (*triśūla*), atributo que en la cosmogonía tibetana representa el poder de los tres tiempos –pasado, presente y futuro– y la aniquilación de las tres impurezas mentales: deseo, ira e ignorancia. Cubre sus hombros una piel de ciervo, símbolo de sensibilidad y desapego. Ambos cabalgan sobre un buey negro monstruoso, con colmillos y marcas blancas rituales, que pisa a un enemigo caído representado en actitud serena, aludiendo a la pacificación final de todo mal. En conjunto, la pareja encarna la justicia cósmica y el poder purificador del karma, que destruye para liberar.



- Beer, Robert. *The Encyclopedia of Tibetan Symbols and Motifs*. Boston: Shambhala Publications, 1999.
- Beer, Robert. *Tibetan Buddhist Symbols*. Boston: Shambhala, 2003.
- Cervera Fernández, Isabel. *Fundación Rodríguez-Acosta. Colección de Arte Asiático (Granada)*. Granada: Fundación Rodríguez-Acosta, 2002.
- Chakraverty, Anjan. *Sacred Buddhist Painting*. New Delhi: Abhinav Publications, 1998.
- 故宫博物院 (The Palace Museum). 故宫经典 = *Classics of the Forbidden City: Sacred Buddhist Painting*. Beijing: 紫禁城出版社 (Palace Museum Press), 2008.
- 故宫博物院 (The Palace Museum). 故宫唐卡图典 = *Tangka Paintings in the Collection of the Palace Museum*. Beijing: 紫禁城出版社 (Palace Museum Press), 2011.
- Hopkins, Jeffrey. *Meditation on Emptiness*. Boston: Wisdom Publications, 1983.
- Huntington, John C. *The Art of Buddhism: An Introduction to Its History and Meaning*. Boston: Shambhala, 2015.
- Jackson, David Paul. *Mirror of the Buddha: Early Portraits from Tibet*. New York: Rubin Museum of Art, 2011.
- Jackson, David Paul. *Tibetan Thangka Painting: Methods and Materials*. Boston: Snow Lion Publications, 2006.
- Landaw, Jonathan. *Images of Enlightenment: Tibetan Art in Practice*. Ithaca (NY): Snow Lion Publications, 2006.
- Lopez, Donald S., Jr. *The Story of Buddhism*. London: HarperCollins, 2002.
- Pal, Pratapaditya. *Himalayas: An Aesthetic Adventure*. Berkeley / Chicago: University of California Press, 2003.
- Picturing Enlightenment: *Tibetan Thangkas in the Mead Art Museum at Amherst College*. Amherst College, 2013.
- Reynolds, Valrae (ed.). *From the Sacred Realm: Treasures of Tibetan Art from the Newark Museum*. New York: Prestel / Newark Museum, 1999.
- Rhie, Marilyn M., y Robert A. F. Thurman. *Wisdom and Compassion: The Sacred Art of Tibet*. New York: Harry N. Abrams / Tibet House, 1991.

- Snellgrove, David L. *Indo-Tibetan Buddhism: Indian Buddhists and Their Tibetan Successors*. London: Serindia, 1987.
- Tsongkhapa. *The Great Treatise on the Stages of the Path to Enlightenment (Lamrim Chenmo)*. Vol. 1. Trad. Guy Newland. Ithaca (NY): Snow Lion, 2000.
- Visayba-jātaka (Jātaka n.º 340)*. En *The Jātaka or Stories of the Buddha's Former Births*, ed. E. B. Cowell, vol. III. Cambridge University Press, 1897, pp. 107–110.
- VV. AA. *Art of Tibet: A Catalogue of the Los Angeles County Museum of Art Collection*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1983–1990.
- VV. AA. *Himalayan Art Resources*. Catálogos n.º 615, 775, 1011.
- VV. AA. *Picturing Enlightenment: Tibetan Thangkas in the Mead Art Museum at Amherst College*. Amherst College, 2013.
- Weldon, David, y Jane Casey Singer. *The Sculptural Heritage of Tibet: Buddhist Art in the Nyingjei Lam Collection*. London: Laurence King, 1999.
- 雍和宫 (Yonghegong Lama Temple). 雍和宫唐喀瑰宝 = *Beautiful Tangka Paintings in Yonghegong*. Beijing: 雍和宫 出版社 (Yonghegong Temple Press), 2002.

- Āryaśūra. *Jātakamālā* (*The Garland of Birth Stories*), cap. 7; también cap. V “The Story of the Merchant Aṣṣahyaśreṣṭhin.” Ed. Hendrik Kern. *Harvard Oriental Series*, 1901.
- Avadāna-śataka. Vol. III, relato 8. Ed. Friedrich Speyer. Leiden: E. J. Brill, 1902.
- Fausbøll, V. (ed.). *Jātaka-ṭṭhavaṇṇā*. No. 499. En *The Jātaka Together with Its Commentary*, vol. IV. London: Trübner & Co. / Pali Text Society, 1877–1896 (reimpr. Oxford: PTS, 1990).
- Jātaka Project (University of Edinburgh). “Aṣṣahyaśreṣṭhin Jātaka” y “Visayha Jātaka.” En *Jātaka Stories Digital Edition*. Disponible en <https://jatakastories.div.ed.ac.uk>. Consultado 23 de septiembre de 2025.
- Himalayan Art Resources. *Catálogos n.º 615, 775 y 1011 –variantes iconográficas donde Samantabhadra y Vajrasattva flanquean a Śākyamuni*. Disponible en <https://www.himalayanart.org>. Consultado 23 de septiembre de 2025.



Este libro se terminó
en los talleres de Imprenta del Arco de Granada
el 16 de noviembre de 2025 festividad
de Santa Margarita de Escocia

