

“EL CARRITO DE BARRO” EN LA MATHURA TEMPRANA*

DONALD M. STADTNER**

RARA VEZ EN LA HISTORIA DEL ARTE INDIO, los escultores en piedra se dirigieron hacia la literatura secular en busca de inspiración. Existe, sin embargo, una fuerte evidencia de que hay una excepción importante entre un grupo de estelas de piedra de doble cara provenientes de Mathura y pertenecientes al periodo kushano (ca. siglos I a III). El único ejemplo bien conocido de estas estelas se encontró en Maholi, en los alrededores de Mathura, y en la actualidad constituye un importante ejemplo de la escultura kushana en el Museo Nacional de Nueva Delhi. El anverso de la estela representa a un hombre y a una mujer que asisten a una mujer arrodillada (fig. 1a.), mientras que el reverso presenta a dos hombres y a una mujer que huye (fig. 1b). Cuatro estelas de doble cara —no hechas públicamente con anterioridad— de la región de Mathura (figuras 2 a 5) comparten la imaginería de mujeres “arrodilladas” o “huyendo” lo que sugiere que estas escenas tienen una fuente e iconografías comunes, y que su representación era más popular de lo que se había pensado. Mientras que muchos académicos han relacionado a la mujer “arrodillada” con una influencia extranjera de una bacanal, una comparación de la escena con el drama sánscrito “El carrito de barro” (“Mricchakatika”) de Shudraka revela paralelismos mucho más fuertes.

El *pathos* de “El carrito de barro” ha hecho quizás de esta obra uno de los mejores dramas de amor de la India. Su éxito reside en una interacción de suspenso, ironía, sátira, amor y

* El presente artículo es una traducción del artículo “‘The Little Clay Cart’ in Early Mathura” aparecido en la revista *Orientalism* en enero de 1996.

** El autor desea agradecer a Anna Maria y Fabio Rossi de Londres por su apoyo en la preparación de este artículo. Las imágenes de las figuras 1a, 1b, 6, 7 y 8 son cortesía del Instituto Norteamericano de Estudios Indios.

las ambigüedades morales de la vida. Ambientada en Ujjain, un centro comercial al sudoeste de Mathura, ésta reúne en el escenario a brahmanes, nobles, monjes y jugadores usando como crisol la vida cotidiana. Ninguna casta o grupo tiene el monopolio de la virtud. Son las acciones de los personajes y no su nacimiento lo que realmente determina su futuro; la rectitud produce buenos resultados y la maldad tiene sus consecuencias. El argumento se centra en el amor entre una cortesana, Vasantasena, y un noble llamado Charudatta. Ambos ejemplifican la virtud, pues la cortesana se abstiene de su condición por verdadero amor y el noble pierde su fortuna por el bien-

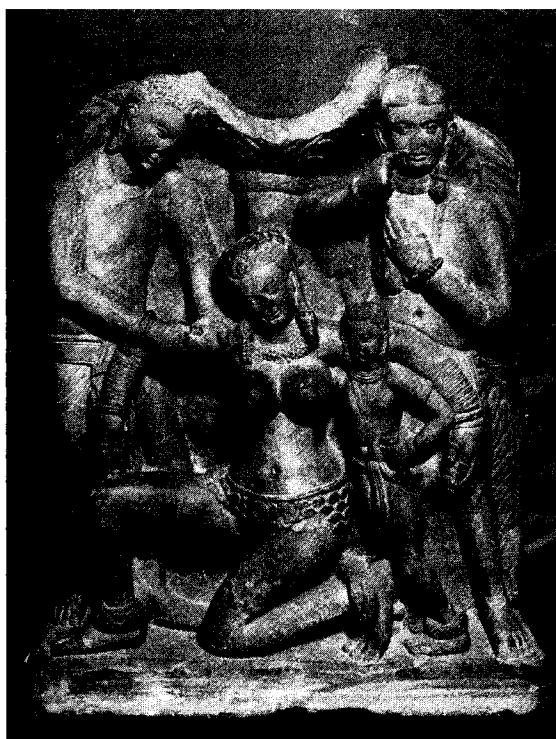


FIGURA 1a. Anverso de la estela. Mujer arrodillada, encontrada en Maholi, Mathura, Uttar Pradesh. Periodo kushano, fines del siglo II. Arenisca roja de Sikri. 104 cm x 76 cm. Museo Nacional de Nueva Delhi.



FIGURA 1b. Reverso de la estela. Escena de dos hombres y una mujer huyendo.

tar de otros. Aunque nacida cortesana, Vasantasena abandona voluntariamente su papel para convertirse en la esposa de un respetable dueño de casa. En realidad, su lucha por sobreponerse a su nacimiento y a los que dudan de su sinceridad y capacidad constituyen un tema básico en el drama. Un personaje repite lo que era quizás un dicho convencional: "La planta de loto no crece en las cimas de las montañas; los osos no cargan el yugo de los caballos... de igual manera, las mujeres que nacen en el barrio de las cortesanas nunca pueden ser puras". Quizás él estaba hablando por la mayoría de Mathura, pero las acciones de Vasantasena en el drama revelan lo contrario.



FIGURA 2a. Anverso de la estela. Escena de una mujer arrodillada. Periodo kushano, fines del siglo II. Arenisca roja de Sikri. 102 cm x 88 cm x 40 cm. Colección particular.

La cortesana que alquila sus servicios, dotada de un corazón de oro y el noble sin egoísmo contrastan con el villano, Samsthanaka, quien a pesar de ser de ascendencia noble tiene el carácter de una cabra agresiva. Al servir como símbolo del poder desenfrenado, Samsthanaka persigue a Vasantasena en contra de los deseos de ésta. Samsthanaka se hace notable por su real maldad, pero también por su estupidez. Él está todo el tiempo componiendo versos espantosos y escogiendo las metáforas menos adecuadas. Al requerir de amores a Vasantasena, él iguala su corazón ardiente a “una rebanada de carne que se asa al carbón”. Su estupidez está mezclada con el asombro de que Vasantasena siga rehuyéndolo, luego de que él la ha cortejado con apodos tan amorosos como “comedora de carne seca”, “descarada” y “nariz chata”. Rechazado en repetidas ocasiones por Vasantasena, Samsthanaka asume una conducta cada

vez más grosera y persigue a Vasantasena por las calles y, mucho más adelante en la obra, la estrangula y dándola por muerta la abandona en el bosque. Sin embargo, un monje budista la rescata y juntos se dirigen al campo de ejecución donde Charudatta, el amado de Vasantasena, se enfrenta a la muerte al haber sido acusado del crimen que intentó Samsthanaka. Vasantasena revela el nombre de su verdadero atacante, se detiene la ejecución y los amantes se unen al final de la obra.



FIGURA 2b. Reverso de la estela. Escena de cuatro mujeres de pie entre el follaje.

Esta narración central se ve mejorada por dos subargumentos llenos de colorido. Uno de ellos tiene que ver con un jugador y masajista al que dos picaros le dieron una paliza por no pagar una deuda. Vasantasena interviene azarosamente y lo salva cuando les entrega a los atacantes uno de sus adornos. Inspirado por la generosidad de esa mujer hacia un extraño, el

masajista/jugador se siente motivado a unirse a la *sangha* budista, y éste es el monje que rescata a Vasantasena después de que la estranguló Samsthanaka.



FIGURA 3a. Anverso de la estela. Escena de una mujer sentada rodeada por sus asistentes. Periodo kushano, fines del siglo II. Arenisca roja de Sikri. 113 cm x 92 cm x 35 cm. Colección particular.

El segundo argumento menor representa a un brahmán que irrumpe en la casa de Charudatta para robar joyas que pertenecen a Vasantasena, con objeto de comprar la libertad de la sirvienta de la cortesana, de la cual está enamorado. La manera en que en este episodio se hace burla de los brahmanes debe haber interesado al público: al irrumpir en la casa de Charudatta, el brahmán se quita su cordón sagrado y lo estira

para medir una pared: "¡Maldito sea! Olvidé la cinta métrica [...] Usaré mi cordón sagrado [...] Claro que se supone que yo no debería quitármelo jamás, pero haciéndolo a escondidas ¡suele ser muy útil! Realmente resulta ser particularmente útil para hombres de mi profesión". Este mismo brahmán, al igual que el converso budista, se transforma posteriormente, gracias a la virtud de Vasantasena y le confiesa el robo a Charudatta. Las joyas son devueltas y su gran amor queda liberada del servicio.



FIGURA 3b. Reverso de la estela. Escena de dos hombres y una mujer huyendo.

En este y otros episodios, los adornos de la heroína constituyen un importante trasfondo de la acción. De hecho, las joyas de Vasantasena figuran indirectamente en el título mismo de la obra, pues sus adornos se usan para remplazar un

“carrito de barro” por uno de oro hecho con sus adornos. El carro de barro pertenecía al hijo de Charudatta, quien tuvo que devolverle un carro de oro a su compañero de juego perteneciente a una familia rica. Vasantasena descubre llorando al niño y ella de inmediato se quita sus adornos y se los da. Aunque este incidente donde están involucradas las joyas de la heroína no tenga un papel en la narración básica de la obra, encierra los temas más conmovedores de la historia. Dado que las joyas de Vasantasena también se usan como *leitmotiv* en otros episodios, vale la pena señalar que la representación de las joyas se destaca en forma evidente en la serie de estelas que discutiremos.

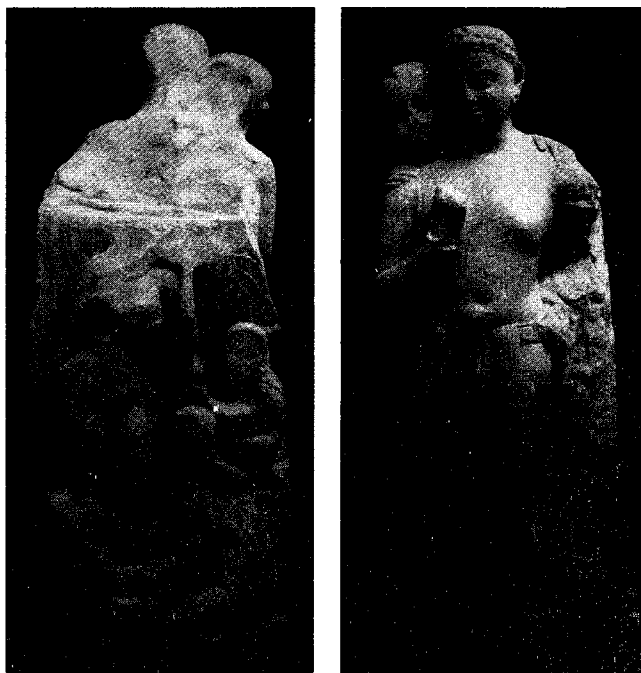


FIGURA 4a. Anverso de un fragmento de estela en la que una ajorca es retirada. Periodo kushano, fines del siglo II. Arenisca roja de Sikri. 105 cm x 40 cm x 40 cm. Colección particular.

FIGURA 4b. Reverso de un fragmento de estela en la que se representan dos hombres.

Aunque la estela de dos caras de Nueva Delhi se encontró en 1938 en el sitio de un *vihara* budista en Maholi, no fue sino hasta 1979 cuando la mente erudita del difunto C. Sivaramamurti reconoció que el cuadro del reverso, que representaba a una mujer huyendo de dos hombres, estaba asociado con "El carrito de barro" (véase fig. 1b) (Sivaramamurti, pp. 9-11). Para él esas figuras representan la escena en el climax del primer acto del drama cuando Vasantasena, perseguida por Samsthanaka, huye en la noche por las calles de Ujjain. Durante la persecución, un amable cortesano de Samsthanaka le aconseja a Vasantasena que se quite las ruidosas ajorcas de los tobillos y su chal perfumado, pues su perseguidor puede oler la prenda de vestir y oír las ajorcas en las calles oscuras. El texto especifica que ella se quitó las ajorcas y las sandalias y se supone que mientras huye las lleva cargando; sin embargo, la figura de la estela de Maholi tiene las ajorcas atadas fuertemente a los tobillos, presumiblemente como un método alternativo para sofocar el ruido. El hecho de que ninguna figura femenina en el arte kushano aparezca normalmente usando los adornos de esta manera, fortalece considerablemente el planteamiento de Sivaramamurti de que esta posición inusual identifica a la figura como Vasantasena. Su postura contorsionada, también inusual por no decir única en el arte kushano, contribuye a destacar la falta del chal que especifica el texto. Quizás los escultores escogieron no representar a Vasantasena cargando con sus ajorcas y sus sandalias, para destacar que se había quitado los atavíos con sus manos. Sivaramamurti, sin embargo, interpretó esta acción como que Vasantasena se estaba cubriendo el cabello con un velo, una desviación más respecto de la obra que él había reconocido en las estelas.

Sivaramamurti identificó a los dos hombres situados a la izquierda de la figura femenina como el villano Samsthanaka y el cortesano, cuando este último escuda al primero luego de que Vasantasena ha pedido ayuda en las calles oscuras. Si bien este ocultamiento detrás del cortesano no figura en el drama, esta sugerencia es posible. Por otra parte, de alguna manera es más probable que los dos hombres representen el momento de la persecución cuando el villano atrapa por error a su propio cortesano, al confundirlo con Vasantasena. "¡La atrapé!",

grita, mientras que su compañero le replica, “¡Me atrapaste a mí, idiota!” Esta situación divertida fue explotada al máximo en el drama; el villano repite de inmediato su error agarrando a otro sirviente. La viñeta en las calles oscuras termina momentos después cuando el villano agarra el largo cabello de una mujer, convencido otra vez de que ella es Vasantasena. Cuando Samsthanaka descubre que se trata de una doncella de la casa de Charudatta, se enfurece. Esta escena de las identidades erróneas debe haber hecho vociferar a las audiencias de Mathura. El tonto patetismo de este episodio que se extiende en la obra, quizás justifique pensar que el hombre que está atrás debería identificarse como el villano, cuando ésta se equivoca y sus manos agarran por detrás a su cortesano. Aunque



FIGURA 5a. Anverso de la estela. Escena de una mujer arrodillada. Periodo kushano, siglo I/principios del siglo II. Arenisca roja de Sikri. 70.5 cm x 56 cm x 18.3 cm. Doris Wiener, Inc., Nueva York.

el texto del drama no mencione en ninguna parte la propuesta de Sivaramamurti de que Samsthanaka está acobardado detrás del cortesano, su explicación podría ser correcta, puesto que esta "escena" esculpida podría haber sido un poco ambigua para los que veían la estela misma en Mathura. Unos pueden haberla entendido de una manera y otros de otra.

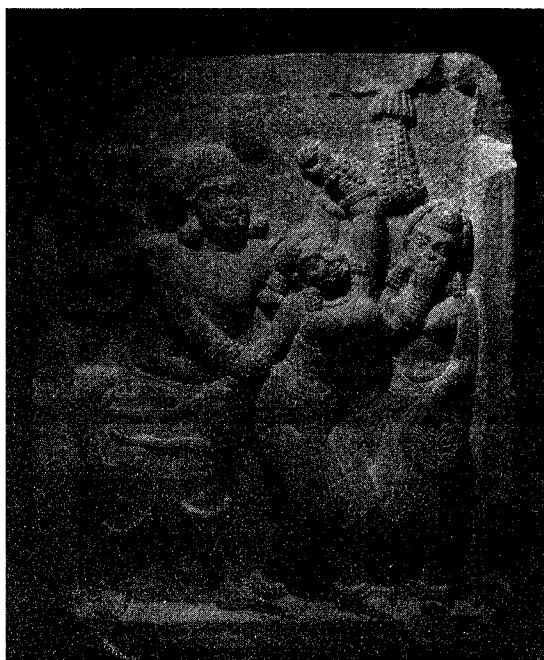


FIGURA 5b. Reverso de la estela. Escena de un hombre sujetando a una mujer. Periodo kushano, siglo I/principios del siglo II. Arenisca roja de Sikri. 70 cm x 54 cm x 21 cm. Doris Wiener, Inc., Nueva York.

La escena de la huida de Vasantasena se repite en dos de las estelas de doble cara de Mathura hasta ahora hechas públicas. El espectacular ejemplo en la fig. 3b representa la misma composición, sólo que se añade una pequeña asistente femenina a la izquierda de Vasantasena; lamentablemente, el otro

ejemplo es un fragmento. Si bien sólo representa a los dos hombres, el modelado de estas dos figuras constituye un *tour de force* en la escultura kushana (véase fig. 4b). La huida de Vasantasena seguramente se vería a la derecha. Ambas obras están hechas con la misma arenisca roja de Sikri de la pieza de Maholi, y tienen casi las mismas dimensiones. Estos dos ejemplos son aproximadamente contemporáneos y quizás podrían fecharse para fines del siglo II, la fecha que normalmente se le asigna a la estela de Maholi.

En el registro superior de una jamba del famoso sitio jaina de Mathura, el Kankali Tila (fig. 6), se encuentra una composición idéntica. Otro fragmento de una jamba de este sitio podría representar una escena del drama; un dibujo de esta escena aparece en un informe anterior sobre Kankali Tila compilado por Vincent A. Smith (Smith, 1901). En este relieve hay dos figuras que sostienen antorchas, una posible alusión al momento en que un sirviente provisto de una linterna sale de la casa de Charudatta y regaña a Samsthanaka por haber confundido a la sirvienta de Charudatta con Vasantasena en las calles oscuras, y por haberla agarrado.

El hecho de que la composición de las figuras en el registro superior de esta jamba sea idéntica a la de las estelas de dos caras, es suficiente para indicar el grado en el que se había estandarizado esta escena de cuando Vasantasena huye de sus perseguidores. Asimismo, su aparición en el Kankali Tila jaina y el sitio budista de Maholi revela la amplia aceptación no sectaria de la obra.

Es probable que la composición especial de una mujer “arrodillada”, asistida por un hombre y una mujer, haya sido igualmente familiar para los habitantes de Mathura durante el periodo kushano. La larga historia de las interpretaciones de esta escena en la estela de Maholi refleja las actitudes indias y foráneas hacia la escultura india, que han evolucionado desde principios del siglo XIX. En realidad, ya en 1836, año en que el coronel L.R. Stacy hizo el descubrimiento de la primera pieza de la escultura del periodo kushano en los alrededores de Mathura, se sentaron las bases de la discusión de esta peculiar

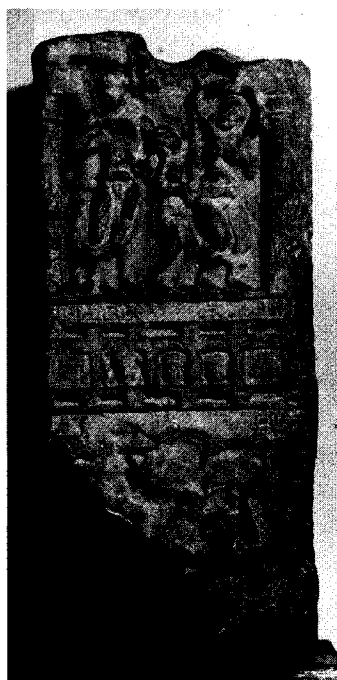


FIGURA 6. Panel con escena de dos hombres y una mujer que huye. Proveniente de Kankali Tila, Mathura. Uttar Pradesh. Período kushano, fines del siglo II. Arenisca roja de Sikri. 85 cm (altura). Museo de Mathura.

escena. Uno de los lados de esta célebre estela de dos caras —que en la actualidad se encuentra en el Museo Indio de Calcuta— representa a un hombre corpulento que está sentado con los brazos estirados sostenidos por dos asistentes. Stacy se precipitó a la conclusión de que la figura representaba a Sileno en compañía de las bacantes (Smith, 1911, p. 135, lámina xxxi). La siguiente laja de dos caras importante la encontró F.S. Growse en Palikhera, en 1873-1874, en los alrededores de Maholi. Esta estela, que en la actualidad se encuentra en el museo de Mathura, representa a un hombre corpulento, similar a Sileno, que se encuentra sentado con una jarra alta en su mano y un asistente de pie con una segunda jarra. En el reverso, la misma figura se encuentra asistida por dos ayudantes

que están de pie, lo que refleja una composición idéntica al panel de Stacy (fig. 7). Growse identificó a la figura principal como Balarama o un personaje de una historia budista desconocida (Growse, pp. 168-169). Más tarde, J. PH. Vogel y otros identificaron a estas figuras como Kubera (Vogel, lámina XLVIIIa), pero las teorías acerca del tema de estos dos relieves de dos caras han permanecido divididas.



FIGURA 7. Estela con una escena de un hombre corpulento sentado con dos asistentes. Proveniente de Palikhera, Mathura, Uttar Pradesh. Periodo kushano, fines del siglo II. Arenisca roja de Sikri. 100 cm x 100 cm. Museo de Mathura.

En 1938, año del descubrimiento de la estela de Maholi, V.S. Agrawala (Agrawala, lámina xx, núm. 3), la hizo pública por primera en Nueva Delhi. En la escena del anverso del panel (véase fig. 1a), la poco usual pose de la mujer arrodillada con los brazos estirados y ayudada por dos asistentes, hizo

que Agrawala regresara a las composiciones muy similares de los relieves de Stacy y de Palikhera y sus supuestas asociaciones con bacanales. Por lo tanto, él identificó a la figura arrodillada con una mujer ebria. El argumento se vio reforzado por el hecho de que las jóvenes asistentes que están junto a la figura arrodillada portan una copa, motivo que también se encuentra en el panel de Palikhera.

Agrawala identificó la escena en el reverso de la estela ("la Vasantasena que huye" de Sivaramamurti) como una "danza alegre" de conformidad con la escena de bacanal del anverso. El que la mujer arrodillada represente a una cortesana ebria, una *yakshi* o incluso una *devadatta*, con vagas conexiones con una bacanal, es una de las interpretaciones más ampliamente aceptadas de este tema (Carter, pp. 121-146; Czuma, pp. 108-109). Sivaramamurti aceptó la identificación que hizo Agrawala de la figura arrodillada, pero su propuesta de que el otro lado del relieve fue extraído de "El carrito de barro" constituyó un paso crítico para comprender que los dos lados del relieve estaban relacionados entre sí, dentro de un contexto literario específico.

La figura arrodillada podría identificarse como Vasantasena, que descansa sobre una rodilla doblada y se encuentra sobrecogida por la emoción. No hay ninguna escena de la obra que encaje perfectamente en esta descripción, pero el desmayo y la recuperación eran un truco teatral común en el drama, tanto para hombres como para mujeres. Charudatta, por ejemplo, se desmaya cuando descubre que un ladrón irrumpió en su casa y se llevó las joyas, que Vasantasena le había confiado para que se las guardara. En el siguiente acto, Vasantasena misma se desmaya cuando escucha al ladrón contándole el robo a su sirvienta, la cual también se desmaya. Entonces, quizás la mujer arrodillada sea la heroína en esta escena, asistida por los sirvientes de la casa a sus pies. La figura masculina posiblemente sea el ladrón, quien confiesa el robo en el mismo acto, y la mujer de más edad situada a la derecha quizás sea la madre de Vasantasena, quien desempeña un papel menor en la obra.

Otra posibilidad es que la escena esculpida represente el momento en que el monje budista salva a Vasantasena luego de que Samsthanaka la estrangula y la deja, dándola por muer-

ta, debajo de una pila de hojas. El monje se percata de que la mano que se asoma es la de Vasantasena por sus “bellos anillos de perlas”. Tales referencias subrayan otra vez el papel desempeñado por los adornos de Vasantasena y también ayuda a explicar por qué cada uno de los dedos de la heroína está adornado por un anillo llamativo (véanse las figuras 1a y 2a). Si la estela representa este episodio, los adornos que pertenecen al hombre que la ayuda a levantarse contribuyen poco a identificar a esta figura como un monje. Aún más, en el texto el monje la ayuda a levantarse mediante una rama que él sostiene por uno de sus extremos. Sin embargo, es la vulnerabilidad de la heroína y su necesidad de ayuda lo que constituye la esencia de este episodio, cualidades también capturadas en la composición visual de la mujer “arrodillada”.

La explicación más plausible es que la escena representa el climax de la obra al final del último acto, cuando Vasantasena entra al campo de ejecución para salvar a Charudatta del crimen que realmente cometió el villano. Se nombra al verdadero culpable y se libera a Charudatta. Al campo de ejecución también llegan noticias de que el tiránico rey ha sido depuesto por un gobernante justo que libera a Vasantasena de las ataduras de su oficio, permitiéndole que se pueda casar con su amante. Además, a Charudatta se le restituye su fortuna, ya que el nuevo gobernante lo nombra para un puesto elevado. A la luz de este dramático final —la reunión entre Vasantasena, presumiblemente muerta, y Charudatta, condenado a muerte— sería de extrañar que el público y el escultor no hubieran escogido este momento para recordarlo. En el texto de la obra se dice que Vasantasena, quien antes se había desmayado de emoción, cayó a los pies de Charudatta exclamando en medio de lágrimas, “es por culpa de que soy una pecadora que fuiste rebajado a este aprieto inmerecido”. Aunque en la obra la heroína se ponga de pie sola, quizás los escultores se hayan dado cuenta del potencial de representar a Charudatta ayudando a su amada a ponerse en pie. En el panel de Maholi, este cuadro también realza la naturaleza algo cómica de la escena del reverso, tomada del primer acto. La mujer de más edad que está de pie a la derecha quizás sea la esposa de Charudatta, quien le da la bienvenida en el hogar a Vasantasena como a una “her-

mana" ("¡Mi querida hermana está sana y salva también!"). Sivaramamurti sintió que la mujer de más edad era la madre de una cortesana ebria y que el gesto de ponerse un dedo en la mejilla representaba la aplicación de una pomada para recuperar su juventud. En el contexto del drama, ella podría ser una sirvienta mayor y de confianza de Vasantasena, pero en el texto no se menciona que la madre de Vasantasena esté presente en esta escena. Su madurez hace un contraste conmovedor con la niña que apoya a Vasantasena y sostiene un vasito, quizás como representación de un refrigerio para la heroína exhausta.

Aunque esta explicación parezca encajar en el espíritu del drama y las estelas mismas, otro segmento de la obra quizás pueda asociarse con los relieves. Momentos después del rescate de Charudatta, la acción cambia hacia la esposa del héroe que, al creerlo muerto, encara las llamas de su propia pira funeral. La sirvienta de Charudatta, no Vasantasena, se desmaya en un momento tan intenso como éste, y el héroe la ayuda a levantarse (*ityutthapayati*). A los pies de su maestro, ella resume uno de los mensajes más grandes de la obra, al exclamar "¡Qué extraño es el destino!"

Las más antiguas de las estelas no hechas públicas (véanse las figuras 5a y 5b) plantean las diferentes formas en que los escultores seleccionaron los temas del drama. La figura 5a representa a Vasantasena desmayándose, asistida por una figura masculina y una sirvienta, mientras que la escena del reverso en la figura 5b representa a una figura masculina que agarra a una mujer. Esta última escena podría representar el momento de humor cuando el villano Samsthanaka atrapa por error a la sirvienta de Charudatta mientras persigue a Vasantasena. Este par especial de episodios recuerda el del panel de Maholi: la persecución de Vasantasena por las calles en el primer acto y la reunión de los amantes en el último. Es poco probable que la imagen del reverso represente al villano sometiendo a Vasantasena antes de su intento de estrangularla, puesto que Samsthanaka está solo cuando pone sus manos en la garganta de la heroína. Desde el punto de vista estilístico, las figuras exuberantemente modeladas y las composiciones atrevidas de esta estela contrastan con la estela de Maholi, concebida de manera más formal, y con las otras tres estelas no hechas pú-

blicas. Sería difícil determinar el número de decenios que separan a la figura 5 de las otras estelas, pero sus cualidades de frescura y naturalidad se asocian con las fases iniciales de la escultura del periodo kushano de Mathura.

La popularidad de “El carrito de barro” en los tiempos kushanos también queda planteada gracias a dos estelas adicionales que representan a la mujer “arrodillada”. Una se recuperó en 1922 en Naroli, una aldea cerca de Maholi (figura 8). Otra fue descubierta por Alexander Cunningham en una aldea al norte de Allahabad, en el distante rincón oriental de Uttar Pradesh, y su arenisca roja de Sikri revela que fue exportada de la región de Mathura (figura 9). Ambos ejemplos están en malas condiciones y les faltan partes, pero no hay duda de que su composición es idéntica a los ejemplos ya discutidos.



FIGURA 8. Estela con escena de una mujer arrodillada. Proveniente de Naroli, Mathura, Uttar Pradesh. Periodo kushano, fines del siglo II. 57 cm x 54 cm. Museo Indio, Calcuta.



FIGURA 9. Dibujo de una estela en la que se representa una mujer incada. Proveniente de Allahabad, Uttar Pradesh oriental. Periodo kushano, fines del siglo II. Arenisca roja de Sikri. 101.6 cm (altura). (Según Alexander Cunningham, *Archaeological Survey of India*, Calcuta, 1880, vol. XI, lám. XX).

No se conocen ilustraciones de los reversos de estas dos estelas, pero a partir de las descripciones de la época de su descubrimiento parecería que el reverso se asemeja a una de las lajas no hecha pública antes (véase fig. 2b), que tiene cuatro figuras femeninas de pie que son supuestamente sirvientas de Vasantasena, la heroína que se celebra en el anverso. Sus poses y atributos (espantamoscas, un tarro y un perico en el hombro) son bien conocidos en otras esculturas kushanas y no han estado jamás conectados con escenas de bacanales. Si bien los antiguos públicos teatrales podrían haber reconocido un momento dramático específico en esta simple agrupación de mujeres, es sorprendente que los escultores no diseñaran una escena que elaborara más la acción narrativa. El prominente trasfondo de follaje podría, sin embargo, plantear una

escena en el Acto IV del drama, en la que Vasantasena recibe a uno de los sirvientes de Charudatta en su espléndido jardín y en presencia de sus sirvientas.

Una agrupación similar de mujeres puede encontrarse en el reverso de la estela de la figura 3, donde una mujer sentada que lleva una ajorca en la pantorrilla de una pierna y otra en el tobillo de la otra está flanqueada por dos asistentes, mientras que la pierna adornada por la ajorca es sostenida por otra sirvienta que está arrodillada. Aunque fragmentario, el anverso de la estela en la figura 4 es obviamente una versión casi idéntica de esta escena, aunque en este caso la sirvienta arrodillada está realmente tomando la ajorca en una mano mientras que sostiene el pie con la otra. El que una ajorca esté arriba y la otra abajo en su posición normal en la figura 3a probablemente implique que Vasantasena ha regresado de su huida por las calles y que sus sirvientas le están reajustando ahora sus ruidosas ajorcas. Tal interpretación tiene sentido a la luz del reverso de estos dos relieves, donde ella está huyendo con las ajorcas subidas.

La escena también podría representar el momento en el que Vasantasena se quita sus joyas para producir el carrito de oro para el hijo de su amado, con lo que el escultor sugeriría con mucho ingenio que las mismas ajorcas que le ocasionaron a ella tantas penurias en la escena del reverso pueden crear alegría cuando son transformadas en un carro de oro. Por otro lado, en esta etapa del drama Vasantasena no está huyendo y por lo tanto no hay razón alguna para que use en alto las ajorcas. Las ajorcas elevadas en esta posición tan poco usual plantean fuertemente que hay un contexto narrativo especial para esta escena. Como no hay precedentes para esto en la escultura kushana, es improbable que simplemente represente a una mujer noble atendida por sus sirvientas.

Resulta difícil tener acceso al contexto cotidiano de este número más bien grande de estelas de dos caras. Sólo la estela de Maholi se recuperó en un sitio arqueológico, dentro de una antigua *vihara*. Salvo la figura 5, todas estas estelas están esculpidas con una vasija ancha y poco profunda en la cúspide, que podría haber sido usada para las abluciones o para contener ofrendas florales. Esta vasija se representa apoyada sobre

un pilar hexagonal o circular cavado en uno de los lados de cada panel, lo que quizás sugiera un "frente y espalda" originales. Tal estela de dos caras en la *vihara* de Maholi podría haber sido un recordatorio para los residentes del honorable papel que un miembro de la familia asumió en el drama al rescatar a la heroína. Su antigua carrera como jugador quizás también les recordara su propia fragilidad moral. El villano Samsthanaka también era ferozmente antibudista.

En el caso de la figura 5, su forma es rectangular y carece de inclinación en los costados. Además, las figuras del anverso están contenidas dentro de un nicho ancho creado por un delgado marco que lo circunda y se proyecta un poco; éste falta en el reverso, pero su perfil se puede trazar, en particular en la cima. Otro rasgo interesante son las dos gruesas guirnaldas suspendidas del tope de la escena en el reverso, que quizás simulan la apariencia del típico escenario de un teatro local. En un momento indeterminado en el tiempo, cortaron el panel por la mitad en sentido vertical creando así dos relieves. Originalmente, sin embargo, había un amplio agujero que corría verticalmente a todo lo largo del panel. En su diámetro más ancho el hueco es de 15.3 cm, lo que sugiere que este agujero estuvo quizás diseñado para recibir un poste de madera cuya función era posiblemente soportar un largo pedazo de lana o tela dispuesto en sentido horizontal, que habría estado conectado a otro poste insertado en un panel equivalente. Un "marco" tan grande de poste-y-dintel podría haber sido parte de un escenario permanente al aire libre. Si éste fuera el caso, entonces los temas de esta estela de dos caras revelarían hasta qué punto el drama de Vasantasena llegó a estar ligado en la mente de la gente con el teatro en general (de alguna manera como nosotros asociamos a las máscaras de la Comedia y la Tragedia con el teatro).

Asimismo, es posible que algunos de estos relieves de dos caras hubieran estado alguna vez apareados con otro, de manera que cada lado representara un momento diferente en el drama. El hecho de que la Vasantasena arrodillada se representara con mayor frecuencia y estuviera en la laja que se exportó a Allahabad plantea que esta escena era la más popular. Hay, sin embargo, demasiadas pocas escenas del drama identificadas en

estos paneles como para justificar la colocación de más de dos de los paneles existentes juntos en secuencia.

Un punto más es que si se acepta la interpretación de que la mujer “arrodillada” representa una escena de “El carrito de barro”, entonces quizás las figuras del “Sileno” de Stacy y el panel de Palikhera no estén relacionadas ni con Kubera ni con una influencia helenística sino que se derivan de otro drama sánscrito, que quizás no haya sobrevivido. Esto parece posible en especial para la estela de Stacy, pues un lado tiene dos parejas de pie sin copas en sus manos, colocadas en posiciones levemente extrañas, lo que plantea un contexto narrativo.

La fecha de composición de “El carrito de barro” se desconoce, pero muchos estudiosos del teatro indio la consideran como *ca.* 400 d.C.. Esta fecha es demasiado tardía para estas estelas del periodo kushano, pero Sivaramamurti plantea que el relieve de Maholi mismo constituye un argumento para asignarle una fecha anterior a la obra. Sin embargo, se acepta ampliamente que un drama anterior en cuatro actos abreviado escrito por Bhasa (*ca.* siglo I) constituyó la base de la versión más amplia de Shudraka de diez actos. La obra de Bhasa, “*Daridra-charudatta*”, se inicia con el mismo tema de Vasantasena huyendo del villano, pero no se encuentra ninguna referencia al “carrito de barro” del niño o a un intento de asesinato. La acción principalmente gira en torno al robo y la recuperación de las joyas de Vasantasena, como un telón de fondo a la historia de amor entre la cortesana y Charudatta.

La versión ampliada de Shudraka posiblemente se nutrió de las tradiciones del teatro popular que habían evolucionado desde los días de Bhasa. La civilización india ofrece muchos ejemplos de representaciones esculturales que preceden a sus apariciones más tempranas en la literatura que sobrevivió. Las diferencias entre los primeros *Krishnacharitas* escritos y las representaciones del ciclo de Krishna son sólo los ejemplos mejor conocidos de este complejo intercambio. Además, inevitablemente existían amplias variaciones dentro de las comunidades teatrales en la antigua India. Un diálogo o una acción inesperados que se ganaban el aplauso del público se repetían

hasta que estos elementos se volvían rasgos estándar; algunos entraban a los textos que habían sobrevivido y otros no. El hecho de que los detalles de los relieves de dos caras no se equiparen perfectamente con el drama de Shudraka es un testimonio de la naturaleza fluida de las relaciones entre la tradición representativa y el texto. De hecho, si "El carrito de barro" se compuso *ca.* 400 d.C., entonces estos relieves de Mathura plantean hasta qué punto el escritor tomó prestados temas que se habían desarrollado mucho antes. Por otra parte, si las estelas siguieran el drama de Shudraka de una manera demasiado literal, entonces habría que revisar la fecha que se le atribuye al drama. Si bien hay discrepancias entre el texto existente y la obra en piedra, existen suficientes similitudes como para asociarlos.

Estos excepcionales relieves de dos caras expanden aún más nuestra impresión de los habitantes de la Mathura temprana, y arrojan luz en rincones hasta entonces desconocidos. ¿Cuán incompleta sería nuestra visión de la sociedad del periodo kushano si sólo supiéramos acerca de sus representaciones formales de gobernantes o de deidades esculpidas en piedra? Estas excepcionales estelas son un raro ejemplo de como la literatura secular inspira al taller. Son un homenaje a los artesanos anónimos que capturaron con éxito el sabor del drama. El hecho de que dos mil años después podamos disfrutar especulando sobre el elusivo significado de estas piedras dispersas en el norte de la India, confirma la observación atemporal que hizo la sirvienta de Charudatta en el climax de la obra: "¡Qué extraño es el destino!"

Traducción del inglés:

MARIELA ÁLVAREZ

Bibliografía

- AGRAWALA, V.S. (1938), "A New Bodhisattva and a Bacchanalian Group from Mathura", *Journal of the Indian Society of Oriental Art*, núm. 6, pp. 68-72.
- CARTER, MARTHA (1968), "Dionysiac Aspects of Kushan Art", *Arts Orientalis VII*, pp. 121-146.

- CZUMA, STANISLAW J. (1985), *Kushan Sculpture: Images from Early India*, Cleveland, Cleveland Museum of Art.
- GROWSE, F.S. (1978), *Mathura: A District Memoir*, Ahmedabad, New Order Book Co. (1883).
- KALE, M.R. (1988) (comp. y trad.), *The Mrichchhakatika of Sudraaka*, Nueva Delhi (edición en sánscrito con traducción al inglés).
- SHARMA, ARVIND (1994) (comp.), *The Little Clay Cart*, Nueva York, State University of New York Press, traducción póstuma de A.L. Basham.
- SIVARAMAMURTI (1979), *Sources of History Illuminated by Literature*, Nueva Delhi, Kanak Publications.
- SMITH, VINCENT A. (1901), "The Jain Stupa and Other Antiquities of Mathura", *Archeological Survey of India*, serie New Imperial, vol. 20.
- (1911), *A History of Fine Art in India and Ceylan*, Oxford, Clarendon Press.
- VOGEL, J. PH. (1930), *La Sculpture de Mathura*, *Ars Asiatica*, vol. 15, París y Bruselas, Les Editions G. Van Oest.