

La escultura del reino de Shilla y la repercusión del budismo en su evolución *

MARÍA TERESA GONZÁLEZ VICARIO **

RESUMEN

El reino de Shilla, situado en el sudeste de Corea, consiguió en el año 668 la unificación de la península con la ayuda de la dinastía china de los Tang. A partir de este momento, el reino de Shilla Unificado (668-935) protagonizó una de las etapas más brillantes de la compleja historia de Corea, conocida como la Edad de Oro del arte coreano. La evolución artística de este reino en sus dos periodos —el antiguo reino de Shilla y el reino de Shilla Unificado— estuvo marcada por la influencia del arte chino y por el desarrollo del budismo. Esta doble influencia también se manifestó en la escultura, sin que ello signifique la negación de unos rasgos propios en el arte coreano, como se pone de relieve en determinadas representaciones de Maitreya, el Buda del porvenir. Además de las imágenes budistas, las figuras de guardianes o de animales

ABSTRACT

The Kingdom of Shilla, situated in the southeast of Korea, achieved in 668 the unification of the peninsula with the support of Tang Dynasty of China. Since then, the Kingdom of Unified Shilla (668-935) took the leading part as one of the most brilliant ages of the complex history of Korea, known as the Golden Age of Korean art. The artistic evolution of this kingdom in its two periods —the ancient Shilla Kingdom and the Unified Shilla Kingdom— had been marked by the influence of Chinese art and by the expansion of Buddhism. These double influences were manifest in the sculpture, however that would not mean the negation of some original characteristics in Korean art, like those emphasized in the determinate image of Maitreya, Buddha of the Future. In addition to the Buddhist images, the figures of guardians or animals

* Este artículo es el resultado de la investigación realizada durante los meses de octubre y noviembre de 1995, período de estancia en Corea con la beca concedida por la Korea Foundation.

** Departamento de Historia del Arte. UNED.

protectores de determinadas construcciones (pagoda de Punhwangsa) son igualmente destacables. Junto a estos ejemplos, entre otros, las grandiosas representaciones de Buda en la zona montañosa de Nam-san o el conjunto escultórico que decora el santuario rupestre de Sokkuram, uno de los mayores logros del arte coreano, nos acercan en este artículo a la evolución escultórica del reino de Shilla, cuyo arte debe ser considerado un nexo entre el de China y el japonés.

protective in some constructions (the pagoda of Punhwangsa) are also outstanding. Next to these examples, the grandiose images of Buddha on the mountainous region of Namsam or the sculptural group of figures that decorate the Sokkuram rupestrian sanctuary, is one of the greatest attainment of korean art. In this article, we are introduced to the sculptural evolution in Shilla Kingdom whose art must be considered as a nexus between the art of China and Japan.

Chôsen, el País de la Mañana Tranquila, fue el antiguo nombre de Corea, cuyo poético significado evoca toda la belleza de su paisaje, acentuada por el colorido de la vegetación, lleno de contrastes armoniosos con los que se tiñen sus montañas, valles y suaves colinas.

Por su situación geográfica, Corea se convirtió en un lugar estratégico y de notables intercambios culturales, especialmente con China y Japón. Su relación con el primero de estos dos países merece ser especialmente destacada, debido a su influencia cultural, sin que ello deba ser interpretado como una disminución de la autonomía cultural coreana, ya que por sí misma esta cultura constituye una variante, llena de interés, dentro de la órbita de los países del Extremo Oriente.

El reino de Shilla (57 a.C. - 935 d.C.), que protagonizó uno de los períodos más brillantes de la compleja historia de Corea, constituye un ejemplo muy significativo en este sentido. Dicho reino, situado en el sudeste de la península coreana, con la ayuda de la dinastía china de los Tang (618 - 907) derrotó a otros dos reinos rivales: Koguryo (37 a.C. - 668 d.C.), que se extendía por el norte de la península, y Paekche (18 a.C. - 660 d.C.), que ocupaba el sudoeste de la misma.

La rivalidad de los Tres Reinos se había mantenido a lo largo de unos trescientos años aproximadamente, y aunque en un principio el más poderoso fue el reino de Koguryo, finalmente, Shilla, el más pequeño y menos civilizado, consiguió la unificación del territorio en el año 668 y, seguidamente, la fusión de las culturas de los Tres Reinos. Por otra parte, aunque su alianza con la dinastía Tang pudo costarle la independencia, sin embargo, desde el punto de vista cultural aquella relación tuvo notables consecuencias para este reino, debido a que la China de los Tang era considerada en Asia Oriental como el modelo a

seguir, motivo por el que tanto en Corea como en Japón fueron imitadas sus instituciones y se adoptaron sus formas artísticas ¹.

La asimilación de aquella cultura se tradujo en un brillante desarrollo de la del reino de Shilla Unificado (668 - 935), hasta el extremo de ser conocida aquella época como la Edad de Oro del arte coreano, que giró en torno al arte budista. Además, las relaciones diplomáticas que a partir de este momento se mantuvieron con Japón, contribuyeron también a la difusión de la cultura de Shilla por aquel territorio y a la expansión del budismo durante el período de Nara, en el siglo VIII. Notables diferencias separaban, por lo tanto, a aquella Shilla Antigua, o Shilla de la época de los Tres Reinos, de la Gran Shilla, la que surgió tras el período de la unificación.

Desde entonces se sucedieron doscientos treinta años de paz, a través de los cuales se desarrolló una de las etapas de mayor esplendor dentro de la cultura coreana. Sin embargo, aquella era de prosperidad terminaría por ir acercándose a su fin. El poder real se fue debilitando paulatinamente hasta llegar a una atomización del territorio de la Gran Shilla, como consecuencia del dominio de las provincias por parte de los jefes de los clanes locales. Cuando la dinastía Korye (918 - 1392) se hizo con el poder, se puso fin al período del reino de Shilla Unificado.

La evolución artística de este reino en sus dos etapas —el antiguo reino de Shilla y el reino de Shilla Unificado— estuvo estrechamente vinculado al desarrollo del budismo ². Al mismo tiempo que se introdujo esta religión en

¹ FRANKE, H. y TRAUZETTEL, R.: *El Imperio chino*. Historia Universal Siglo XXI (vol. 19). Madrid, Siglo XXI, 1973, pág. 178.

² Sobre la vida de Buda y el budismo, véase, entre otros: BRANDON, S.G.F.: *Diccionario de Religiones Comparadas*. Madrid, Cristiandad, 1975.

CONZE, E.: *El budismo. Su esencia y su desarrollo*. México, F.C.E., 1978.

— *Breve historia del Budismo*. Madrid, Alianza Editorial, 1983.

COOMARASWAMY, A.: *Buddha y el Evangelio del Budismo*. Barcelona, Paidós, 1989.

JAMES, E.O.: *Introducción a la historia comparada de las religiones*. Madrid, Ediciones Cristiandad, 1973.

LING, T.: *Las grandes religiones de Oriente y Occidente. Desde la Prehistoria hasta el auge del Islam*. Madrid, Istmo, 1968.

MASSON-OURSSEL, P.: *La filosofía en Oriente*. Buenos Aires, Sudamericana, 1947.

PERCHERON, M.: *Buda*. Barcelona, Salvat, 1988.

PUECH, H. Ch. (Dir.): *Las religiones constituidas en Asia y sus contracorrientes, II*. Historia de las Religiones (Vol. 10). Madrid, Siglo XXI, 1981.

PUECH, H. Ch. (Dir.): *Las religiones en la India y en Extremo Oriente*. Historia de las Religiones (Vol. 4). Madrid, Siglo XXI, 1993.

RIVIERE, J.: *El pensamiento filosófico de Asia*. Madrid, Gredos, 1978.

ROMÁN LÓPEZ, M.T.: «Buda: un personaje para la historia del antiguo oriente», *Espacio, Tiempo y Forma*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), Serie II / 7, 1994, págs. 85-101.

— *Buda: Sendero del alma*. Madrid, UNED, Colección Aula Abierta, 1997.

SADDHATISSA, H.: *Introducción al Budismo*. Madrid, Alianza Editorial, 1994.

Corea, también llegó la influencia del arte chino que en aquella época procedía de Tun-huang³, ciudad fronteriza de notable valor estratégico y económico, al ser un paso obligado para las rutas comerciales que atravesaban Asia Central. No muy lejos de la ciudad, los monjes budistas habían establecido monasterios, extensas bibliotecas y templos excavados, conocidos bajo el nombre genérico de «Mil Cuevas Budistas»⁴, y fue en aquel lugar donde el budismo *mahayana* —forma en la que sería transmitido a Corea— halló su expresión más fiel, como observa Peter C. Swann⁵.

Cuando en el siglo V esta doctrina llegó al reino de Shilla, se inició la construcción de un conjunto de templos, de grandes proporciones, como el de Hungryun-sa, Hwangryong-sa, Kiwon-sa, Yonghung-sa, Samrang-sa y Punhwang-sa, que junto a otras construcciones pusieron de relieve la influencia procedente de China. Esta influencia también se manifestó en la escultura⁶, sin que ello signifique la negación de unos rasgos propios en el arte coreano. Frente a las representaciones chinas, dominadas por modelos rítmicos, lineales, que reflejan una tradición artística caligráfica y bidimensional, la escultura coreana encierra un carácter más trascendente y espiritual⁷.

En época temprana tuvo una gran difusión por Asia Oriental, pero especialmente en Corea, la imagen de un Bodhisattva⁸ meditando, estrechamente relacionada con el culto de Maitreya, el Buda del porvenir. En sus primeras representaciones se manifiesta la influencia de la escultura de Koguryo, que a su vez dependía de la del arte chino de los Wei. En este sentido, deben ser recordadas las esculturas realizadas en

SHEARER, A.: *Buda*. Madrid, Editorial Debate, 1994.

ZIMMER, H.: *Filosofía de la India*. Buenos Aires, Eudeba, 1979.

— *Mitos y símbolos de la India*. Madrid, Siruela, 1995.

³ GURUGE, ANANDA W.P. *Buddhism. The religion and its culture*. Sri Lanka, Mahendra Senayake, 1984, pág. 109.

⁴ TREGEAR, M.: *El arte chino*. Barcelona, Destino, 1991, pág. 73.

⁵ SWANN, P.C., ARTHAUD, C. y HEBERT-STEVENS F.: *El arte de China*. Barcelona, Ed. Juventud, 1967, pág. 88.

⁶ La primera referencia a una obra escultórica del reino de Shilla se encuentra en el *Sam-guk sa-gi*. En esta Historia de los Tres Reinos se señala que en el año 574 se hizo un Buda de bronce dorado, que medía sesenta pies de alto, para el templo de Hwangryong-sa, obra no conservada en la actualidad. Véase: HWANG SU-YONG: *The arts of Korea. Buddhist Art* (V.III). Seoul, Dong Hwa Publishing, 1974, pág. 142.

⁷ FISHER R.E.: *Buddhist Art and Architecture*. London, Thames and Hudson, 1993, pág. 126.

⁸ El budismo mahayana introdujo el ideal del Bodhisattva —iluminado en potencia—, término que ya había sido utilizado para aludir a las anteriores encarnaciones de Buda, pero que a partir de entonces pasaba a referirse a una figura que superando a la del santo —*arhant*—, y digna del *nirvana*, renuncia a este estado para ayudar con amor y compasión a los mortales inferiores. Se les suele representar acompañando a Buda, bien formando una trinidad o en grupos mayores, pero mientras Buda aparece como un monje, al Bodhisattva se le representa como a un príncipe.



Fig. 1. Maitreya. Museo Nacional de Corea, Seúl.

piedra en los templos rupestres de Yun-kang, en el Shansi septentrional que, como observa J. Edward Kidder Jr., «representan este estilo, que continuó incluso cuando los Wei, en el 494, trasladaron la capital a la zona de Lo-yang, en el Honan (...). Aunque los viajeros coreanos y japoneses no los vieran, con lo que sí se familiarizaron fue con las estatuillas que acusaban fuertemente la influencia de la escultura de los templos rupestres; forma en bloque, punto de vista solamente frontal, parte posterior inacabada, escurzo con cabezas mayores de lo normal, como si fuese a verse desde abajo, y superficie lineal, propia de la técnica de la escultura en piedra»⁹.

Una mayor originalidad se percibe en la escultura de Maitreya (fig. 1), conservada en el Museo Nacional de Seúl, en la que ya se afirman determinadas características del arte coreano, de marcada pureza formal, por lo que esta obra debe ser considerada, entre otras similares, el ejemplo escultórico más representativo de esta época. Dicha imagen de Maitreya (93'5 cm.), realizada en bronce dorado en el siglo VII, adopta la pose del estilo *pan'ga* —muy extendido durante la etapa de los Tres Reinos—, en actitud sedente sobre un escabel, con la pierna derecha apoyada en la rodilla de la izquierda, y el codo derecho descansando sobre la rodilla derecha, mientras los dedos de la mano tocan levemente su mejilla. En el rostro se perfilan unas facciones de trazos delicados, que transmiten serenidad y paz interior, a la vez que la característica sonrisa arcaica añade a la expresión un matiz enigmático. La cabeza, en la que se destacan los lóbulos de las orejas extremadamente grandes, está cubierta por una corona integrada por tres formas angulosas, mientras que los dos collares sobre la piel desnuda subrayan las formas plenas y ovaladas del rostro de Maitreya. En el conjunto se aprecia una perfecta y delicada armonía, marcada por el protagonismo de la línea curva, junto a un equilibrio y reposo que sólo se rompe con el dinamismo de los pliegues del paño que cubre la parte inferior del cuerpo. Una réplica en madera de esta escultura, realizada muy posiblemente por manos coreanas, se encuentra en Japón, en el monasterio de Koyuji, en Kyoto.

Un estilo menos evolucionado presenta otra representación de Maitreya (83'2 cm.) que se conserva también en el Museo Nacional de Seúl (fig. 2). Al igual que la anterior, ha sido representada en pose de *pan'ga*, pero existen claras diferencias entre ambas. La corona, de estructura más complicada, enmarca un rostro en el que se destaca la armonía de sus fac-

⁹ KIDDER, J.E. Jr.: *El arte del Japón*. Madrid, Cátedra, 1985, pág. 48.

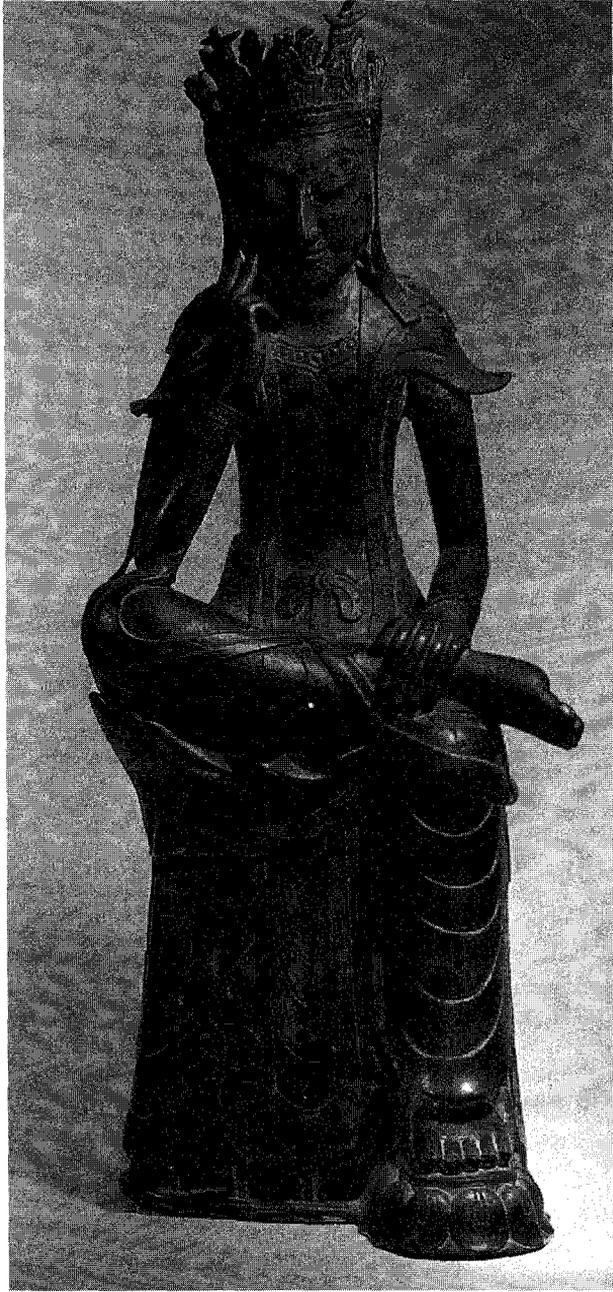


Fig. 2. Maitreya. Museo Nacional de Corea, Seúl.

ciones, iluminadas por una sonrisa arcaica que añade un cierto misterio a su expresión. El cuerpo, de perfiles algo más estilizados, aparece cubierto por largas vestiduras que describen unos pliegues, cuyo tratamiento responde a un lenguaje más pictórico que escultórico, lo cual reduce notablemente los contrastes lumínicos del conjunto, a la vez que también le resta dinamismo y expresividad.

Relacionada con estas dos obras de bronce dorado, el Museo Nacional de Kyongju, la capital del reino de Shilla, conserva una escultura de Maitreya (1'6 m.), realizada en piedra en el siglo VII. Esta obra procede de un templo relacionado con la tumba del General Kim Yu-sin, situado en el Mt. Songhwa, en Kyongju, y a pesar de haber perdido la cabeza y los hombros, resulta evidente su planteamiento formal en el que también se ha seguido el estilo *pan'ga*.

La escultura, sin embargo, no estuvo limitada a la exclusiva realización de imágenes budistas, puesto que también fueron representadas figuras de guardianes o de animales protectores de determinadas construcciones, como los esculpidos para la pagoda de Punhwangsa (fig. 3), en Kyongju. El templo,

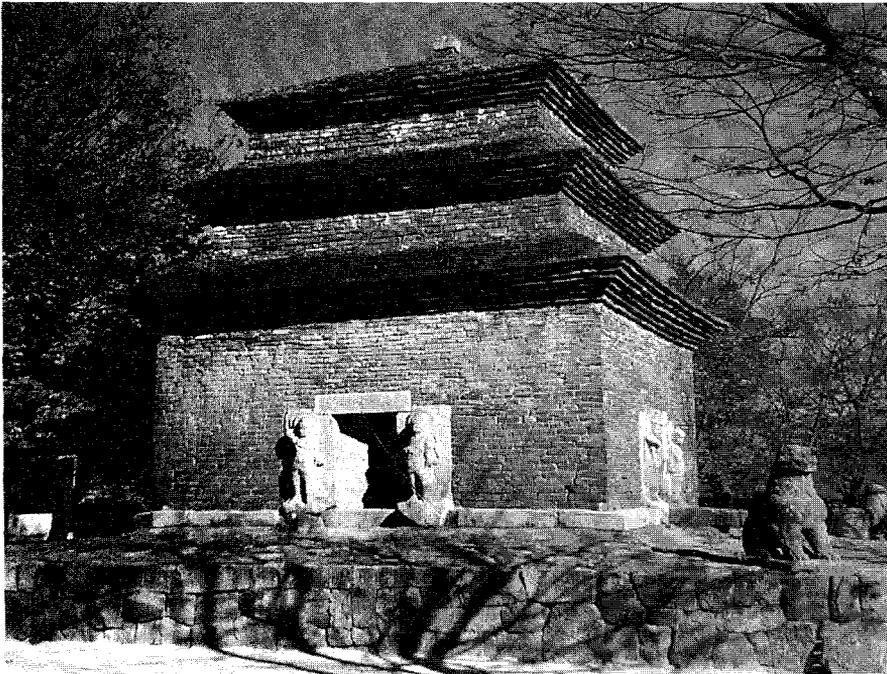


Fig. 3. Pagoda de Punhwangsa. Kyongju.

construido en el año 634 durante el gobierno de la reina Sondok, fue uno de los más famosos de aquella época, aunque, desgraciadamente, no se conserva en la actualidad. Sólo queda dicha pagoda que ha sufrido modificaciones a través del tiempo. Esta construcción, levantada sobre una plataforma de un metro de alto, es de planta cuadrangular y de tres pisos. Fue edificada con delgadas losas de una piedra especial, semejante al ladrillo, que refleja la influencia de las pagodas chinas de ladrillo. «La pagoda de nueve pisos de Punhwangsa —según dice el *Tonggyong Chapki*— es una de las tres maravillas de Shilla. Durante la invasión de Imjin (Hideyoshi) destruyó el enemigo la mitad del edificio. Años más tarde se le ocurrió a algún monje la estupidez de reconstruir la pagoda y demolió la otra mitad»¹⁰. Sin embargo, Chewon Kim señala que a pesar de que en la citada fuente histórica se hace referen-



Fig. 4. *Vajradharas. Pagoda de Punhwangsa, Kyongju.*

¹⁰ Recogido por Chewon Kim: en «Corea» en *El arte de los pueblos: Birmania, Corea y Tíbet*, por GRISWOLD, A.B., KIM, CH. y POTT, P.H., Barcelona, Praxis y Seix Barral, 1964, pág. 98. La invasión aludida en el texto se refiere a la que tuvo lugar en el año Imjin (1592), encabezada por Hideyoshi.

cia a una construcción anterior de nueve pisos, parecen imposibles tales dimensiones, si se tienen en cuenta las proporciones actuales de la misma ¹¹.

La influencia china también se pone de manifiesto en los guardianes (1'3 m.) que flanquean la puerta situada en cada lado de la pagoda (fig. 4). Estos Vajradharas, realizados en granito, reflejan un estilo arcaico, por lo que la datación correspondería a la primera mitad del siglo VII. Sus vigorosos cuerpos aparecen semicubiertos por vestiduras, cuyos pliegues describen unos ritmos envolventes que subrayan unas actitudes defensivas, a su vez acentuadas por la expresión de unos rostros grotescos. Las figuras de los cuatro leones (fig. 5), situados en las esquinas de la plataforma



Fig. 5. León. Pagoda de Punhwangsa, Kyongju.

¹¹ *Ibidem.*

sobre la que se levanta la pagoda, presentan un planteamiento formal muy en consonancia con el de los guardianes.

No muy alejada de Kyongju se extiende la zona montañosa de Namsan, que es considerada como uno de los centros artísticos más representativo de la cultura de Shilla. Tiene una altitud de 468 m., y se extiende a lo largo de 4 km. desde el este al oeste, mientras que de norte a sur ocupa 8 km. La expansión y afianzamiento del budismo convirtió a Namsan en un santuario religioso desde el momento en que el hombre, buscando la paz y la prosperidad del reino, inició la construcción de templos, pagodas y linternas, y esculpió en las paredes rocosas imágenes de Buda en perfecta armonía con la naturaleza.

En la vertiente del nordeste se encuentra el valle de los Budas, en donde una roca de grandes dimensiones alberga un nicho que cobija la imagen de Buda (1'42 m.) sentado sobre un loto (fig. 6). En esta escul-

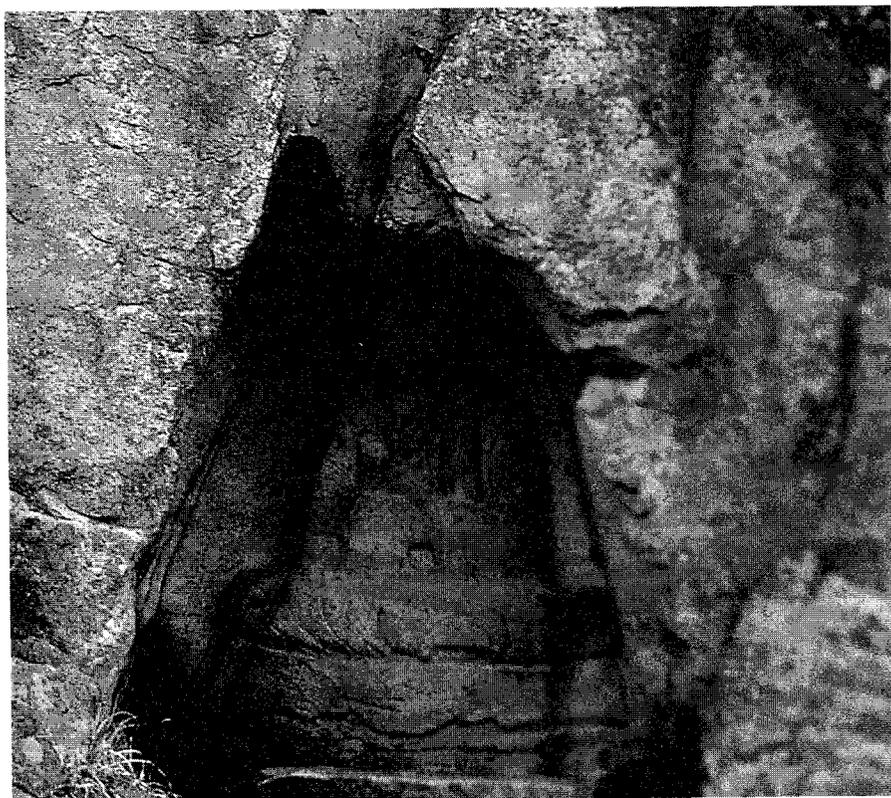


Fig. 6. Buda. Valle de los Budas, Mt. Namsam, Kyongju.

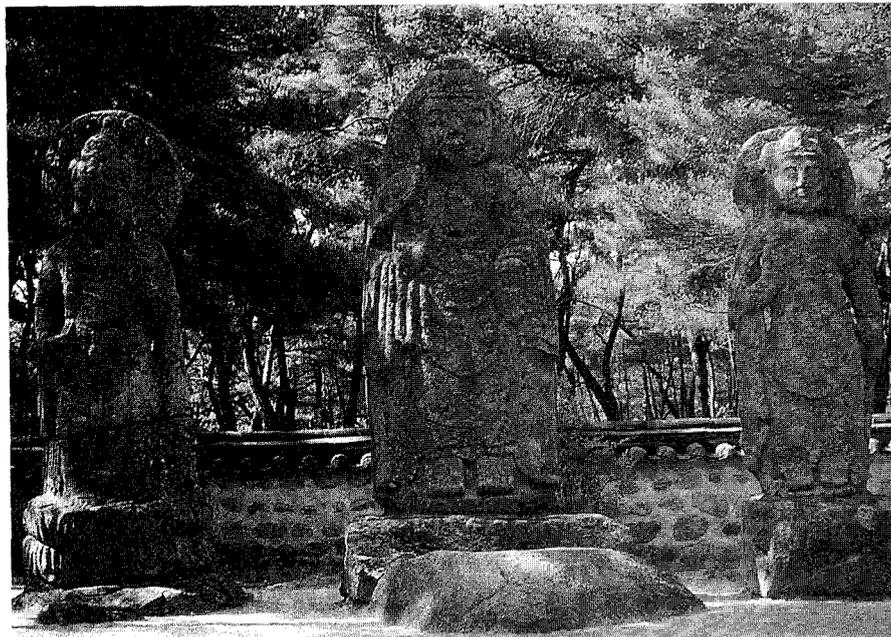


Fig. 7. Buda entre dos Bodhisattvas. Valle de Songbang, Mt. Namsam, Kyongju.

tura, que cronológicamente corresponde a finales del siglo VI o comienzos del siglo VII, se manifiestan características del estilo arcaico. La cabeza, coronada por una protuberancia, se inclina ligeramente, mostrando un rostro redondo, de rasgos muy marcados y eterna sonrisa, en el que se advierte una profunda meditación. El cuerpo, de proporciones rectangulares, está cubierto por amplias vestiduras que ocultan los brazos cruzados y resbalan hasta cubrir el pedestal, formando en su caída unos pliegues dinámicos que, en cierta medida, suavizan la rigidez del cuerpo.

Finalmente, en el valle de Songbang se encuentra un interesante grupo escultórico (fig. 7) que data del siglo VII, integrado por la imagen de Buda (2'75 m.) acompañado por dos Bodhisattvas (2'36 m.). A diferencia de las obras citadas anteriormente, estas tres esculturas han sido representadas de pie, con unas proporciones en las que la longitud del cuerpo equivale a cinco veces la de la cabeza.

La figura central, que podría ser relacionada con Amitabha —el Buda «de la luz infinita», el que predica en la tierra pura del oeste—, viste amplias vestiduras que ocultan las formas de un cuerpo de volumen compacto. El escultor se ha detenido especialmente en el tratamiento de los

pliegues que forman los paños en su caída, lo cual confiere a la figura un cierto dinamismo que compensa, en cierto modo, el estatismo, la rigidez de un cuerpo carente de todo naturalismo y en el que predomina la masa del bloque de piedra. Sólo la cabeza, las manos y los pies han sido representados con un mayor detenimiento. En el rostro, de proporciones muy anchas y facciones acusadas, se destaca una expresión sonriente, no exenta de una inocencia infantil. El cabello, recogido en un moño sobre la parte superior de la cabeza, acentúa la habitual protuberancia de ésta, a la vez que unos rizos tallados minuciosamente provocan efectos de claroscuro. La disposición simbólica de las manos tiene un doble significado: la derecha adelantada, con la palma hacia afuera y los dedos levantados, representa el rechazo del temor, mientras que la izquierda, mostrando también la palma, alude al hecho de que Buda escucha compasivamente y cumple los deseos de los hombres. Los pies, de proporciones rectangulares y muy poco realistas, descansan sobre una base de piedra que ha sustituido al pedestal original de esta escultura, dañado por el tiempo y situado actualmente frente a ella.

A la izquierda de la figura central se encuentra la de la Bodhisattva Avalokiteshvara —la Diosa de la Misericordia— sobre una piedra de proporciones rectangulares, en sustitución del pedestal original en forma de loto. Un nimbo carente de decoración enmarca la cabeza, adornada por una diadema y una corona, en cuya zona central se ha representado a Amitabha, figura que siempre suele acompañar a Avalokiteshvara. En el rostro de ésta contrasta el tratamiento más delicado de los ojos, nariz y boca frente al mayor desarrollo de las mejillas que resta armonía al conjunto de las facciones. Unas largas vestiduras cubren el cuerpo, en el que también se evidencia un alejamiento de la realidad anatómica, destacándose en el conjunto el gesto de la mano derecha, en actitud de enseñar la doctrina, mientras que la izquierda sostiene un recipiente con agua, símbolo de la ayuda que presta a quien la necesita, a la vez que la curva que describe una de las piernas disminuye en parte el estatismo de esta figura.

Una técnica más depurada se advierte en la ejecución de la tercera escultura, que se supone la representación de Mahasthamaprapta —el Bodhisattva del Poder—. Esta obra conserva el pedestal original, integrado por un loto doble, debido a que ambos —figura y pedestal— fueron esculpidos en la misma pieza de piedra. La cabeza también aparece cubierta por una diadema y una corona, cuyo frente ha sido decorado con una flor de loto, mientras que un nimbo, en el que se han representado cinco figuras de Buda, enmarca un rostro de facciones más proporcionadas y delicadas que las de las otras dos obras. Unos largos ropajes con

drapeado envolvente cubren esta figura, en la que claramente se perciben unos espacios entre los brazos y el cuerpo, lo cual contribuye a prestarle un mayor realismo. Alrededor del cuello se destaca un collar integrado por tres sartas de perlas, adornado en el centro por una flor, pero lo que más llama la atención en el atuendo de este Bodhisattva es una larga guirnalda de flores y joyas que sostiene en la mano derecha, mientras que en la izquierda lleva una flor de loto. A pesar de la ingenua tosquedad que se advierte en la concepción formal del conjunto, toda la obra refleja una sensibilidad artística muy notable que revela la capacidad creadora del pueblo de Shilla.

La unificación de Corea, como ya se indicó anteriormente, supuso desde el punto de vista político la creación del Gran Imperio de Shilla, lo cual tuvo una notable repercusión en la cultura coreana, dado el esplendor que caracterizó a esta época histórica, conocida con el nombre de la Edad de Oro del arte coreano. El budismo alcanzó en este momento un extraordinario desarrollo entre todas las clases sociales, por lo que se levantaron numerosos templos —Sach'onwang-sa, Mangdok-sa, Kam'un-sa, Pusok-sa, entre otros— que rivalizaron con los suntuosos palacios construidos por los poderosos. La desaparición de la mayoría de estas edificaciones ha sido una pérdida irreparable, que nos ha privado de la posibilidad de contemplar la magnífica arquitectura de una de las etapas más interesantes de la historia de Corea. «Hoy —señala Chewon Kim— tenemos que levantar nuestros cimientos sobre la historia del arte de la gran Sila recurriendo fundamentalmente a dos fuentes: las tumbas de los alrededores de Kyongchu y algunas esculturas budistas de bronce y piedra»¹². La escultura, por lo tanto, se ha convertido en un punto de referencia obligado para el mejor conocimiento del desarrollo artístico coreano. No obstante, ha de recordarse la influencia recibida durante esta etapa de la dinastía Tang (618-907).

En el inicio de este período, conocido con el nombre del reino de Shilla Unificado, como ya se señaló, se destacan, entre otras obras, una estela de esteatita (40'3 x 26'7 x 17 cm.) procedente del templo de Piamsa. El relieve de dicha estela (fig. 8), hoy en el Museo Nacional de Corea, en Seúl, representa una escena que tiene lugar en el Paraíso del Oeste, en donde varios Bodhisattvas, Lohans, guardianes y apsaras, que tocan instrumentos musicales, rodean a Amitabha, la figura principal, sentado sobre un pedestal en forma de flor de loto. A pesar del deterioro que presenta la estela —no se

¹² KIM, CHEWON: «Corea», en *El arte de los pueblos*, por GRISWOLD, A.B., KIM, CH. y POTT, P.H., Barcelona, Praxis y Seix Barral, 1964, pág. 101.



Fig. 8. Amitabha. Museo Nacional de Corea, Seúl.

conserva el remate superior y la base— todavía puede percibirse el deseo del autor de diferenciar a los personajes que integran el cortejo por medio de una variedad de gestos y actitudes, lo cual enriquece la composición. Debe destacarse que el clan Chon encargó su realización en el año 673, según se deduce de la inscripción que aparece en la parte baja de la estela.

Un mayor hieratismo se aprecia en el planteamiento formal que presenta otra estela del Museo Nacional de Kongju, realizada también en esteatita en el mismo año que la anterior y procedente de Yon'gi-gun, al sur de la provincia de Ch'ungch'ong. Dicha estela está coronada por un doble remate, muy deteriorado, y termina en un pedestal con flores de loto. En la parte baja del relieve frontal se reproduce una Trinidad integrada por un Buda y dos Bodhisattvas, flanqueados por inscripciones. Las superficies del resto de la estela están divididas en registros ocupados por la representación de los mil Budas, como alusión a uno de los milagros de Shakyamuni, el que tuvo lugar durante su estancia en la ciudad de Shravasti, cuando se transformó en mil Budas, sentados sobre una flor de loto, con la intención de confundir a un grupo de herejes. Este tema, uno de los más repetidos en la escultura y pintura mahayanas, alude también a las jerarquías celestiales que hacen referencia a la universalidad de las enseñanzas de Shakyamuni. La simetría, el estatismo, la rigidez de las figuras que integran la composición desarrollada en las superficies de la estela no restan armonía al conjunto, muy al contrario, podría decirse que subrayan su simbolismo, percibiéndose, al igual que ocurre en otras representaciones escultóricas, el deseo de transmitir a los fieles la esencia de las virtudes búdicas: desasimiento, serenidad e impasibilidad.

Algo posteriores a estas obras son dos figuras de Buda, realizadas en oro, y que procedentes de la pagoda de Kuhwang-dong, en Kyongju, se encuentran hoy en el Museo Nacional de Corea, en Seúl. La más antigua de ellas es una representación de Amitabha (13'7 cm.), realizada aproximadamente en el año 692 (fig. 9). El rostro, de proporciones alargadas y cuadradas, presenta unas facciones iluminadas por una sonrisa hierática, siendo lo más destacable en el conjunto lo pronunciado de sus mejillas y la protuberancia occipital —*ushnisha*— que corona la cabeza. Esta, dada la reducida longitud del cuello, parece descansar sobre los hombros, cubiertos por largas vestiduras que, describiendo unos pliegues curvilíneos, llegan a la altura de los tobillos. La mano derecha expresa con su postura el rechazo del temor, mientras que la izquierda aprieta un extremo de las telas. Completan el conjunto un pedestal, integrado por pétalos de loto dirigidos hacia el suelo, y un halo muy elaborado en forma de llama.

La segunda escultura es un Buda sentado sobre un pedestal también decorado con pétalos de loto (12'1 cm.), y que parece haber sido realizado en torno al año 706 (fig. 10). Aunque de formas más llenas, presenta unas características similares a las de la anterior obra, si bien las finas telas que cubren el cuerpo, e incluso parte del pedestal, forman en su caída un mayor nú-



Fig. 9. Amitabha. Museo Nacional de Corea, Seúl.



Fig. 10. Buda. Museo Nacional de Corea, Seúl.

mero de pliegues, dispuestos con un marcado dinamismo y una clara contraposición de los ritmos que describen, verticales unos y curvilíneos otros.

El Templo del Reino de Buda de Pulguk-sa ¹³, situado a doce kilómetros al este de Kyongju es uno de los lugares más sorprendentemente bello de Corea. En él se conservan dos esculturas de Buda —Amitabha (1'66 m.) y Vairocana (1'77 m.)—, realizadas en bronce dorado en el siglo VIII.



Fig. 11. Amitabha. Templo de Pulguk-sa, Kyongju.

¹³ Las dependencias realizadas en madera, que integraron el conjunto de este magnífico templo, desaparecieron víctimas de las llamas durante las invasiones japonesas de Hideyoshi en el siglo XVI. Las actuales datan de la segunda mitad de la época Choson (1392-1910).

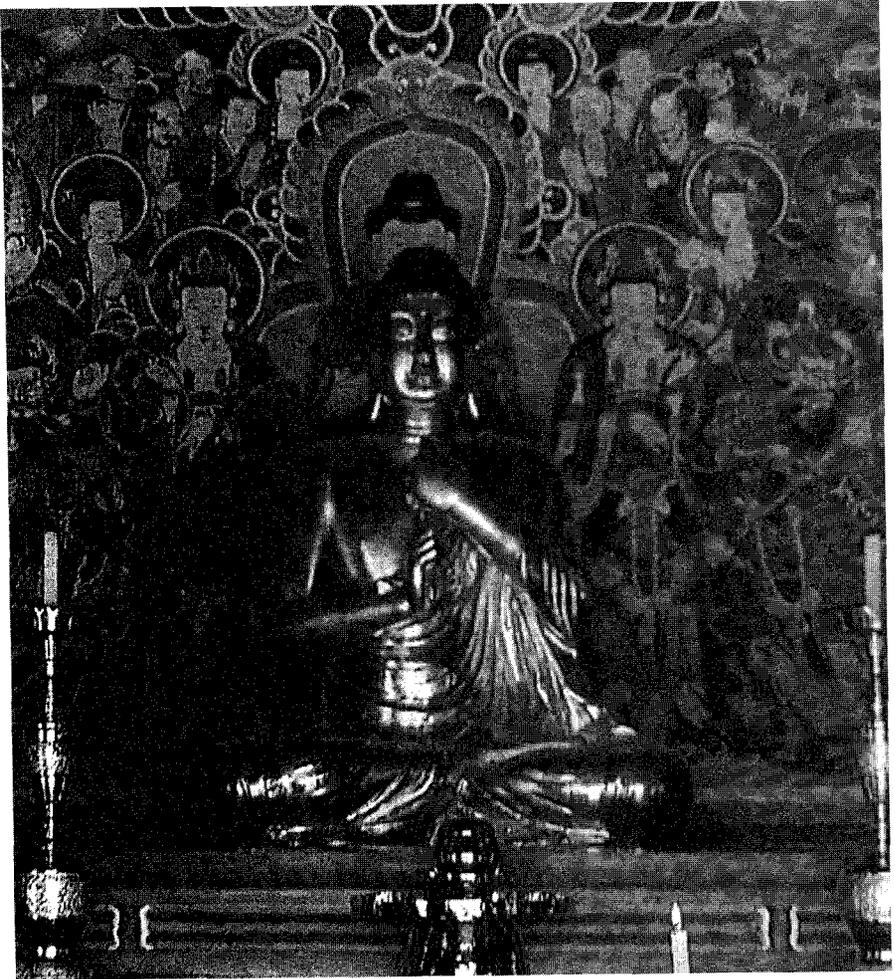


Fig. 12. Vairocana. Templo de Pulguk-sa, Kyongju.

Es de señalar que el desarrollo del culto a Amitabha durante el período del reino de Shilla Unificado se tradujo en un aumento de su representación escultórica, al igual que lo ocurrido anteriormente con Maitreya durante la época del antiguo reino de Shilla. Tanto el Amitabha —Buda de meditación de la Luz Infinita— como el Vairocana —el Buda cósmico—, que se encuentran en el templo de Pulguk-sa, responden a unas características muy semejantes (figs. 11 y 12). Ambos presentan unos cuerpos de formas robustas, macizas y aplomadas, totalmente alejados de la elas-

tividad y elegante ligereza de aquel Maitreya del siglo VII que se conserva en el Museo Nacional de Seúl, y al que se ha hecho referencia anteriormente. Las orejas, excesivamente grandes, y el negro y ensortijado cabello enmarcan un rostro en el que se percibe una expresión tranquila e inalterable. Unas largas vestiduras cubren a los dos Budas, que aparecen sentados rígidamente sobre las piernas cruzadas. El dinámico ritmo que describen los paños en su caída prestan a la figura una cierta flexibilidad, a la vez que dejan al descubierto el hombro derecho y parte del cuerpo. Debe destacarse, por ser menos conocida, la posición de las manos del Buda Vairocana, que simboliza la unión mística del espíritu y de la materia, y también de lo que tiene fin y de lo infinito, para lo cual se le ha representado rodeando el índice de una de sus manos con los cinco dedos de la otra.

La zona montañosa de Nam-san continuó siendo uno de los lugares más representativos del desarrollo artístico del reino de Shilla en esta nueva etapa de su historia. Entre los muchos ejemplos que podrían ser citados, la escultura del templo de Pori-sa (2'44 m.), realizada en granito, constituye una de las obras más significativas de este momento (fig. 13). Un pilar octogonal arranca de unos pétalos de loto que parecen dirigirse hacia el interior de la tierra, en dirección contraria a la que toma la flor, también de loto, que emerge de este mismo pedestal para convertirse en el lugar sobre el que descansa el cuerpo de Buda. Una vez más se repite en la configuración del rostro esa precisión iconográfica que refleja la fidelidad a ciertos rasgos comunes: la protuberancia occipital —*ushnisha*— y los pequeños bucles ensortijados; los lóbulos muy alargados enmarcando el rostro, en el que se destaca el lugar que evoca el mechón lanoso —*urna*—, situado entre las cejas; la nariz triangular y los ojos rasgados, las mejillas abultadas y los labios que esbozan una sonrisa para reproducir esa expresión que transmite paz y una serena comprensión. Las tres líneas visibles en el cuello separan la cabeza del cuerpo, que aparece descansando sobre las piernas cruzadas, es decir, sentado en loto —*padmasana*— y con las manos en actitud de iluminación. El drapeado envolvente de la túnica describe unos pliegues muy finos, cuyos ritmos curvilíneos suavizan los contornos de la figura. El nimbo que la enmarca ha sido decorado cuidadosamente con flores de loto y pequeños Budas, sentados también sobre flores de loto, todos ellos enlazados por líneas que describen el movimiento de las llamas, con lo que se evoca el poder y la iluminación de Buda.

Pero entre la aportación de la escultura coreana de este período histórico destaca, sin lugar a dudas, el conjunto escultórico del santuario rupestre de Sokkuram, que constituye el más claro exponente del desarrollo artístico alcanzado durante el reino de Shilla Unificado. En aquel lugar



Fig. 13. Buda. Templo de Pori-sa, Mt. Namsam, Kyongju.

sagrado, situado en el lado oriental del monte Tohamsan, desde donde se divisa el mar y por el que se esparcieron las cenizas de los miembros de la familia real, se construyó esta gruta, iniciada durante el reinado de Kyongdok (742-764). Según recientes investigaciones, las obras fueron supervisadas por Kim Tae-song (700-774), que ocupó el cargo de primer ministro entre los años 745 y 750¹⁴.

Al igual que en otras construcciones que también albergan imágenes budistas, junto a su finalidad religiosa —orar, en este caso, por la reencarnación de los miembros de la familia real—, Sokkuram también tuvo un significado patriótico, la defensa del país frente a posibles invasiones japonesas.

Los precedentes de este templo rupestre se encuentran en los existentes en la India y en China, que fueron excavados en las paredes de la roca, como el *chaitya* de Bhaja, cerca de Bombay (siglo II a.C.), o las cuevas de Yun-kang y las de Lung-men. «Los más antiguos ejemplos de templos grutas en piedra de Corea —señala Hwang Soo-Young— se encuentran en Kongju, en la provincia Chungchong del sur y en el monte Tansoksan, cerca de Kyongju; esto sugiere que los templos grutas fueron construidos primero a partir de cuevas que existían en la montaña natural; más tarde estas cuevas fueron construidas por el hombre»¹⁵.

En la actualidad, el santuario rupestre de Sokkuram se nos muestra alterado con respecto a su estado original, como consecuencia de las restauraciones realizadas durante la dominación japonesa entre 1913 y 1915 y de 1920 a 1923. «Por desgracia —observa Chewon Kim— no se estudió la gruta lo bastante a fondo antes de emprender los trabajos de restauración, de modo que hoy ya no la conocemos en su forma original. El santuario, sobre todo la antecámara, se construyó de una manera harto caprichosa y sin gran conocimiento del arte. Es de lamentar —y en este punto estamos de acuerdo con los científicos japoneses— que la restauración de este importante monumento, hecha con la mejor intención, lo haya estropeado»¹⁶.

Sokkuram (fig. 14) consta de una antecámara rectangular, unida por un reducido corredor a la cámara principal, de planta circular y cubierta abovedada, que está separada de dicho corredor por dos pilares octogonales, aunque, al parecer, en otras épocas hubo un portón entre ambos

¹⁴ HWANG SOO-YOUNG: «El Santuario de la Gruta de Sokkuram». *Koreana*, Seúl, tomo 3, nº 4, 1992, pág. 42.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ KIM, CHEWON: «Corea...», *op. cit.*, pág. 106.

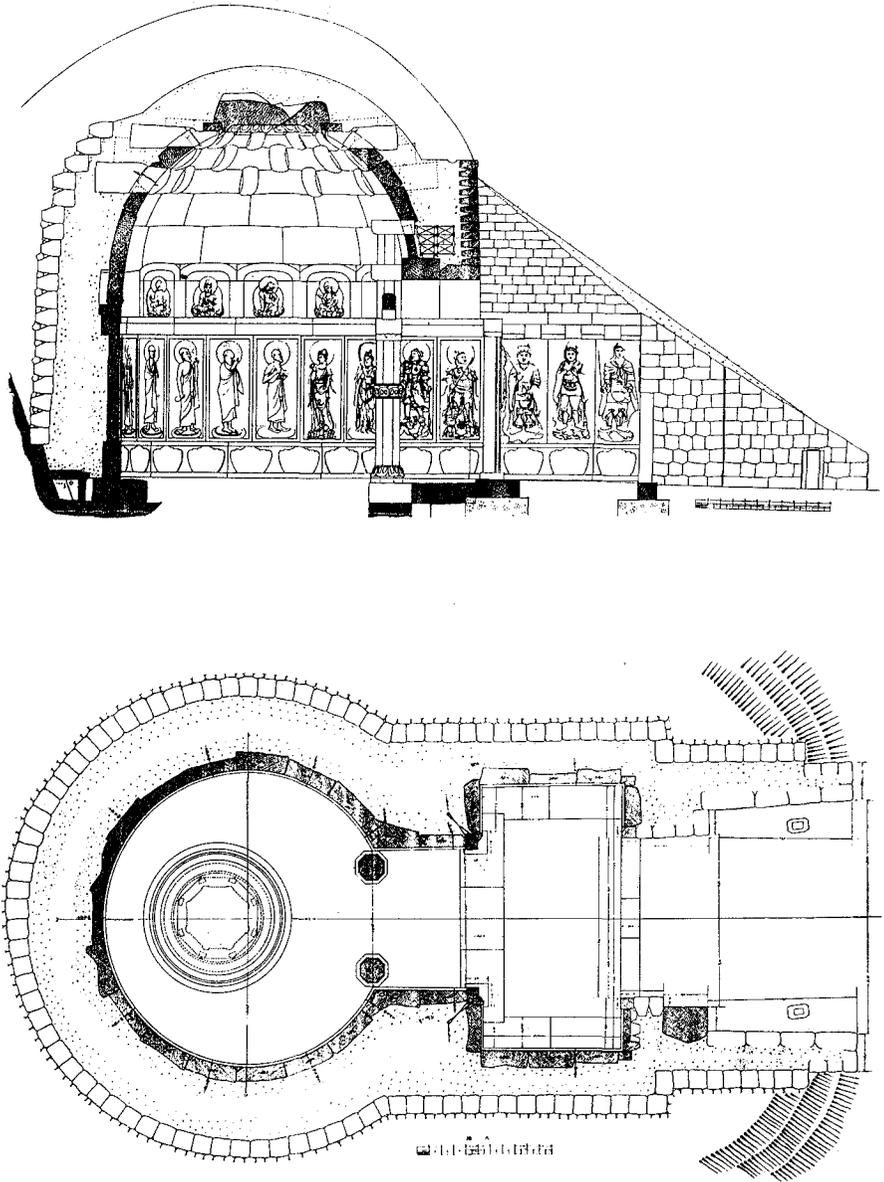


Fig. 14. Planta y sección de Sokkuram. Kyongju.

espacios ¹⁷. «La cúpula de Sokkuram -señala Hwang Soo-Young- parece haber sido cubierta originalmente con tejas. La pared exterior de la rotunda fue reforzada con dos capas de piedra de granito, y el soporte fue hecho con tierra y arcilla y cubierto con tejas (...). El techo de la gruta de Sokkuram está formado por capas de piedra cuadradas y curvadas articuladas entre sí. El centro del cielo abovedado está compuesto de una capa de piedra redonda decorada con el diseño de una flor de loto, el cual sirve además como dosel para el Buda» ¹⁸.

Todas las paredes aparecen recubiertas con placas de granito sobre las que se han representado, en relieve, diferentes figuras (fig. 15) que acompañan a la principal: Buda. Comenzando por la antecámara, las paredes sur y norte están ocupadas en su conjunto por ocho Parivara, deidades guardianes que en actitudes rígidas y posición frontal nos miran con arrogancia. Sólo se han podido identificar tres de ellas.

El primer personaje de la pared sur es Asura, en cuyo abdomen se ha representado el rostro de un demonio; la cuarta figura de dicha pared es Naga, con un dragón sobre la cabeza que simboliza la protección del país, y lleva en una de sus manos un *cintamani*, talismán con el que se consiguen todos los deseos; la tercera figura identificada es Garuda, la primera de la pared norte, símbolo del amanecer y del sol, que porta un arma y lleva dos alas sobre la cabeza como alusión a su naturaleza: un pájaro al que la mitología del hinduismo atribuye una fuerza infinita.

La salida de la antecámara está defendida por la representación en altorrelieve de dos Vajrapani con los puños en alto, actitud amenazante con la que el escultor ha querido destacar su condición de guardianes del recinto, subrayada a su vez por el dinamismo desafiante de sus cuerpos. «Se cree —indica Hwang Soo-young— que estas figuras son reproducciones puestas en ese lugar después de que un incendio destruyó los originales» ¹⁹.

El corredor que conduce a la cámara principal está flanqueado por cuatro reyes deva —dos a cada lado—, cubiertos con una indumentaria que evidencia el carácter guerrero de estos personajes. Si se les compara con las cercanas figuras de los Vajrapani, de técnica más pobre, tanto por el tratamiento formal como por los ritmos dinámicos que describe el drapeado de las telas y el interés por el detalle, se pone de manifiesto una mayor

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ HWANG SOO-YOUNG: «El santuario...», *op. cit.*, pág. 44.

¹⁹ *Ibidem*, pág. 46.



Fig. 15. Interior de Sokkuram. Kyongju.

maestría en la ejecución. Cada uno de ellos está pisoteando el cuerpo de un demonio, cuyos rostros grotescos expresan la imposibilidad de la huida.

La entrada en la cámara principal señala la llegada al «Mundo de Buda», un espacio que está dominado por su representación escultórica. A la derecha, en la dirección norte, aparece Indra, el dios que gobierna los treinta y dos cielos, y Brahma, sosteniendo un recipiente —*kundika*— con el agua que alivia el sufrimiento de los hombres, es el dios situado a la izquierda. Ambas divinidades de la mitología hindú están acompañadas por la representación de un Bodhisattva. Seguidamente, los diez discípulos de Buda ocupan la mayor parte del resto del muro. Cinco de ellos —Mognyon, Kajonyon, Subori, Upari y Ananda— ocupan la parte sur de

la pared, mientras que los cinco restantes —Rahura, Anayul, Puruna, Kasop y Saribul— la norte. En un lugar preferente, detrás de la figura de Buda y en el centro del muro, se ha representado una Avalokitesvara, que gozó de gran popularidad en aquella época. Esta Bodhisattva, con un tocado integrado por once caras, es la encargada de conservar todos los sonidos existentes. En el interior de unas hornacinas situadas sobre estas figuras —dos de ellas vacías— se encuentra la representación sedente de siete Bodhisattvas y un Vimalakirti.

En este conjunto escultórico, integrado por treinta y siete figuras que miden unos dos metros de alto, se evidencia el contraste que ofrecen las dinámicas y exageradas actitudes de los guardianes, de rostros feroces, con la dulce y femenina expresión de los Bodhisattvas, ataviados con ricas vestiduras, frente al ascetismo, la sumisión y el recogimiento de los discípulos que visten sencillas túnicas, y en cuyos rostros se aprecia la individualización de sus rasgos. La luz que se filtra en el interior del templo, al resbalar sobre la materia, juega con la sombra para acentuar la belleza, la plasticidad de las formas escultóricas, iluminando en ellas zonas en las que todavía perduran restos del revestimiento policromo que en otros tiempos las decoró.

En el centro de la cámara principal se levanta, majestuosa e imponente, la figura de Buda (fig. 16) sentada sobre un pedestal con adornos de loto (5'15 m.). La cabeza, enmarcada por un halo situado en la pared de atrás, muestra la protuberancia —*ushnisha*— y la rítmica sucesión de unos pequeños bucles ensortijados; los alargados lóbulos de las orejas enmarcan el rostro impregnado de una profunda serenidad, en el que se destaca la *urna* entre las amplias cejas, bajo las que unos ojos protectores y eternamente vigilantes dirigen su mirada hacia el oriente. En la ejecución del cuerpo se aprecia el marcado interés del escultor por plasmar los suaves y armoniosos perfiles de su volumen, de formas plenas, pero sin detenerse en detalles excesivos. Sólo el tratamiento del drapeado que origina la túnica denota un mayor detenimiento, con la intención de contrarrestar el estatismo de la figura por medio de los dinámicos y, a la vez, decorativos ritmos de los pliegues que describen las telas. Según afirma Hwang Soo-Young, «el Buda principal de Sokkuram representa un estilo que prevaleció a partir del siglo VII, inmediatamente después de la unificación de los Tres Reinos: dicho estilo se caracteriza por dos aspectos: el manto colgado sobre el hombro izquierdo y el gesto de la mano significando la rendición de los demonios. Este estilo alcanzó su cénit en el siglo VIII y continuó en boga a lo largo de la era Choson [1392-1910]»²⁰.

²⁰ *Ibidem*, pág. 47.



Fig. 16. Buda. Sokkuram, Kyongju.

Sokkuram, que ha sido declarado por la UNESCO Patrimonio de la Humanidad, representa, sin lugar a dudas, uno de los mayores logros del arte coreano como reflejo de la creatividad y sensibilidad de un pueblo. Aunque con el transcurso del tiempo, y debido a las restauraciones sufridas, se fue transformando su concepción original, nunca dejará de sorprender a quien lo contemple. Con este templo, construido como una cueva artificial, el arte de Shilla llegó a su culminación.

Este reino, además de lograr la unidad nacional de Corea, originó una cultura muy floreciente, en la que el budismo desempeñó un papel destacado. En su arte se manifiesta la sensibilidad de un pueblo que le llevó, progresivamente, a alcanzar la belleza y la armonía en sus manifestaciones artísticas. Según señala Sue-Hee Kim, «una de las características fundamentales del arte coreano reside en las líneas rítmicas de movimiento, que significan igualmente la nota más destacada de todo el arte extremo-oriental. Son las líneas de las delicadas formas de las esculturas búdicas y de las obras arquitectónicas situadas en el entorno paisajístico o de las montañas, que trazan unas líneas curvas de carácter móvil que transmiten el ritmo musical interior del pueblo»²¹.

²¹ KIM, SUE-HEE: «Las obras maestras del arte coreano» en *Ensayos y estudios sobre Corea*, coordinados por Sue-Hee Kim. Madrid, Embajada de la República de Corea, I.E.C. (Instituto de Estudios Coreanos), 1995, págs. 76 y 77.

