

# El barco en la cueva: el origen griego y náutico de la arquitectura budista

José M. Ciordia 

Departamento de Griego, Instituto de Educación Secundaria Avempace, Zaragoza, España

**VERSIÓN EN ESPAÑOL** de José M. Ciordia (2020) The Ship in the Cave: The Greek and Nautical Origin of Buddhist Architecture, *Journal of Asian Architecture and Building Engineering*, 19:1, 48-69, DOI: [10.1080/13467581.2019.1697698](https://doi.org/10.1080/13467581.2019.1697698). © 2019 José M. Ciordia. Publicado originalmente por Informa UK Limited, bajo la marca Taylor & Francis Group en nombre del Architectural Institute of Japan, el Architectural Institute of Korea y la Architectural Society of China. Versión en español publicada por el autor en <http://pompilos.org> el 17 de diciembre de 2019. Esta es una versión de un artículo Taylor & Francis and Routledge Open que apareció en una publicación de Taylor & Francis. Taylor & Francis no ha aprobado esta versión. Tanto el artículo original como la versión en español son artículos de Acceso Abierto distribuidos bajo los términos de la Licencia Creative Commons Attribution (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), que permite el uso, distribución y reproducción ilimitados por cualquier medio, siempre que se cite adecuadamente la obra original.

## RESUMEN

La arquitectura budista surgió durante la época de influencia griega en el oeste de la India, pero hasta ahora no se ha probado relación entre ambos hechos. Si aceptamos que los griegos varaban sus barcos de remo volteándolos y apoyándolos sobre soportes, como sugieren las tumbas licias, advertiremos que los templos budistas excavados en roca se inspiran en esta costumbre, y que la estupa representa el 'montón' de riquezas que Ulises lleva a Ítaca y esconde en el fondo de una cueva. Otro rasgo característico de las arquitecturas budista e india, el apilamiento de templos simples para formar templos complejos, se inspira en el monumento funerario que mandó construir Alejandro Magno para honrar a Hefestión, que incluía las proas de 240 quinqueremes. En definitiva, las arquitecturas religiosas asiática y europea pueden tener el mismo y sorprendente origen.

## PALABRAS CLAVE

Barco; templo; stupa; vimana; simbolismo

La historia de la arquitectura de la India, si dejamos de lado los episodios iniciales pero aislados de Mohenjo Daro y Harappa, comienza con los templos budistas excavados en roca de la colina de Barabar y los posteriores y más elaborados de Maharashtra (Bhaja, Karla, Kanheri, Ajanta, Bedsa, Karla y similares). Estos templos se construyeron entre los siglos III a. C. y II d. C., durante la época de influencia griega en la India que sucedió a las campañas de Alejandro Magno en la región. La influencia de la cultura griega en la India no se debe únicamente a las poblaciones que se establecieron allí en época de Alejandro Magno; también se prolongó durante los siglos siguientes gracias al comercio por tierra con el imperio helenístico de los seléucidas, y por mar con el Egipto helenístico de los Ptolomeos, que más tarde heredaron los romanos (Wulff 2008, 49-53). El descubrimiento a finales del siglo II a. C. del mecanismo de los monzones estimuló el comercio marítimo directo y la creación de colonias y puestos comerciales griegos, y más tarde romanos, en toda la costa este de la India.

El templo de Lomas Rishi, en la colina de Barabar, fue construido en torno al 250 a. C., bajo el reinado de Ashoka, el rey mauria que gobernada sobre regiones habitadas por griegos en las cabeceras del Indo y el Ganges. Los templos posteriores de la región de Maharashtra son en su mayoría contemporáneos del reino indo-griego iniciado por Menandro I, que se extendió por el valle del Indo hasta su desembocadura y a una parte importante del noroeste de la India, incluyendo posiblemente el norte del estado de Maharastra. En esta región, que recibiría población griega procedente del Indo y del comercio marítimo con Egipto, están la prác-

tica totalidad de los templos budistas excavados en roca, en localidades situadas en las vías comerciales que unen la costa con la llanura del Decán. La presencia de griegos budistas en la región está documentada desde muy temprano: el rey Ashoka encomendó al monje budista Dharmaksita, del que se afirma que era *yavana* (es decir, griego; de *laones*, griegos de Asia Menor), propa-



**Figura 1.** Friso de Gandara con Heracles como Vajrapani (Museo Británico). Autor: World Imaging. <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Buddha-Vajrapani-Herakles.JPG>>. Licencia Creative Commons BY-SA 3.0.

gar el budismo por la región de Aparanta, la costa de Maharashtra (Vasant 1988, 332). Más tarde las inscripciones muestran a numerosos *yavanas* como donantes para la construcción de templos y monasterios excavados en roca en Nasik, Junnar y Karla. Por lo que se refiere al *chaitya* de Karla, hasta siete donantes de un total de 17 se presentan a sí mismos como *yavanas*. Junto a esas inscripciones aparecen además imágenes de esfinges, grifos y triskeles que son de inequívoco origen griego (333-336).

Tanto Ashoka como los reyes indo-griegos fueron protectores del budismo, y promovieron el sincretismo de las culturas indígena y griega que dio lugar al arte greco-budista. El budismo existía antes de la llegada de los griegos a India, pero la mezcla de poblaciones griega e india bajo la misma fe condujo inevitablemente al sincretismo, en el que los indios pusieron el argumento y los griegos su habilidad para esculpir la piedra. Un ejemplo obvio de lo que estamos diciendo es el friso de Gandara del siglo II en el que la imagen de un Heracles griego se usó para representar al indio Vajrapani, el protector de Buda (Figura 1).

El origen griego de la escultura budista está bien documentado. Sin embargo, hasta ahora nada permite afirmar que la primera arquitectura budista sea resultado de la influencia cultural griega; como mucho se admite que esta ha inspirado la forma de algunos capiteles corintios rudimentarios. Y esto es así porque, con toda lógica, se comparan los primeros templos budistas excavados en roca con los templos griegos contemporáneos de estilo corintio propios de la época helenística, y es obvio que no se parecen en nada. Pero tal vez no hemos mirado en la dirección adecuada.

La hipótesis que propongo en este artículo es una derivación de una hipótesis mayor que sostiene el origen naval de la arquitectura y la escultura griegas, que he elaborado teóricamente pero apenas he puesto por

escrito y no ha tenido ningún eco (Ciordia 2007). La resumo muy brevemente. En mi opinión los marinos griegos, ya desde el segundo milenio a. C., cuando viajaban en sus pentecónteras (naves sin cubierta para cincuenta remeros y dos oficiales), acostumbraban a vararlas volteándolas —en expresión marinera, poniéndolas «quilla al sol»— y aprovechaban el espacio cubierto que se creaba debajo de ellas para vivaquear. Seguramente se refiere a esta práctica el término *shiqalaya* ‘los que viven en barcos’, que el rey de Hati usó en una carta al rey de Ugarit para referirse a uno de los pueblos del mar, entre los que sabemos que había egeos (Dietrich y Loretz 1978: 53-56). De vuelta en Grecia algunos de estos barcos, varados sobre muros de mampostería, debieron usarse para celebrar reuniones de carácter religioso, político o comercial (Figura 2). El edificio de soporte recibiría el nombre de *naos oikos* ‘edificio naval’, y de ahí procederían los términos *naos* y *oikos* que designan el espacio cerrado del templo griego clásico. Estos edificios de composición mixta empezarían a construirse íntegramente en piedra a partir del siglo VII a. C., dando lugar a los edificios públicos griegos tan característicos: templos, estoas, basílicas, palestras, escenario teatral y similares.

De entre las pruebas que sostienen esta hipótesis, una es especialmente relevante para la presente investigación. En Licia, una región fuertemente helenizada situada en la costa sur de Asia Menor en plena ruta comercial marítima entre el mar Egeo y el Levante, se construyeron entre los siglos IV y II a. C. numerosas tumbas de piedra en forma de sarcófago (Figura 3). La mayoría son construcciones exentas, pero unas pocas están talladas en bajorrelieve a la entrada de cuevas que se usaron como tumba (Figura 4). Fergusson ya señaló en 1849 el gran parecido formal que hay entre estas construcciones y los templos en cueva del este de la India (1849, 316-320), y concluyó: «Me parece que son

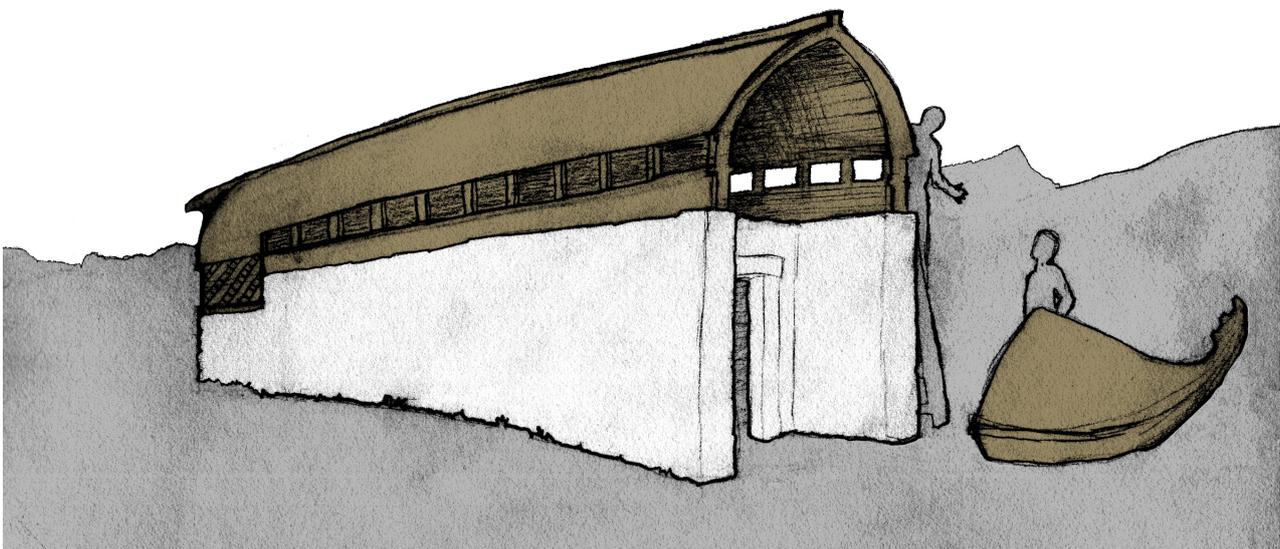
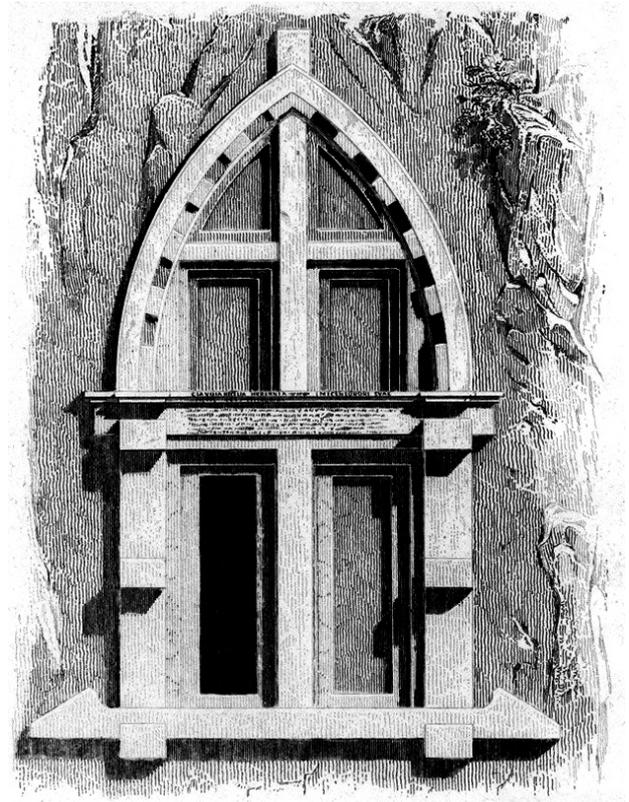


Figura 2. Pentecóntera hipotética varada sobre muros de mampostería, con la popa seccionada. Dibujo del autor.



**Figura 3.** La tumba de Payava, de la antigua Licia (Museo Británico). Autor: Carole Raddato. <<https://www.flickr.com/photos/carolemage/9502129675/>>. Licencia Creative Commons BY-SA 2.0.



**Figura 4.** Tumba tallada en la roca en la antigua Antifelo, Kaş (Turquía). Autor: Charles Texier (1862, 26). Dominio público.



**Figura 5.** Tumbas talladas en roca de Mira, antigua Licia (Turquía). Autor: Saffron Blaze. <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Myra\\_Rock\\_Tombs.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Myra_Rock_Tombs.jpg)>. Licencia Creative Commons BY-SA 3.0.

estos unos fundamentos muy sólidos para afirmar que nos encontramos ante los dos extremos de una cadena de acontecimientos, cuyos eslabones intermedios deben estar en alguna parte» (319-320). Otros estudiosos han sido de la misma opinión, y a día de hoy se admite que «es bastante probable que la técnica viajara hasta allí [India] a través de las rutas comerciales» (Ching, Jarzombek y Prakash 2017, 189).

Fergusson y los estudiosos que coinciden con él tienen una parte de razón. Sin embargo, cuesta creer que los sarcófagos licios sean la fuente directa en la que se inspiraron los constructores de templos budistas; el propio Fergusson echa en falta un enlace intermedio. En primer lugar, Licia es una región muy pequeña y poco relevante en el Mediterráneo oriental, y por eso pocos licios debieron formar parte del ejército de Alejandro o del proceso que llevó a comerciantes y pobladores mediterráneos hasta la India. Además las cuevas licias son tumbas y pequeñas, en tanto que las cuevas indias son templos y de mayor tamaño. Por último, queda sin responder una incoherencia que afecta a los templos indios: aunque hay acuerdo en que son la continuación en piedra de una arquitectura en madera previa, sus techos no presentan ninguna señal de travesaños de unión horizontales.

En mi opinión los sarcófagos licios y los templos en roca budistas se parecen tanto porque ambos tienen un mismo origen: igual que ocurre con los templos griegos, estas construcciones también representan un barco volteado, usado en un caso como tumba y en otro como templo. Licia es una región costera situada en la principal ruta comercial que comunica el este del Mediterráneo con el mar Egeo, el mar Negro y occidente, y sus habitantes, como sus vecinos carios, panfilios y cilicios, eran marinos experimentados. Las tapas de los supuestos sarcófagos representarían el casco seccionado de una nave, el lugar bajo el que un marino preferiría ser enterrado; de ahí su forma ojival, la viga longitudinal superior, que debe corresponder a una quilla, y los apéndices del interior del arco, que se corresponden con refuerzos del casco. Otro detalle revelador: las tumbas licias talladas en roca a menudo tienen forma de templo griego, como en Mira (Figura 5), o en Kaunos en la vecina Caria. Según yo lo veo, esto no supone un cambio en el objeto representado, es decir, que unas tumbas representen un sarcófago y otras un templo, sino un cambio en la manera de representar un mismo objeto, que en ambos casos es un barco volteado: las primeras lo representan a la manera licia, con una cubierta ojival más realista, y las segundas a la manera griega, con una cubierta triangular aplanada, que fue la solución que adoptaron los constructores de templos griegos ante la imposibilidad de crear bóvedas ojivales de gran tamaño.

## 1. Las *chaytia* como barcos volteados

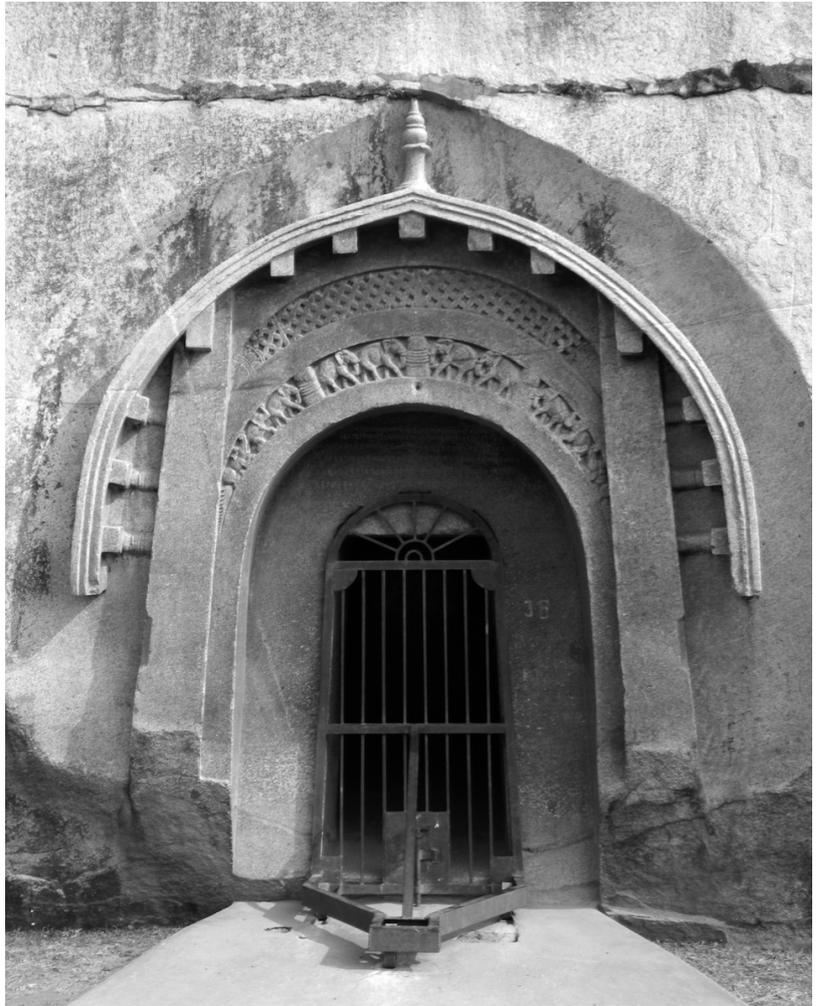
Si volvemos a la India y a los primeros templos budistas, y los comparamos con el modelo de la pentóntera griega arcaica volteada y varada sobre soportes, es imposible no ver el parecido extraordinario que hay entre ambos. En la entrada a la cueva de Lomas Rishi hay un arco *gavaksha* esculpido en bajorrelieve que, según la opinión común, representa un corte en sección de la cabaña de un eremita (Figura 6). En mi opinión este y todos los arcos *gavaksha* posteriores representan, por el contrario, un corte en sección del casco de un barco volteado: tienen la forma ojival propia de un casco, y en su parte interior varios apéndices que corresponden a los refuerzos habituales del interior de los cascos de madera. En el arco *gavaksha* de Lomas Rishi (Figura 7) los cinco refuerzos centrales tienen la parte superior cortada horizontalmente, para no dañar los pies de la tripulación; el cuarto refuerzo de ambos lados tiene la forma adecuada para soportar las tablas que formarían el suelo de una embarcación; y los tres refuerzos superiores de ambos lados tienen la cara interior cortada verticalmente para no dañar los muslos de la tripulación. Por último, el arco de la fachada de los templos excavados en roca posteriores de Maharashtra presentan un apéndice en el vértice superior que correspondería a una quilla.

Para describir el interior de estos templos nos fijaremos en uno de los más antiguos: la cueva 12 de Bhaja, datada en el 175 a. C. Tiene una planta basilical, como corresponde a la proyección sobre el suelo del casco de un barco volteado. El ábside redondeado del fondo de la cueva corresponde a la popa, mientras que el extremo de proa sobresaldría al exterior de la cueva a modo de porche de entrada; en la fachada de estos templos hay restos de fábrica que confirman que había una estructura de madera adosada en el exterior. Por establecer un paralelismo con los templos griegos más primitivos, el Heroon de Lefkandi y el Mégaron A también tienen un ábside en un extremo; el otro extremo, como en los templos budistas, no dejó rastro en planta.

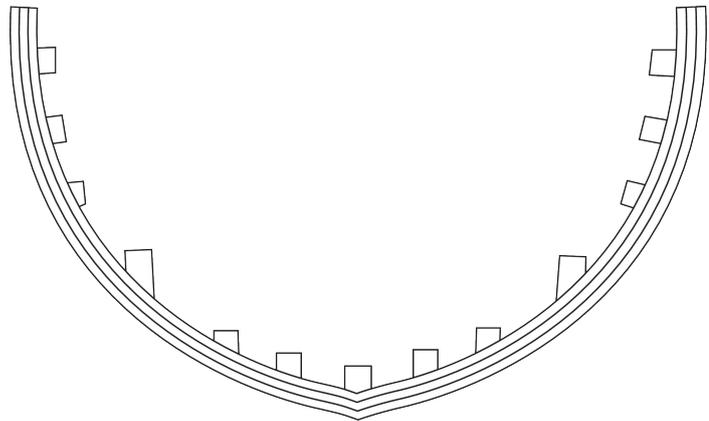
El techo de la cueva de Bhaja habla por sí solo de su origen naval: tiene el equivalente a cuadernas de madera transversales, que se superponen a otros refuerzos de madera subyacentes longitudinales. En otros templos posteriores las cuadernas son ya de piedra, como el resto de la estructura del techo, pero los canteros tuvieron el cuidado de reproducir en su superficie el grano y la veta de las maderas originales.

Las *chaytia* de Bhaja y Bedse son sencillas, en el sentido de que la estructura del techo se apoya directamente sobre columnas lisas octogonales exentas. Acostumbra a decirse que la *chaytia* tiene tres naves, pero en realidad solo hay una nave central rodeada por un pasillo. Sin este pasillo perimetral solo veríamos el interior del barco, y las columnas emergerían en relieve de la pared; en cambio, el pasillo envolvente permite que

**Figura 6.** Entrada a la cueva de Lomas Rishi de Barabar (India). Autor: Neilsatyam. <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Entrance\\_Gate.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Entrance_Gate.JPG)>. Licencia Creative Commons BY-SA 3.0.



**Figura 7.** Arco de entrada a la cueva de Lomas Rishi (invertido). Dibujo del autor.



las columnas sean exentas, y que veamos el exterior del barco hasta la altura de la borda, aunque no la parte superior. Las *chaitya* de época más avanzada tienen columnas más complejas, decoradas con capiteles esculpidos. Y la cueva 26 de Ajanta (**Figura 8**), de los primeros siglos de la era cristiana, tiene frisos esculpidos en la parte que corresponde a la borda, allí donde los frisos griegos dóricos tienen triglifos y metopas y los jónicos un friso corrido.

Si admitimos el parentesco de los primitivos templos budistas con los antecesores de los templos grie-

gos, queda pendiente explicar, en primer lugar, cómo los arquitectos indios imitaron un proceso —el de la creación de los templos dóricos y jónicos arcaicos— que había ocurrido a miles de kilómetros de la India, en Grecia, unos quinientos años antes y, en segundo lugar, de dónde sacaron la idea de moldear sus barcos de piedra dentro de cuevas artificiales.

Sabemos por Diodoro Sículo<sup>(1)</sup> que Alejandro Magno mandó construir triacónteras (galeras de treinta remeros) sin cubierta para navegar el río Indo. Probablemente los griegos, de acuerdo con lo que yo supongo que



**Figura 8.** Interior de la cueva 26 de Ajanta. Autor: Dey Sandip. <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cave\\_26,\\_Ajanta.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cave_26,_Ajanta.jpg)>. Licencia Creative Commons BY-SA 3.0.

era una costumbre secular, vararon estos barcos volteados quilla al sol también en suelo indio. Doscientos años después podía quedar recuerdo de estos hechos. Probablemente había licios en el ejército de Alejandro y entre los colonos que se establecieron en el noroeste de la India, y posiblemente sus descendientes, convertidos al budismo, decidieron construir tumbas como las de Licia y usarlas como templos.

Pero en realidad, y para nuestra sorpresa, la fuente más probable de inspiración de los constructores budistas de templos *à la grecque* se encuentra en la literatura, concretamente en dos pasajes de la *Odisea*. Las obras de Homero —la *Iliada*, la *Odisea* o ambas— se tradujeron a las lenguas de la India durante los años de influencia cultural griega, según afirma Dion Crisóstomo. <sup>(2)</sup> Por los mismos años, en el extremo occidente, Livio Andrónico tradujo también la *Odisea* al latín. Pues bien, el primer pasaje que debió inspirar a los primitivos arquitectos budistas es el más claro, y corresponde al momento en que Ulises y sus compañeros desembarcan en la isla de Helios:

Mientras amanecía la hija de la mañana, Eos de rosados dedos, varamos la nave empujándola dentro de una cueva profunda, donde unas ninfas tenían su lugar de baile y reunión. <sup>(3)</sup>

*Odisea* XII 316-318.

El texto no dice explícitamente que Ulises y sus compañeros volteasen el barco para vararlo, pero del

silencio no puede sacarse la conclusión de que no se hiciera así. Es perfectamente verosímil que Homero no lo explicitara porque él y sus lectores sabían perfectamente cómo se vara un barco ligero. Sobre la mención a las ninfas, en Grecia era habitual que las cuevas se considerasen santuarios de las ninfas, sobre todo si tenían agua.

## 2. Ulises y el simbolismo de la estupa

En el fondo de las *chaitya* hay casi siempre una estupa, que es una representación de las reliquias de Buda. En sánscrito *stūpa* significa ‘montón’, y en época pregriega las estupas estaban hechas de cenizas. Hasta ahora se han propuesto muchas interpretaciones de la estupa; sin que haya acuerdo sobre su significado, todo apunta a que la estupa originalmente era una forma de culto del *chakravartin* o ‘gobernante justo y universal’, una idealización budista de la figura del soberano, que se acabó aplicando al culto y recuerdo de Buda (Fussman 1986).

Pero para entender las estupas de piedra de los templos excavados en roca, debemos remitirnos de nuevo a uno de los pasajes de Homero. La cueva de las ninfas del canto XII no es la única cueva de las ninfas situada a orillas del mar que se menciona en la *Odisea*. En el canto XIII los feacios desembarcan a Ulises en el puerto de Forcis, una playa de la isla de Ítaca, donde

hay una cueva dedicada a las ninfas acuáticas:

En el extremo del puerto hay un olivo de hojas largas,  
y cerca de él una cueva acogedora y oscura,  
lugar sagrado de las ninfas que llaman náyades.  
Dentro hay cráteras y ánforas de piedra,  
en las que las abejas guardan la miel.  
Dentro hay telares de piedra larguísimos, donde las ninfas  
tejen mantos de púrpura marina, un asombro para la vista.  
Dentro fluye agua continuamente. Y tiene dos puertas:  
una, la del Bóreas, es para los hombres,  
la otra, la del Noto, para los dioses. Y ningún hombre  
la franquea, sino que es el camino de los inmortales.

*Odisea* XIII 102-112

Homero no dice que en esta cueva haya un barco. Pero hay razones para creer que también esta cueva de las ninfas, como la mencionada en el canto XII, podría alojar un barco en su interior. Primero está la lógica: ningún marino desaprovecharía semejante recurso natural. Además, no es casual que se mencionen, de forma directa o indirecta, productos que eran objeto de comercio marítimo preferente por los griegos: el vino («cráteras y ánforas»), el aceite y los tejidos. La cueva, como está en un puerto, podría usarse como fábrica y almacén de los productos destinados ser embarcados. De todas formas, la importancia de este pasaje reside en el uso que Ulises hace de la cueva.

Cuando los feacios arriban al puerto de Forcis, Ulises está dormido. Lo trasladan cuidadosamente a la playa, donde seguirá durmiendo un rato, y dejan sus riquezas amontonadas al pie de un olivo: «y las colocaron

al pie de un olivo en un montón» (*Odisea* XIII 122). Unos versos más adelante la diosa Atenea lo despierta y le hace ver que se encuentra en la isla de Ítaca, su patria. Le describe el lugar, señala la cueva de las ninfas y le insta a meter dentro sus riquezas:

Dicho esto, la diosa entró en la cueva oscura  
buscando escondrijos cueva arriba. Luego Ulises  
todo lo metió dentro: el oro, el duro bronce  
y los mantos bien hechos que le dieron los feacios.  
Los depositó cuidadosamente, y puso una piedra en la entrada  
Palas Atenea, la hija de Zeus portador de égida.

*Odisea* XIII 366-371

Volvamos ahora la vista a los templos budistas primitivos: no solo la ubicación de la estupa al fondo de la cueva en la que se guarda un barco, sino también la forma de la estupa y, por último, el nombre *stūpa* 'montón' coinciden con el montón de riquezas que Ulises ha guardado en la cueva de las ninfas. Además, las galeras a remo griegas, cuando se arrastraban al interior de un arsenal cubierto, como el arsenal de la marina de Zea en Atenas, o una cueva en este caso, se introducían por la popa, de forma que la proa quedaba orientada a la salida al mar. Como el asiento del capitán está en la popa, el lugar que ocupa el capitán dentro de la *chaitya* es el fondo de la cueva. La estupa budista representa, pues, el tesoro de un capitán que, además, está depositado en el lugar que ocuparía el capitán.

Aparentemente la estupa es un elemento característico de los templos indios que no existe en los griegos.

**Figura 9.** Popa de una trirreme esculpida en roca, Lindos (Grecia). Autor: Philip S. Marden (1907, 327). Dominio público.



Sin embargo, en el momento en que lo interpretamos como un tesoro se hace evidente un nuevo paralelismo: el *opisthodomos* es la habitación trasera del templo griego, y en ella se guardan y exhiben objetos de valor, como esculturas de piedra o metal, bronzes... lo que constituye el tesoro del templo.

Pero si la estupa es para los budistas un memorial de Buda, en el que se representan de alguna manera sus reliquias, ¿por qué el memorial adopta la iconografía propia de Ulises, un rey y capitán de barco griego? ¿Se identificó de alguna forma ambas figuras, ambos varones adultos, nobles y sabios? La respuesta, como es lógico, reside en el ambiente de sincretismo cultural de los reinos mauria e indo-griego.

Más allá de este parecido genérico, la identificación de Ulises y el príncipe Siddharta se vería facilitada por la presencia de un elemento común en la narrativa de ambos. El príncipe Siddharta alcanzó el título de *Buddha* o 'despierto' tras meditar bajo el árbol *bodhi* 'del despertar'. La *Odisea* se escribió dos siglos antes de la vida de Buda, y no parece probable que una narración haya inspirado la otra. Pero ha querido la casualidad que, en el pasaje del libro XIII de la *Odisea* en el que se narra la llegada de Ulises a Ítaca, se incluyan también un árbol sagrado, un despertar y un encuentro con la divinidad. Veámoslos.

Cuando llegan a Ítaca, los feacios dejan a Ulises dormido en un extremo de la playa, en el puerto de Forcis (*Odisea* XIII 95-125), y sus riquezas amontonadas al pie de un olivo, junto a la gruta de las ninfas (v. 122). Poco después Ulises despierta (v. 183) y Atenea se le acerca. Después de ayudarlo a guardar sus riquezas en la cueva de las ninfas (vv. 363-371), se sientan ambos mano a mano, el mortal Ulises y la diosa Atenea, bajo el mismo olivo, al que esta vez se llama explícitamente «sagrado»:

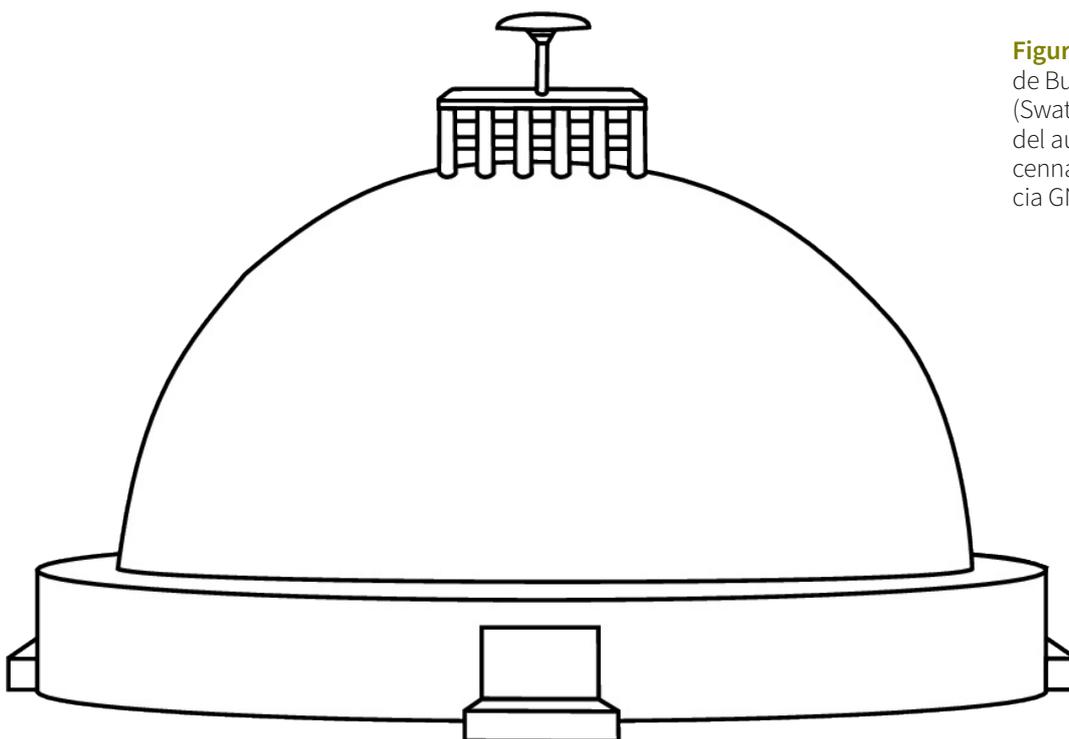
«sentándose ambos junto a las raíces del olivo sagrado» (v. 372).

El encuentro de Ulises con la divinidad no es relevante desde el punto de vista espiritual, pero todo el episodio en el que se enmarca sí lo es. De hecho el sueño de Ulises durante el viaje de regreso a Ítaca divide la *Odisea* aproximadamente por la mitad en dos partes muy diferentes. Antes del sueño Ulises viaja por una geografía fantástica, con personajes y sucesos igualmente fantásticos. Tras dormir en el barco de los feacios, Ulises despierta en un visto y no visto en su patria, rico y a salvo, como quien regresa no de un viaje sino de otro mundo. Dada esta coincidencia en la narrativa de ambos personajes, debió ser fácil identificar al rey y capitán de barco Ulises con el príncipe Siddharta.

### 3. Partes de la estupa

En un bajorrelieve a tamaño natural que representa la popa de una galera de Rodas del siglo II a. C. (**Figura 9**) se ven dos pertrechos que pertenecen al capitán y por tanto son susceptibles de representarlo en su ausencia: el trono en el que se sienta y una especie de cetro naval de algunos metros de altura, que recibe en griego el nombre de *stylos* 'columna', a veces *stylis* 'columnilla'.

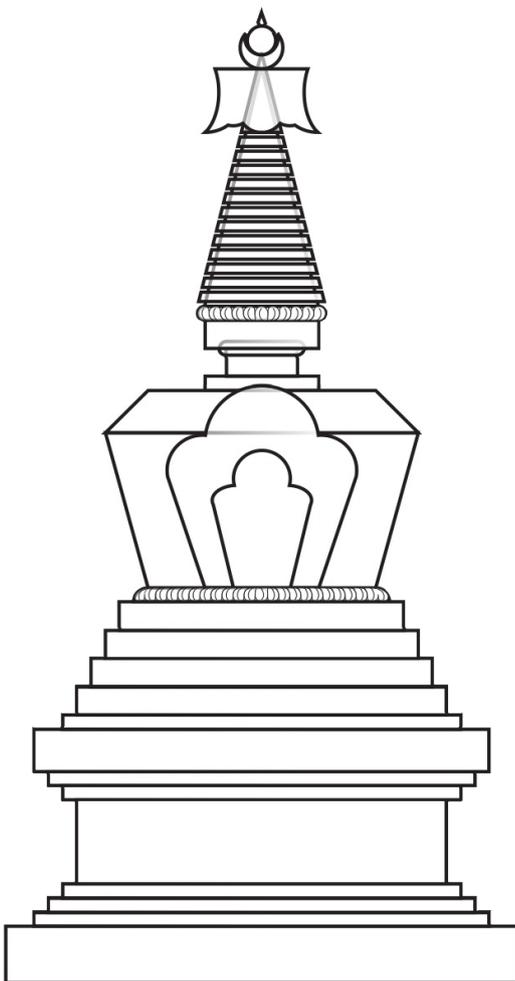
Si nos fijamos ahora en la estupa y sus partes (*medhi* 'base', *anda* 'huevo', *yasti* 'eje', *harmika* y *chattravali* 'parasol') (**Figura 10**), veremos que *el medhi*, la parte inferior, es una plataforma cuadrada o circular. En las estupas tibetanas (**Figura 11**) la base cuadrada recibe el nombre de 'trono del león', y los fieles consideran que la estupa en su conjunto reproduce el cuerpo de un buda sentado sobre dicho trono. Pues bien, resulta muy llamativo que el sustantivo griego *basileus* 'rey', para el que los helenistas no hemos dado aún con una etimolo-



**Figura 10.** Gran estupa de Butkara I, siglo II a. C. (Swat, Pakistán). Dibujo del autor basado en Facenna (1980-1981). Licencia GNU.

gía generalmente aceptada,<sup>(4)</sup> se puede descomponer en dos morfemas: *basi-*, la raíz del sustantivo *basis* ‘base’, y *-leus* que puede proceder de una variante con vocalismo pleno de la raíz del sustantivo *lis* ‘león’. De ser cierta esta etimología, la palabra griega para ‘rey’ significaría originalmente ‘el león de la base’ o ‘del trono’, y la tradición tibetana conservaría recuerdo de que en origen la estupa era el memorial de un capitán de barco o un rey sentado en su trono. Aclaro que, para que esta interpretación sea cierta, no es esencial cuál es la verdadera etimología de la palabra *basileus*, sino qué pensaban al respecto los hablantes de griego de la India. Así pues, concluiremos que el *medhi* de la estupa representa el trono del capitán, y que hay algo apilado sobre él, en el lugar del capitán ausente, y probablemente fallecido.

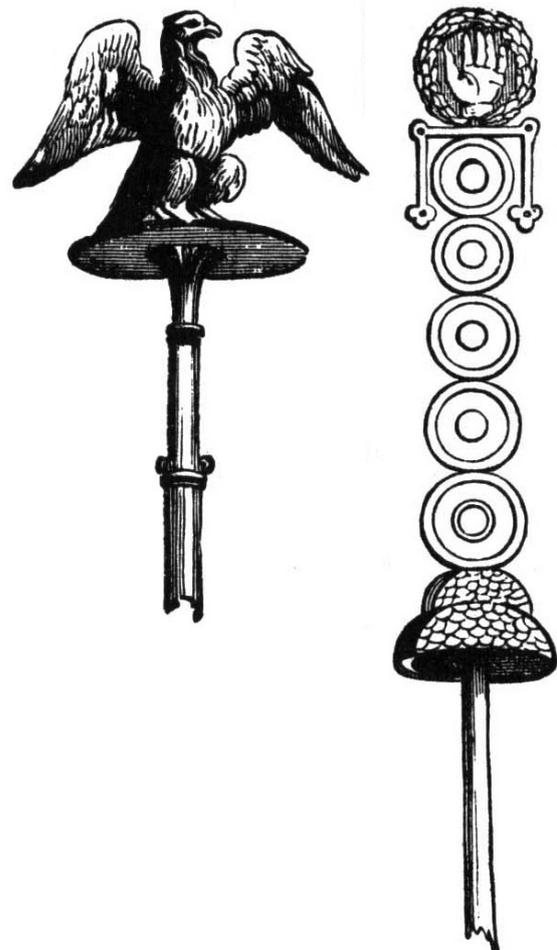
El *anda* o ‘huevo’ de la estupa debe representar el tesoro, el montón de «oro, duro bronce y mantos» de Ulises, que hemos identificado más arriba. Se representa el tesoro de la manera más sencilla posible, es decir, oculto a la vista cubierto con telas, idealmente los mismos mantos que formarían parte del tesoro.



**Figura 11.** Estupa tibetana de la iluminación. Autor: Woodega. <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eight\\_great\\_stupas.svg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eight_great_stupas.svg)>. Licencia Creative Commons BY-SA 3.0. .

En la estupa el tesoro se amontona en torno al *yasti*, el ‘palo’ central. El *yasti* se corresponde exactamente con el *stylos* griego, el largo cetro naval del capitán que hemos identificado en la popa del trirreme de Lindos. Los estudiosos coinciden en que el *stylos* servía para identificar desde lejos al barco o su patria de origen, y que ello se hacía exhibiendo en lo alto el animal totémico a cuya protección se acogía el barco (Svoronos 1914: 100-101), y que eso está en el origen de los *vexilla*, las banderas que identificaban a las tropas romanas. Tampoco podemos olvidarnos de la importancia que la astronomía tiene para la navegación; así que no podemos descartar que el capitán usara el *stylos* como un instrumento astronómico, como un *gnomon*, para conocer la inclinación de la estrella polar y otros cuerpos celestes, o la hora del día.

Pues bien, la estupa tibetana de la iluminación tiene sobre el tope del *yasti* una luna creciente y un sol; debajo pende una pieza de tela, y más abajo hay una serie de discos dorados o *chakras*. Esta acumulación de signos astronómicos en torno al *stylos* procede de los usos náuticos y militares del Mediterráneo helenístico. La lu-



**Figura 12.** Aquila y signum de legiones romanas. Autor: George Henry Preble (1880, 58). Dominio público.

na creciente remata el *stylos* de los barcos fenicios, y una luna creciente y un disco solar formaban parte del símbolo de Tanit, la diosa tutelar de Cartago, como se puede ver en la proa de una galera representada en una estela del tofet de Cartago (Moscati 1988, 558). La pieza de tela, el antepasado de nuestras banderas, cuelga originalmente de los *stylos* griegos y más tarde de los *vexilla* de las legiones romanas. La luna creciente también aparece en la parte inferior de los *signa*, los ‘estandartes’, de las legiones romanas, y sobre ella se alinean en vertical un conjunto de discos de oro (Figura 12); son los mismos discos que en la estupa están apilados horizontalmente y que, en mi opinión, representan estrellas o planetas.

El *yasti* de las primeras estupas de época indo-griega, como la de Butkara I, es más sencillo y por eso mismo más difícil de interpretar. En lo alto del palo, bajo la sombrilla, se acabó añadiendo una decoración de hojas de acanto, como si de un capitel corintio se tratara. Esto nos permite identificar el palo como un *stylos* griego, término que tiene dos significados: ‘cetro naval’ y ‘columna’.

El *chatravali* ‘sombrija’, que en Butkara I se apoya directamente sobre el palo, en otras estupas está suspendida en el aire por encima de él a una cierta distancia; en otros casos hay dos y tres supuestas sombrillas con esa misma separación entre ellas. Seguramente este elemento no sirve para dar sombra; para eso bastaría con una. Además, ¿dar sombra a qué o quién? A mi modo de ver, las sombrillas son en realidad cobertores que están en contacto directo con un elemento invisible, que no se representa porque es sagrado y el budismo de estos primeros siglos es anicónico.

Por último, la *harmika* puede ser simplemente una pieza de soporte. Entre los primeros templos budistas excavados en roca, las *chaitya* de Karla y de Bedse tienen capiteles esculpidos que representan a hombres y mujeres montando caballos y elefantes. En su base hay una *harmika*, que no parece una base muy estable para una estatua. Podemos suponer que se trata de una base diseñada para engarzar la estatua en el suelo de madera de la cubierta de una embarcación.

Por último, los budistas consideran que toda estupa es una representación del mítico monte Meru. Si es cierta la interpretación que propongo de la estupa, el nombre del monte Meru puede derivar del término griego *meros* ‘lote’ o ‘parte de un botín’. Es cierto que la riqueza de Ulises no es propiamente un botín, son los regalos que le hacen los feacios, pero estos regalos suplen el botín que Ulises había obtenido en Troya y había perdido en el viaje de regreso a Ítaca. Las riquezas del botín de Ulises están, en palabras de Homero, *hathroa* ‘apiladas’ (*Odisea* XIII 122) o, lo que es lo mismo, formando un monte en miniatura. Como si fuera Ulises, cada *chakravartin* fallecido podía ser venerado representando el tesoro que había dejado atrás a su muerte.

#### 4. Templos apilados y la pira de Hefestión

En la pared exterior de algunos templos budistas excavados en roca hay bajorrelieves, con motivos que se repiten de un templo a otro: numerosos arcos *gavaksha* junto con esculturas naturalistas, de hombres y mujeres sobre todo. Los arcos *gavaksha* de los pisos superiores tienen grabados en su interior otros arcos. Estos otros arcos dan la impresión de representar en bajorrelieve la misma estructura de cuadernas del techo de la *chaitya* principal, pero vista en un contrapicado de abajo a arriba, tal y como lo vería el espectador de a pie. Esto significa que los arcos *gavaksha* de los pisos superiores representan una superposición de *chaitya*, es decir, de varios barcos unos encima de otros. Esta decoración exterior nos va a dar la segunda clave para explicar el origen y la forma de estos templos y su relación con la cultura griega.

En el otoño del año 324 a. C. muere en la ciudad de Ecbatana Hefestión, uno de los generales de Alejandro y su amante desde la juventud. Según describen las fuentes, el dolor de Alejandro por esta pérdida fue enorme, tanto que encargó en su honor la celebración de unos juegos y la construcción de una pira o un monumento funerario en Babilonia. Gastó en su construcción entre 10 000 y 12 000 talentos, una cifra descomunal para la época,<sup>(5)</sup> aunque la pira no acabó de construirse, porque entretanto murió el propio Alejandro y sus generales interrumpieron los trabajos (Diodoro Sículo, *Biblioteca histórica* XVIII 4.2). El arquitecto encargado de diseñar la pira de Hefestión fue Dinócrates de Rodas, un artista que, fuera o no él personalmente un megalómano, tenía la capacidad de concebir proyectos a la medida del ego descomunal de Alejandro. Diodoro Sículo incluye en su obra histórica una descripción de la pira:

[2] Tras dividir el terreno en treinta habitaciones y asegurar los techos con vigas de palmera, hizo la construcción cuadrada. Luego puso por todo el contorno la decoración, cuya base consistía en proas doradas de quinquerremes, en un número de doscientas cuarenta, que tenían sobre los compartimentos de las anclas dos arqueros arrodillados de cuatro codos, y estatuas de guerreros totalmente armados de cinco codos de altura; el espacio intermedio estaba cubierto de paños de fieltro de color púrpura. [3] Más arriba, en el segundo piso, había antorchas de quince codos que tenían en el mango coronas doradas, y en la parte de la llama águilas con las alas extendidas y la cabeza hacia abajo, y en la base dragones que miraban a las águilas. En el tercer piso se representaba la caza de multitud de animales de todas clases. [4] A continuación el cuarto piso tenía una centauromaquia dorada, y el quinto leones y toros también de oro alternándose. El piso siguiente estaba lleno de las armas de los macedonios y los bárbaros, como signo de las victorias de unos y las derrotas de los otros. Arriba del todo había sirenas puestas en pie, que estaban huecas y podían esconder en su interior a personas que entonarían un canto fúnebre en honor del muerto.<sup>(6)</sup>

Diodoro Sículo, *Biblioteca histórica* XVII 115.2-4.

La interpretación de este pasaje presenta algunas

dificultades. Las descripciones literarias detalladas de objetos complejos a menudo dejan algún punto en la oscuridad, y es cuando echamos de menos una imagen que las complementa; en este caso no la tenemos. Además, también es posible que Diodoro, que vivió 300 años después de los hechos, no interpretase correctamente la fuente escrita en la que se basó.

A menudo se define la construcción como un zigurat, sólo porque se construyó en Babilonia y tiene pisos superpuestos; obviaré esta interpretación que no tiene mayor fundamento. Si nos atenemos a la descripción de Diodoro, para empezar no se entiende bien qué pueden ser las treinta *domoi* 'habitaciones', en que se divide el terreno. En mi opinión el término griego *domos* 'casa', que nunca se usa para referirse a una casa normal sino a la casa de un dios o de un héroe, aquí se refiere al palacio de un capitán: este palacio sería una construcción, provisional o permanente, hecha volteando un barco. El hecho de que la pira contenga también 240 proas de quinquerremes, las galeras habituales en las armadas griegas de la época, apoya esta interpretación.

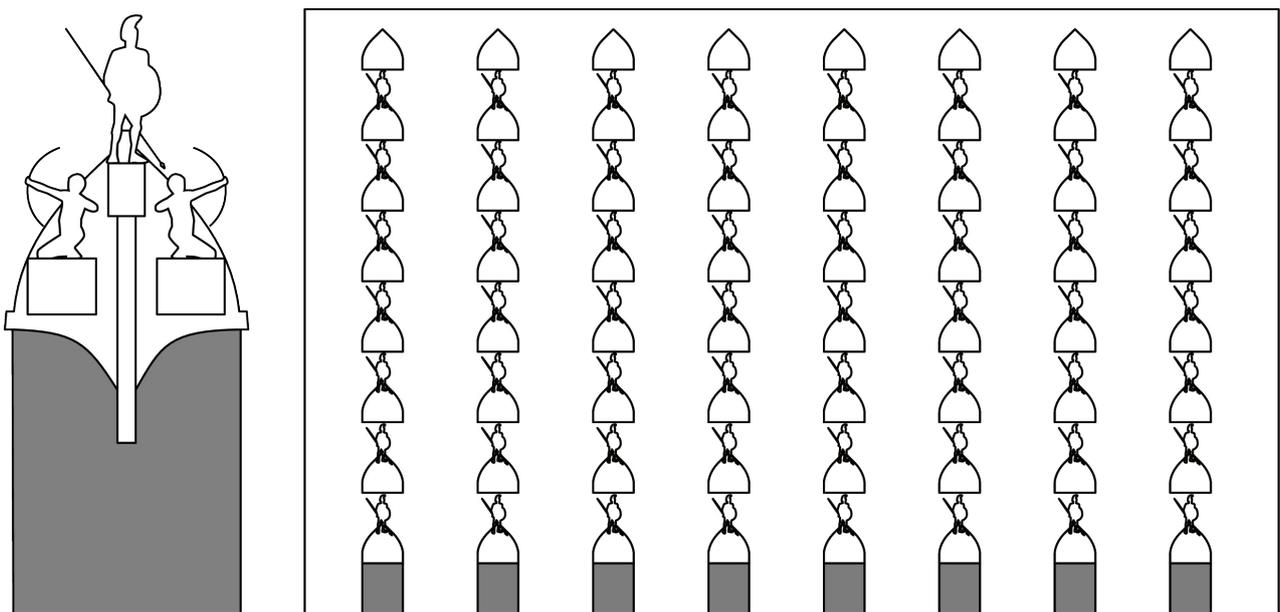
En segundo lugar, hasta ahora no ha habido razón para preguntarse si las 240 proas de las fachadas están en su orientación habitual, con la quilla abajo y el puente arriba, o no; ni para preguntarse si las esculturas de guerreros se apoyan sobre el puente de dichas proas o no. Pero ahora podemos concluir que las proas estarían volteadas, y las esculturas de guerreros reposarían sobre la parte más elevada del casco, que en esta disposición invertida ya no es el puente, sino la quilla (**Figura 13**).

No hay que olvidar que Dinócrates, el arquitecto que concibió el edificio, era natural de Rodas, una isla griega situada a solo 100 km. de la costa de Licia, la región en

la que los aristócratas eran enterrados en sarcófagos y tumbas excavadas en roca que, como hemos visto anteriormente, simulaban barcos volteados. Además, esta disposición de las esculturas es la misma que se observa sobre el frontón de los templos griegos: tres esculturas apoyadas en tres acroteras, dos esculturas menores en las esquinas laterales y una mayor centrada sobre la cúspide. En algunos templos griegos, además, delante de la escultura central figura un adorno escultórico llamado *kyma*, que se ha adaptado a las lenguas modernas como «cima» porque no se ha entendido que en esta ocasión *kyma* significa lo que siempre significa en griego: 'ola', que es la ola que se levanta con el avance del barco.

Al hablar de los pisos superiores, Diodoro no menciona habitación alguna, sólo las proas y las esculturas que se apoyan en ellas. Podemos deducir que la intención del arquitecto Dinócrates solo era representar otras 210 habitaciones apiladas en varios pisos, superpuestas e iguales a las 30 habitaciones de la planta baja, ya que no había necesidad de construirlas enteras. Por simplicidad, se simularía su existencia haciendo que las proas sobresaliesen de la fachada y creando con pintura o carpintería un trampantojo: la vista en escorzo del interior del casco volteado, que probablemente está en el origen del arco *gavaksha* (**Figura 14**). El espacio entre las proas se cerraría con paños de color púrpura; o bien, según una interpretación alternativa muy verosímil (Miller 1986, 410-411), con *phoinikides* 'columnas de palmera'.

En tercer lugar, debido al orden en que se describe la construcción —primero se mencionan las habitaciones, luego las proas y finalmente las esculturas—, se da por hecho que las 240 proas están todas juntas en un



**Figura 13.** Reconstrucción esquemática de la pira de Hefestión (proporciones no realistas). Dibujo del autor.



**Figura 14.** Arco de entrada a la chaitya, Bedse. Autor: Amitmahadik100. <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:BEDSE\\_CAVES\\_\(6\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:BEDSE_CAVES_(6).jpg)>. Licencia Creative Commons BY-SA 3.0.

mismo nivel, encima de las habitaciones de la planta baja y debajo de los pisos superiores que contienen las esculturas. Pero el orden de la descripción no tiene por qué ser el mismo que el orden de la construcción. Si nos ceñimos estrictamente a las palabras de Diodoro, se puede interpretar de dos maneras diferentes la expresión «la decoración, *cuya base* consistía en proas doradas de quinquerremes». Puede significar efectivamente que las 240 proas están todas juntas y debajo de los pisos que contienen las esculturas; este sería el sentido conjuntivo, por así decirlo, de la expresión. Pero también puede significar que las 240 proas son cada una la base de una escultura; este sería el sentido distributivo de la expresión «cuya base». Así las he representado en la ilustración. Esta interpretación es coherente con algunos monumentos helenísticos bien conocidos, como la Victoria Alada de Samotracia (**Figura 15**) y el Monumento Naval del ágora de Cirene, en los que aparecen esculturas antropomórficas montadas sobre proas de barco.

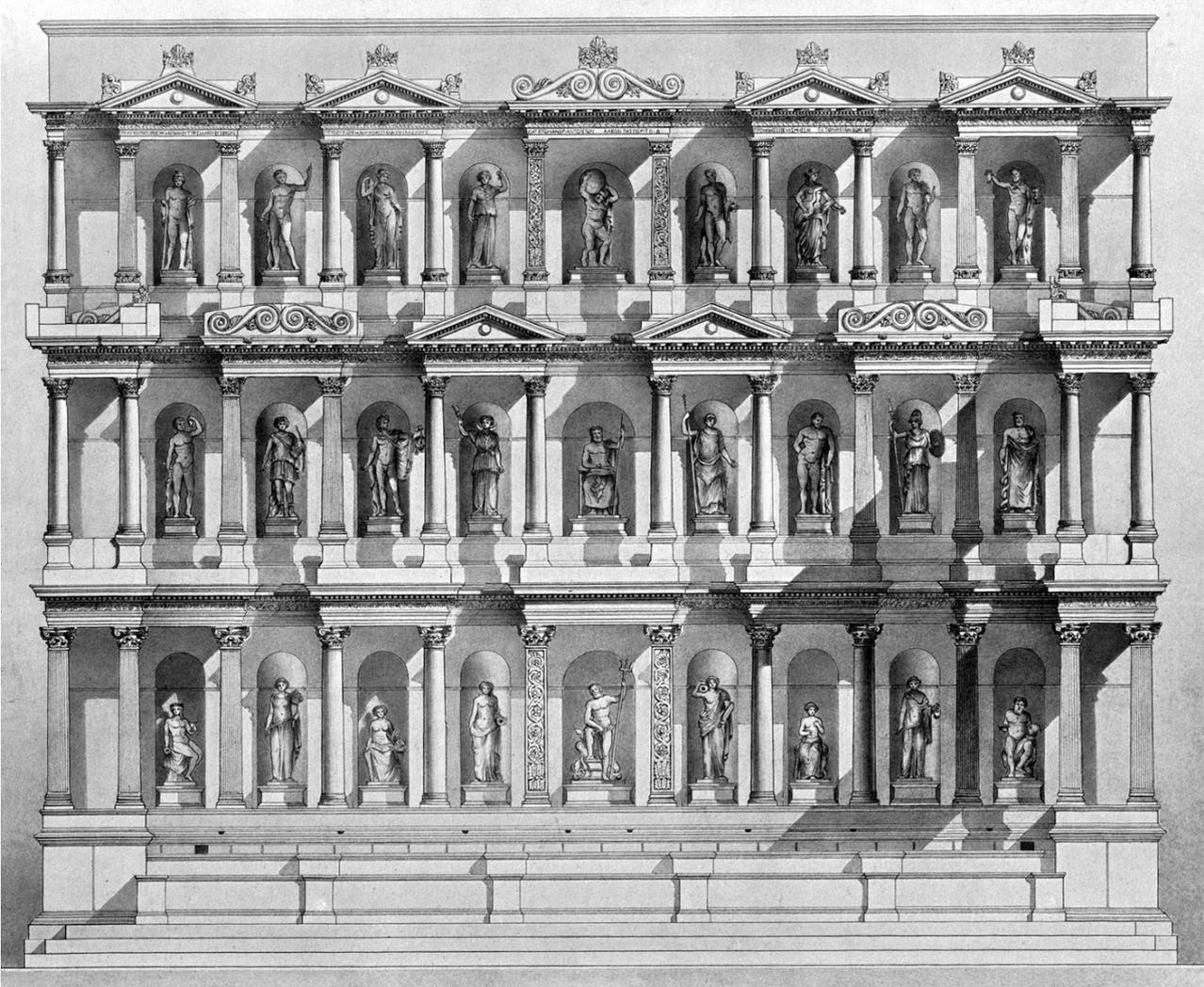
Abundando en esta última posibilidad, si interpretamos que las domoi del piso bajo son edificios navales, lo lógico es pensar que por delante de cada *domos* sobresale una proa. Esto da lugar a un primer nivel exterior de 30 proas de quinquerremes distribuidas en todo el perímetro del edificio; como el edificio tiene planta cuadrada, habría siete domoi en el piso bajo de, ponga-



**Figura 15.** Victoria alada de Samotracia (Museo del Louvre). Autor: Kiko León (Chosovi). <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Niki\\_tis\\_Samothrakis.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Niki_tis_Samothrakis.jpg)> Licencia Creative Commons BY-SA 2.5.

mos, las fachadas norte y sur, y ocho en el de las fachadas este y oeste. A razón de 30 proas por cada nivel, y como hay un total de 240 proas, la construcción tendría en total ocho niveles de proas: planta baja más siete alturas. La decoración escultórica, por su parte, está distribuida en siete niveles, uno por cada piso alto, lo que coincide con la descripción de Diodoro.

Para el objeto de este artículo, las razones que condujeron a Dinócrates a dar esta forma a la pira de Hefestión son secundarias pero, una vez llegados aquí, no puedo resistir la tentación de adivinarlas. Es evidente que Dinócrates y Alejandro querían despedir a Hefestión con los honores propios, no de un capitán que es incinerado con la madera de su propio barco, sino a la manera megalómana en que se incineraría a un almirante: con los barcos de una flota entera. Pero las cifras que se manejan en esta construcción (30 proas x 8 pisos = 240 proas) seguramente tienen un significado específico. Los marinos de la antigüedad evitaban navegar en invierno, entre los meses de noviembre a febrero o marzo, periodo al que los romanos llamaban *mare clausum* ‘mar cerrado’,<sup>(7)</sup> y navegaban durante ocho o nueve meses. Si seguimos al escritor romano Vegetio, y consideramos una época de navegación de ocho meses, cada uno de treinta días, obtenemos efectivamente una cifra de 240 días de navegación al año. Así pues, parece que Dinócrates diseñó la pira de Hefestión colocando



**Figure 16.** Fachada del Ninfeo de Mileto (Turquía). Autor: Julius Hülsen (1919, 58). Dominio público.



**Figura 17.** Fachada con arcos *gavaksha* en una cueva de Bedse. Autor: Himanshu Sarpotdar. <[http://www.flickr.com/photos/himanshu\\_sarpotdar/519934737/](http://www.flickr.com/photos/himanshu_sarpotdar/519934737/)>. Licencia Creative Commons BY-NC-ND 2.0.

un barco invertido por cada día del año naval, y que además los distribuyó en ocho niveles de treinta barcos, igual a como se agrupan los días en el año naval en ocho meses de treinta días. Cuando un capitán de barco griego, tal que Ulises, pasaba un año lejos de su patria dormía en su barco volteado, al que consideraba con razón su palacio. Dinócrates, en cambio, presenta a Hefestión como el capitán que tiene un palacio no de una habitación, sino de 240 habitaciones/barcos, para dormir cada noche del año naval en una habitación/barco diferente.

Sobre el significado concreto de las esculturas de la pira, tampoco es difícil proponer una hipótesis. En el último piso se representan las sirenas, que en la *Odisea* causan la muerte a los marinos, y Diodoro dice que estas son huecas para que desde su interior se entone un canto fúnebre por el difunto; las sirenas de este piso, pues, representan verosímelmente la muerte de Hefestión. En el piso inmediatamente inferior se representan las armas de griegos y bárbaros, lo que es una referencia a la conquista del imperio persa, en la que participó y que precedió inmediatamente a su muerte. Si hacemos extensiva la interpretación a los pisos inferiores, es probable que la secuencia escultórica representara, siguiendo un orden cronológico de abajo a arriba, los hechos más destacados de la vida de Hefestión, es decir, su *aristeia* 'excelencia'.

La reconstrucción que propongo de la pira de Hefestión se confirma si la comparamos con edificios posteriores que pudieron inspirarse en ella y conocemos bien. En occidente, la escena de los teatros helenísticos, como el de Éfeso, se llena de esculturas y doseles a varias alturas; ahora podemos explicar este cambio como una imitación del palacio fúnebre de Hefestión. El Ninfteo de Mileto (fines del s. I d. C.) (Figura 16) y la fachada de la Biblioteca de Celso (comienzos del siglo II d. C.) de Éfeso siguen el mismo modelo.

Por lo que se refiere a Oriente, también podemos afirmar ahora que los templos budistas excavados en roca de los siglos III y II a. C. siguieron el mismo modelo. En varios de estos templos el barco volteado que forma la cueva principal (normalmente una sola) sirve de base a una pila de más barcos volteados, que se representan en la fachada por medio de arcos *gavaksha* superpuestos en varios niveles (Figura 17), en algunos casos con esculturas antropomórficas ubicadas aquí y allá entre los arcos. Más al norte, en la región indo-griega de Gandara, la estupa de Guldara (siglo II) tiene una estructura de tres pisos que recuerda a nuestra reconstrucción de la pira: las falsas entradas de la planta baja están coronadas con arcos sencillos muy similares al de Lomas Rishi (Figura 6), y los pisos primero y segundo son falsas galerías de columnas y arcos. Por último, a pesar de su fecha tardía (siglo XII), el Satmahal Prasadaya de Polonnaruwa, Sri Lanka, parece una versión reducida pero extraordinariamente fiel de la pira de Hefestión.

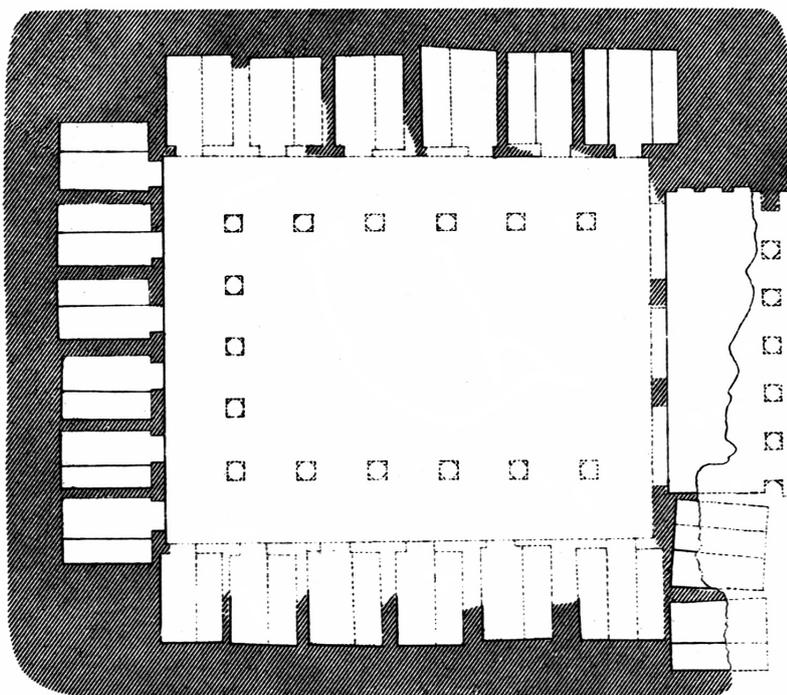
También podemos comparar la función funeraria de

la pira de Hefestión y de las estupas y los templos excavados en roca budistas. En el *Digha Nikaya* sus discípulos preguntan a Buda cómo deben enterrarlo tras su muerte, y él contesta: «Ananda, tal como se tratan los restos de un rey de reyes se deben tratar los restos del Tathagata» (XVI, 5). Ashoka el Grande y los budistas que en el siglo III a. C. promovieron la construcción de *chaitya* y estupas, probablemente tuvieron presente esta prescripción. Cuando pensaban en un «rey de reyes» era inevitable pensar en Alejandro Magno y su favorito Hefestión, cuya pira ha sido uno de los monumentos funerarios más fastuosos de la historia de la humanidad.

## 5. *Vimana* voladores

El *Samarangana Sutradhara*, el tratado de arquitectura indio escrito en el siglo XI, informa de que el tipo de templo hinduista conocido como *prasada* deriva de los primeros templos budistas, conocidos en la tradición literaria como *vimana*. Hay también numerosas fuentes que informan de que los *vimana* eran, además de templos, unos legendarios vehículos voladores que usaban los dioses para desplazarse por el aire. Los lexicógrafos pronto los interpretaron como *ratha* 'carros', lo que explica la presencia de ruedas de carro en algunos templos del primer milenio. Todo lo anterior permitió a Havell (1918, 181 y ss.) formular la *car theory*, la teoría del carro de guerra como origen del templo budista.

Sin embargo, las fuentes afirman que los *vimana*, además de transportar a los dioses por el aire, les servían de palacio, y que algunos *vimana* alcanzaban los siete pisos de altura. Estas dos últimas informaciones son incompatibles con la interpretación de los *vimana* como carros. En cambio, encajan perfectamente si interpretamos los *vimana* como barcos que, una vez volteados quilla al sol, se convertían en palacios; además, la referencia a supuestos barcos de siete pisos puede ser perfectamente un recuerdo deformado de los ocho pisos de barcos de la pira de Hefestión. Es cierto que los barcos no vuelan, pero tampoco lo hacen los carros. Ahora bien, la literatura griega cuenta con un relato en prosa de Luciano de Samósata, los *Relatos verídicos*, del siglo II, en el que un barco se eleva, echa a volar y visita la luna, donde sus tripulantes se enfrentan a todo tipo de criaturas fantásticas. Y en un poema épico indio del siglo VI (*Raghuvamsha* 16.68) aparece un *navimana*, esto es, un *vimana* volador cuyo nombre compuesto indica expresamente que tiene forma de *nau*- 'barco'. Por último, cobran sentido los pasajes del tratado de arquitectura *Samarangana Sutradhara* que vienen a decir —en palabras de D. N. Shukla (1960, 412)— que «el templo, el *Prāsāda*, es la forma estacionaria, el carro [léase "barco" en nuestra interpretación] es la forma móvil de la sede y vivienda de Dios».



**Figura 18.** Vihara (cueva 2) de Konda-na, siglo I. Autor: J. Burgess (Ferguson y Burgess 1880, lámina VIII). Dominio público.

## 6. El entorno de los templos en cueva

Asociados a los templos, había monasterios excavados en roca llamados *vihara*. Su patio abierto rodeado de celdas abiertas y su porche de entrada recuerdan el plano y la estructura de edificios públicos característicos de las ciudades helenísticas, como las estoas (el Ágora Norte de Mileto o la de Priene, por ejemplo) y las palestras (Figura 18).

En el exterior de la *chaitya* de Karla, hay un pilar de Ashoka con leones sedentes en lo alto. Las columnas exentas coronadas por estatuas eran frecuentes en la Grecia arcaica y clásica, como la Esfinge de los Naxios de Delfos erigida en 560 a. C. (Figura 19). Ya se ha señalado acertadamente que los leones de Ashoka tienen origen griego: la estatua de un león sedente que se erigió en Queronea para conmemorar al Batallón Sagrado de Tebas (Pal 2006, 93).

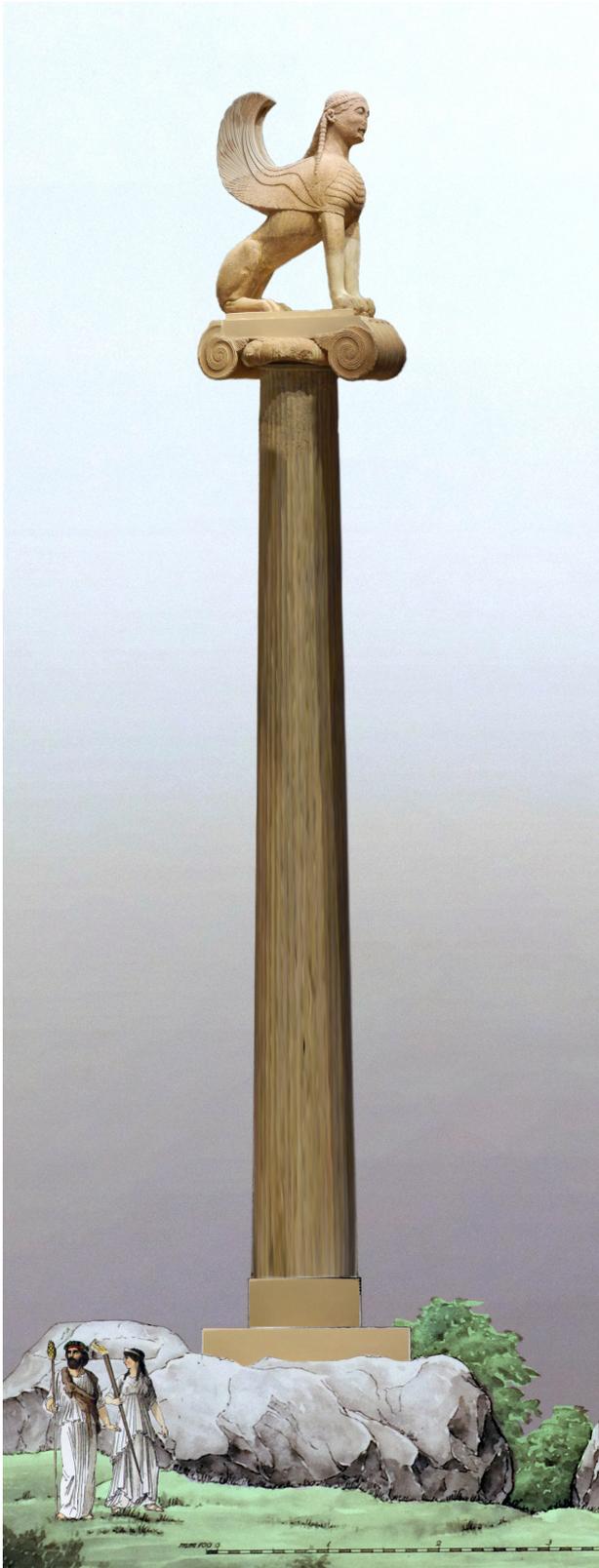
## 7. Otros símbolos budistas de probable origen naval

Llegados a este punto, podemos ampliar la interpretación como pertrechos navales a otros símbolos budistas que no son elementos arquitectónicos. Entre los ocho signos auspiciosos del budismo está el *dharmachakra*, la 'rueda del *dharma*' o 'rueda de la ley'. Tiene la forma de una rueda de timón, pero este mecanismo es un invento reciente, de comienzos del siglo XVIII. El *dharmachakra* se correspondería más bien con el cabrestante. Este mecanismo permite a los marineros enrollar los cabos o las cadenas de las anclas e izarlas, y se maneja con una rueda de manillas horizontal que hace girar un eje vertical, en torno al que se enrollan los cabos o ca-

denas. En mi hipótesis del origen naval de la arquitectura griega, las anclas representaban a la divinidad para los marinos. En caso de tormenta, cuando es mayor el riesgo de que las olas y el viento arrastren el barco hasta la costa y lo destruyan, las anclas representan la salvación y la vida, especialmente el ancla de último recurso, la que pesa el doble que las demás y que los griegos llamaban *hiera ankyra* 'el ancla sagrada'. La representación de la divinidad en el budismo primitivo era tabú, y probablemente por eso se prefiere representar, en lugar del ancla sagrada, el cabrestante con el que se iza y se fila. En el término *dharmachakra* el primer elemento *dharma* procede de la raíz *dhr-* que significa 'sujetar', por lo que la 'rueda del *dharma*' bien puede entenderse como 'la rueda de la sujeción' en referencia al cabrestante.

El término *chakravartin*, que designaba al gobernante ideal en cuya memoria se erigieron probablemente las primeras estupas, significa etimológicamente 'el que gira la rueda', y obedecería a que sólo el capitán estaba legitimado para manejar el cabrestante y el ancla sagrada. A veces se representa la rueda del *dharma* flanqueada por dos ciervos, en referencia al Parque de los Ciervos de la ciudad de Sarnath en el que Buda consiguió sus primeros discípulos, igual que un ancla sagrada está flanqueada por las dos anclas de servicio.

Si atendemos a otros signos auspiciosos budistas e hindúes, la concha puede usarse para enviar señales acústicas de barco a barco de noche o en caso de niebla. El nudo infinito parece una alfombra de cuerdas trenzada de las que son tan habituales a bordo de los barcos. El parasol, situado a popa, protegería al capitán del sol y la lluvia. La bandera de la victoria es una ban-



**Figura 19.** La Esfinge de Naxos de Delfos (Grecia). Autores: Pataliputra, Herr Adams y Davide Mauro. < [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Naxos\\_Sphinx\\_with\\_humans\\_for\\_size.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Naxos_Sphinx_with_humans_for_size.jpg) >. Licencia Creative Commons BY-SA 4.0.

dera como las que enarbolan habitualmente los barcos. El vaso del tesoro puede representar la caja fuerte de a bordo. Nos llevaría demasiado lejos proponer un significado naval a la flor de loto y a los dos peces de oro (¿el ancla sagrada y las dos anclas de servicio respectivamente?).

Por último resulta llamativo que el título de la máxima autoridad del budismo tibetano lleve el título de *Dalai Lama*, que significa etimológicamente ‘maestro del océano’, del mongol *dalai* ‘océano’ y el tibetano *blama* ‘maestro’. Habitualmente la expresión se interpreta como ‘maestro de sabiduría oceánica’, en el sentido de ‘inmensa’, pero a la luz de nuestra interpretación la expresión puede significar exactamente lo que parece.

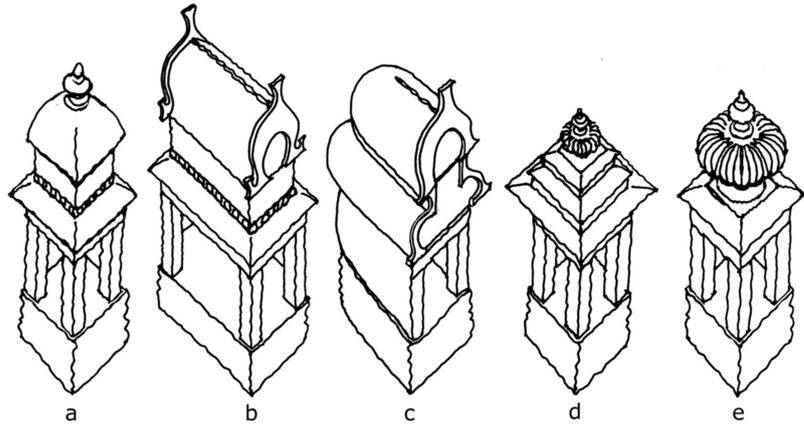
### 8. Pervivencia de un modelo arquitectónico

La tradición arquitectónica de la India y el sudeste asiático de los últimos dos milenios se aparta muy poco de los principios que dieron forma a los primitivos templos excavados en roca. Cuatro rasgos de los templos primitivos perviven en los templos posteriores: (1) la naturaleza funeraria del edificio, (2) la planta basilical, con o sin estupa en el ábside, (3) el apilamiento de varios barcos/templos en múltiples niveles y (4) la presencia de esculturas figurativas, sobre todo humanas, en las fachadas de los pisos superpuestos. La persistencia de estos rasgos se puede explicar por el conservadurismo habitual en las prácticas religiosas.

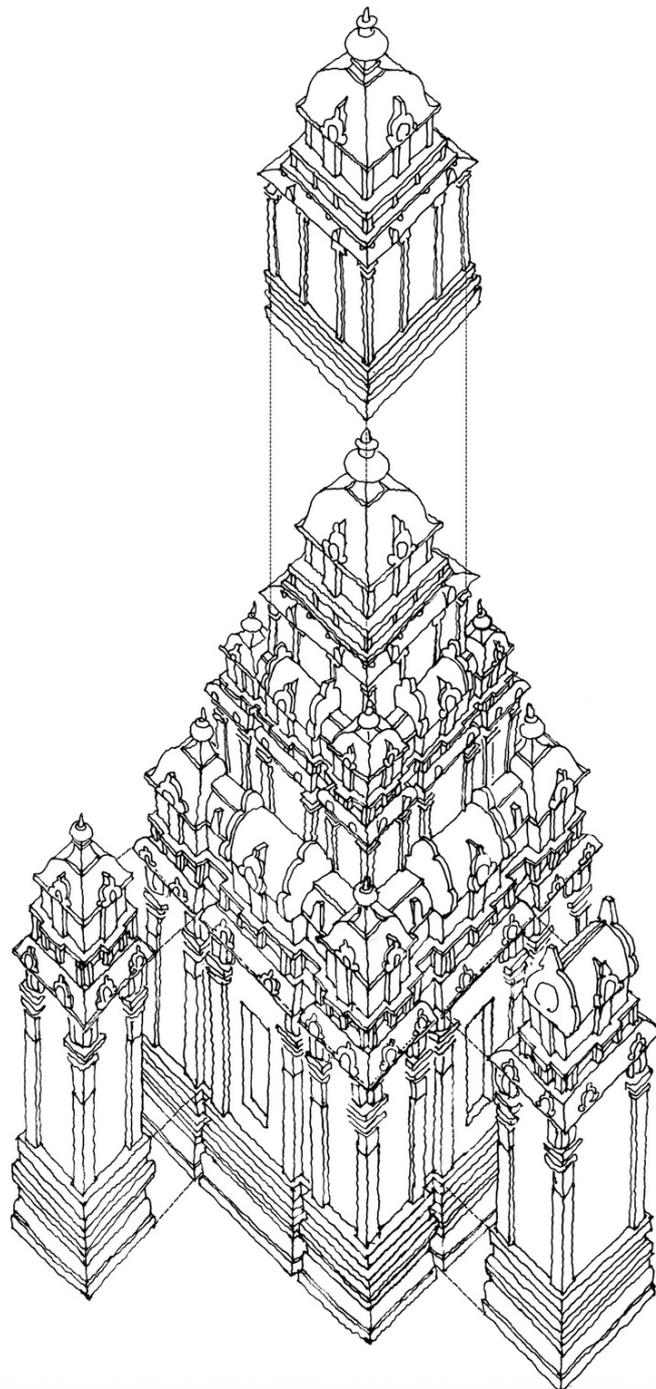
Ahora podríamos revisar diferentes tipos de edificios religiosos indios (*prasada*, *sikhara* y *gopura*) y no indios (pagoda) para comprobar que presentan tres o cuatro de los rasgos mencionados, pero en cierto modo este trabajo ya se ha hecho. Adam Hardy (2012, 101-125) ha elaborado una tipología de los templos indios que confirma lo que propongo aquí. Afirma que la gran variedad de formas templarias de la arquitectura religiosa india se explica apelando a dos principios: la existencia de unos pocos *alpa vimana* ‘templos simples’ (Figura 20) y el apilamiento de estos templos simples para formar conjuntos cada vez más y más complejos (Figura 21): «Las imágenes de los tipos de templo establecidos se convierten en componentes arquitectónicos, piezas de construcción figurativas, de formas templarias compuestas» (108).

De los cinco templos simples de madera que propone Hardy, los tipos «b» y «c» son los más cercanos al auténtico prototipo, la planta basilical, que es el casco de un barco volteado con un extremo seccionado. Los otros tres tipos corresponden a otro tipo de planta, el que tiene dos ejes de simetría que se cruzan en ángulo recto. Constituye una innovación, no de un constructor de barcos, sino de un auténtico arquitecto, que imagina y dibuja sobre plano dos cascos de barco que intersectan en ángulo recto formando un transepto.

**Figura 20.** Prototipos de madera propuestos por Hardy (2012, 115; fig. 3). © Adam Hardy (con permiso del autor).



**Figura 21.** Edículos integrados en un templo dravida, según Hardy (2012, 116; fig. 4). © Adam Hardy (con permiso del autor).



## 9. Oriente como Occidente

A tenor de lo visto más arriba, la arquitectura religiosa de la antigua India, que a su vez conformó la arquitectura religiosa de la mayor parte de Asia, es el desarrollo en suelo indio de algunos elementos culturales procedentes de la cultura griega. Arrancó, concretamente, de la conversión de un barco volteado en un edificio, que primero era el palacio de un capitán de barco y un rey, y luego se convirtió en un templo. Este desarrollo supuso la repetición de un proceso similar que había ocurrido siglos atrás en Grecia y que había resultado en la creación del templo griego de las épocas arcaica y clásica.

La Grecia de la época helenística fue el gozne que unía oriente y occidente o, lo que es lo mismo, las dos grandes masas de agua navegables que son respectivamente el océano Índico y el mar Mediterráneo. Resulta sorprendente que el mismo proceso artístico que hemos visto que tiene lugar en oriente se produce en occidente, y en las mismas fechas. En mi opinión, la basílica griega es un edificio que se crea volteando el buque insignia de una flota (*basilike* significa ‘real’ en griego) y, como sostienen todos los estudiosos, la basílica griega es el origen del templo cristiano tardorromano y medieval.

Contempladas bajo este prisma, las tradiciones de la arquitectura religiosa de Europa y Asia de los dos últimos milenios tienen el mismo origen, Grecia y el mar, y más semejanzas de las que habíamos sido capaces de ver hasta ahora. De hecho, y por poner un ejemplo, sólo entenderemos las estupas campaniformes budistas, como las del templo de Borobudur en la isla de Java, después de entender el origen de las campanas de bronce de las iglesias cristianas. Pero esa es otra historia y habrá que contarla otro día.

## Notas

- 1 Diodoro Sículo, *Biblioteca histórica* XVII 95.5. Arriano dice que, según el testimonio de Ptolomeo, se construyeron 80 triacónteras y unas 2 000 naves auxiliares (*Anábasis de Alejandro Magno* VI 2.4).
- 2 Dion Crisóstomo, *Sobre Homero* LIII 6: «Se dice que la poesía de Homero se canta incluso en la India, donde la han traducido a su lengua y a su forma de hablar».
- 3 Traducción al español del autor. Versión inglesa: Todos los pasajes de la *Odisea* de Homero se citan de la traducción de Murray (1919), excepto *Odisea* XIII 122, citada de la traducción de Butler (1900).
- 4 Chantraine (1968, s. u. *basileus*) se expresa de manera rotunda diciendo que «es inútil buscar una etimología a *basileus*».
- 5 Plutarco (*Alejandro* 72.2) y Arriano (*Anábasis de Alejandro* VII 14.8) dicen que 10 000 talentos, en tanto que Diodoro Sículo (*Biblioteca histórica* XII 115.5) y Justino (*Historias filípicas* XII 12.12) afirman que 12 000.
- 6 Traducción al español del autor. Versión inglesa:

Traducido por Welles (1963).

- 7 Empieza el 11 de noviembre y dura cuatro meses según Vegecio (*De re militari* IV 38), y sólo tres según Plinio (*Historia natural* III, 122).

## Agradecimientos

Gracias a Mari Mar Artigas por su estímulo, y a Andra Bălan y Mar Sastrón por su ayuda con la traducción al inglés.

## Declaración de divulgación

El autor no ha declarado ningún potencial conflicto de interés.

## Nota sobre el autor

**José M. Ciordia** (1961) trabaja como profesor de Griego y Latín en el Instituto de Educación Secundaria Avempace de Zaragoza, España. Es licenciado en Filología Clásica por la Universidad de Salamanca (1984). También es patrón de yate, aunque con poca experiencia, y ha participado como simple marinero en algunas travesías a vela, siempre en el Mediterráneo. Es un investigador independiente, y su interés se centra en el origen naval de la arquitectura y la escultura griegas.

## ORCID

José M. Ciordia  <http://orcid.org/0000-0003-4727-719X>

## Bibliografía

- Butler, Samuel, traductor. 1900. *Homer. The Odyssey*. Londres: A. C. Fitfield.
- Chantraine, Pierre. 1968. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. París: Klincksieck.
- Ching, Francis D. K., Jarzombek, Mark y Prakash, Vikramaditya. 2017. *A Global History of Architecture*. Tercera edición. Hoboken, Nueva Jersey: John Wiley.
- Ciordia, José M. 2007. «Del shadouf a las columnas dórica y jónica». Consultado el 25 de octubre de 2007. [http://pompilos.org/file\\_download/4/Del\\_shadouf\\_a\\_las\\_columnas\\_dorica\\_y\\_jonica.pdf](http://pompilos.org/file_download/4/Del_shadouf_a_las_columnas_dorica_y_jonica.pdf).
- Dietrich, Manfred and Loretz, Oswald. 1978. «Das “seefahrende Volk” von Šikila (RS 34.129)». *Ugarit Forschungen* 10, pp. 53-56.
- Faccenna, Domenico. 1980-81. *Butkara I: Swat Pakistan, (1956-1962)*. Roma: ISMEO.
- Fergusson, James. 1849. *An historical Inquiry into the True Principles of Beauty in Art, more Specially with Reference to Architecture*. Londres: Longman, Brown, Green and Longmans.
- Fergusson, James y Burgess, James. 1880. *The Cave Temples of India*. London: Allen.
- Fussman, Gérard. 1986. «Symbolisms of the Buddhist Stūpa». *The Journal of the International Association of Buddhist Studies* 9, pp. 37-54.
- Hardy, Adam. 2012: «Indian Temple Typologies», en Lorenzetti, Tiziana y Scialpi, Fabio (eds.) *Glimpses of Indian History and Art*. Roma: Sapienza Università Editrice, pp. 101-125.
- Havell, Ernest Infield. 1918. *The History of Aryan Rule in India from the earliest times to the death of Akbar*. Nueva York: Frederick A. Stokes.

- Hülsen, Julius. 1919. *Das Nymphaeum von Milet*. Berlín: Verlag von Georg Reimer.
- Marden, Philip Sanford. 1907. *Greece and the Aegean Islands*. Boston: Houghton, Mifflin.
- Miller, Stella G. 1986. «Alexander's Funeral Cart». *Ancient Macedonia* 4, pp. 401-412.
- Moscatti, Sabatino (ed.). 1988. *I fenici*. Milán: Bompiani.
- Murray, Augustus Taber, traductor. 1919. Homer. *The Odyssey*. Nueva York: G. P. Putnam's sons; Londres: William Heinemann.
- Pal, Ranajit. 2006. «An altar of Alexander now standing near Delhi». *Scholia: Studies in Classical Antiquity* 15, pp. 78-101.
- Preble, George Henry. 1880. *History of the flag of the United States of America*. Boston: Houghton, Mifflin.
- Shukla, Dvijendra Nath. 1960. *Vastu Sastra (Vol. I: Hindu Science of Architecture)*. Lucknow: Vastu-Vanmaya-Praksana-Sala.
- Svoronos, Jean. 1914. «Stylides, ancras hierae, aphlasta, stoloj, akrostolia, embola, proembola et totems marins». *Journal International d'Archéologie Numismatique* 16, pp. 81-152.
- Texier, Charles. 1862. Asie Mineure. *Description géographique, historique et archéologique des provinces et des villes de la Chersonnèse d'Asie*. Paris: Firmin-Didot.
- Vasant, Suresh. 1988. «Yavanas in Western India». *Bulletin of the Deccan College Post-Graduate and Research Institute* 47-48, pp. 331-338.
- Welles, Charles Bradford, traductor. 1963. Diodorus Siculus. *Library of History, Volume VIII: Books 16.66-17*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Wulff Alonso, Fernando. 2008. *Grecia en la India. El repertorio griego del Mahabharata*. Madrid: Ediciones Akal.