

SIMBOLISMO Y SIGNIFICADO DE LA ARQUITECTURA BUDISTA Y SU INFLUENCIA EN CHINA

Julio López Saco

Universidad Católica Andrés Bello

yogonbus@hotmail.com

[RESUMEN]

Los modelos arquitectónicos budistas, en especial el *stupa*, la *chaitya* y el *vihara*, impactaron las formas constructivas chinas, especialmente en lo que respecta a las pagodas y los santuarios o templos-gruta excavados en la roca, cuyos ejemplares más relevantes son los de Dunhuang, Yungang y Longmen. El *stupa*, monumento austero y verdadero relicario del budismo, era un símbolo cósmico, con la función didáctica de adoctrinar a las masas iletradas a través de los relieves de las *toranas*. Su estilización contribuyó a ver en la pagoda el progreso mental necesario para conseguir la mejor iluminación. La *chaitya*, o templo de peregrinación, surgió debido a las necesarias reuniones de ascetas ambulantes en épocas lluviosas. El *vihara* cumplía la función de refectorio o de alcobas para el uso de los monjes. Muchas de las pinturas murales y esculturas de las cuevas budistas indias y, sobre todo, chinas, patrocinadas por donantes laicos ricos, plasmaron escenas de la vida del Buda, de los paraísos, *arhats* o ilustraciones de *sutras*. Estas representaciones convirtieron estos recintos en auténticos centros de peregrinación y de civilización búdica, inaugurándose así la tradición narrativa pictórica local.

[PALABRAS CLAVE] Budismo, arquitectura, India y China

[ABSTRACT]

Buddhist architectural models, especially the *stupa*, the *chaitya* and the *vihara*, strongly influenced Chinese buildings, mainly pagodas and sanctuaries or cave temples dug in rocks, of which Dunhuang, Yunghuan and Longmen are outstanding examples. The *stupa*, an austere monument considered a true Buddhist relic, was a cosmic symbol whose function was merely pedagogical since in them the illiterate masses used to be indoctrinated by means of bas-reliefs on *toranas*. Their stylization contributed to see in the pagoda an idea of mental progress necessary to reach good illumination. The *chaitya*, or pilgrimage temple, came into being given the need for errand hermits to meet together during the rainy season. The *vihara* was a sort of refectory or dormitory for monks. Many of the mural paintings and sculptures in the Hindi Buddhist caves, and also the Chinese ones, sponsored by wealthy laic donors, captured scenes of Buddha's life, and also represented the paradises, *arhats* and illustrated *sutras*. These representations turned these places into authentic pilgrimage and Buddhist civilization centers that so started a long lasting pictorial local narrative tradition.

[KEYWORDS] Buddhism, architecture, India and China

La arquitectura de corte budista generó en China novedosas formas constructivas desconocidas hasta el momento de la llegada, penetración y consolidación de la nueva doctrina. Tanto el *stupa*, que dio lugar a la estilizada pagoda, como la *chaitya* y los *viharas*, santuarios rupestres excavados en la roca o en cuevas naturales, marcaron el cenit del arte budista en el gran país oriental.

El *stupa*, originaria de la India Maurya de *Asoka*, y que pudo haber estado lejanamente inspirada en las formas megalíticas tumulares del II milenio a.C., señalaba el lugar donde se había enterrado alguna reliquia del Buda, un hueso, un fragmento de su vestimenta o un *sutra*. Su carácter de símbolo cósmico conmemoraba el *parinirvana*, la muerte física del Buda, y por este motivo cumplía la función didáctica, semejante a la de los relieves románicos de las catedrales medievales, de adoctrinar a las masas y, de paso, popularizar la doctrina. De esta manera, se convirtió en un modo eficaz de transmitir y expansionar la fe a lo largo del indetenible exilio búdico hacia oriente. La imaginería budista, escultórica y pictórica, que acompañaba y, en ocasiones, se supeditaba a las manifestaciones arquitectónicas, completaba, por lo tanto, la predicación y apostolado por parte de los monjes, peregrinos, artesanos o mercaderes. Es con la migración que el *stupa* se agiganta deviniendo en pagoda al multiplicarse sus pisos. En este caso, no es tan probable, como ha sido sugerido, que la torre de vivienda o vigilancia de época *Han* progresivamente hubiese ayudado a la estilización del antiguo *stupa* y a su crecimiento en altura, puesto que la verticalidad de la pagoda pudo provenir también del tipo de *stupa* alargada de la región *gandháríca* en Asia central. La superación de la habitual horizontalidad arquitectónica china sería, así, una influencia budista centro-asiática que respondería a modelos foráneos.

Simbólicamente, el *stupa* reproduce estructuralmente la organización mítica del universo y su principio cosmogónico dual original: un cuerpo semiesférico, *anda*, que representa el cielo, como componente masculino primordial, asentado sobre una plataforma cuadrangular que refleja la tierra, el elemento femenino prístino complementario. En planta, la construcción es un verdadero *mandala*, un cosmograma celeste divino, rodeado por una balaustrada (*vedika*), que se abre al exterior por cuatro puertas o *toranas* que simbolizan los cuatro puntos cardinales. En estas puertas aparecen relieves, cuyo lenguaje sencillo, expresivo, directo y asequible se hace muy didáctico para los fieles, facilitando la comprensión de las difíciles doctrinas a las poblaciones incultas o iletradas. Muchos de estos relieves decorativos, realizados por escultores de la madera y los metales así como orfebres del marfil, y ofrendadas por donantes laicos piadosos, contienen escenas de la vida legendaria del Buda además de imágenes acerca de la historia del budismo.

Los *stupas*, como construcciones sobrias, austeras, anónimas y representantes simbólicas del estado *nirvánico* sin forma¹, son un emblema de la idea de progreso mental que el hombre debe seguir hasta conseguir la budeidad. Cada piso del *stupa*, en especial en el caso de las pagodas, puede significar un acto gradual de liberación. Por todas estas virtudes purificadoras, la gran mayoría de estas construcciones arquitectónicas fueron interesadamente patrocinadas por laicos ricos para ganar, progresivamente, mérito religioso y garantizar un mejor renacimiento o una mayor cercanía a la salvación.

Los santuarios rupestres se reservaban en origen a los ascetas ambulantes del budismo para que pudiesen reunirse y proseguir sus enseñanzas en épocas de lluvia estacional, pero más tarde serían el refugio permanente de monjes y peregrinos debido a su idoneidad (tranquilidad, aislamiento) para practicar la meditación. En India, la *chaitya* era un templo, normalmente con tres naves, y un ábside en la cabecera donde se ubicaba un *stupa*, que en China se convirtió en columna-altar. Como templo de peregrinación fue el directo inspirador de los grandes santuarios locales, receptáculos del gran poder magnético de la doctrina extranjera. A su alrededor estaban los *viharas*, que podían ser tanto habitaciones de los monjes que cuidaban el recinto como refectorios o, incluso, bibliotecas. Estos santuarios, como los ejemplares de *Ajanta*, *Ellora* o *Karli*, desarrollaron una importante gama de pinturas murales que estuvieron en el origen del arte pictórico y escultórico de los grandiosos complejos de cuevas centro-asiáticos y chinos, que, a su vez, fueron la puerta de entrada a la conocida tradición de las pinturas de paisajes.

Stupas, *chaityas* y *viharas* conformaban un plan ordenado que seguía un eje axial orientado hacia el sur. En China, la evolución del *stupa*, la pagoda, acabaría saliendo del recinto y perdiendo un tanto de su carácter sacro para quedarse con uno casi exclusivamente decorativo. La relación que se ha visto entre la relativa pérdida del carácter sagrado de la pagoda y un proceso de secularización fruto del neo-confucianismo de época *Sui* y *T'ang* no es muy sostenible, puesto que, por un lado, estas dinastías son las de la gran consolidación budista por excelencia y, por el otro, no será sino hasta el siglo X y XI cuando la influencia neo-confuciana, marcadamente budizada, se manifieste en su afán de establecer un marco ideológico y ético diferente en China, caracterizado por la recuperación culturalista de las corrientes autóctonas frente a las extranjeras. El traslado de la construcción sí podría tener más relación con la preeminencia de budismos chinos, *Chan* y de la *Tierra Pura*, que relegan conscientemente la veneración de las reliquias y que, a través de su visión devocional, inspiraron la imaginación y riqueza temática de los pintores que decoraron los muros de los templos y santuarios excavados en la roca.

Las pinturas murales en Asia central, como en *Kucha*, y los santuarios budistas excavados en la región del reino *kushano*, en el actual Afganistán, como el conocido caso de *Bamiyán*² o los de *Kizil* y *Turfan*, en el área de las comunidades-oasis que bordean el desierto de Taklamakan, indican, una vez más, el camino que siguió, acompañando de la mano a la nueva religión, la tradición narrativa india y la iconografía budista hacia China. En los murales *kuchanos* aparecen ya representados, en un estilo derivado del arte de *Gandhara*, algunos incidentes y episodios de la vida del Buda. Los grandes recintos chinos en grutas excavadas en la roca, que funcionaban como lugares de culto, presentan profusas decoraciones de pinturas, esculturas, relieves y estucos. Los principales complejos son *Dunhuang*, en el *Gansu*, donde son relevantes las grutas de *Mogao*, *Yuling* y *Mil Budas del Oeste* (*Qian fo dong*), encontrándose decoraciones desde el siglo IV hasta época mongola *Yuan*; *Yungang*, cerca de la ciudad de *Loyang*, en el *Shanxi*, y *Longmen*, en el *Henan*. Muchos de estos ricos santuarios eran mantenidos con recursos de algunos dinastas gobernantes, impresionados por la nueva fe, por adineradas familias nobles y por los propios monasterios budistas y mercaderes ricos. Eran complejos sagrados que desarrollaron su actividad primordialmente entre el siglo V y el X, por lo tanto, hasta el final de la época *T'ang*.

Las cuevas y grutas del arte budista en China eran excavadas por un equipo de *Lianggong* o «buenos trabajadores», y las pinturas ejecutadas por grupos de *qiaojiang* o «trabajadores habilidosos», bajo la dirección de un monje. Entre los decoradores había un pintor maestro que delineaba la silueta de las figuras, y luego otros artistas añadían el color y demás detalles. Cada cierto tiempo los clérigos, donantes y oficiales, inspeccionaban los trabajos. Las primeras cuevas sirvieron como celdas para el retiro espiritual y la meditación, aunque también desempeñaron otras funciones sociales y religiosas. Muchas personas se acercaban para rezar, adquirir méritos, patrocinando la decoración de una caverna, la copia de textos o haciendo ofrendas, pero también hubo funciones seculares desarrolladas en su interior. Los mercaderes, para asegurar el éxito de sus misiones comerciales, solían congregarse en las cuevas y patrocinar la decoración o la construcción de alguna de ellas. En general, tanto familias locales ricas, grupos de mujeres y oficiales militares, como dignatarios foráneos y gobernantes de los distintos reinos de la *Ruta de la Seda*, se convirtieron en donantes, transformando estas localidades con templos en grutas, como *Dunhuang*, en centros de enorme vitalidad y cultura. Precisamente aquí, concretamente en *Mogao*, aparecieron miles de documentos y manuscritos, copias de *sutras*, fechados entre comienzos del siglo V y el X, casi todas versiones chinas de originales indios, así como pinturas sobre papel o seda y estandartes, lo que aclara el preponderante rol de estas regiones como centros de civilización búdica³. Muchos de los ensayos, historias, poemas y canciones aquí hallados pudieron ser empleados en la laboriosa difusión del budismo hacia el resto de China.

Según la tradición mítica, aunque avalada por una solitaria inscripción lapidaria de época *T'ang*, un monje, de nombre *Le Zen* o *Yuezun*⁴, habría sido, ante la presencia de una sobrenatural visión, el creador de la primera cueva-santuario, en 366, en *Dunhuang*, corredor de entrada de las rutas comerciales que procedían de Asia central, y puesto de guarnición fronterizo. Estas grutas son la muestra principal de iconografía budista de inspiración *mahayánica*, e indicio de la rápida popularización de la nueva corriente. Algunos de sus temas principales aluden a Budas y *bodhisattvas*, *Jatakas* o nacimientos previos del *Tathagata*, escenas de la vida del Buda, del paraíso, ilustraciones de *sutras*, *arhats* (santos), donantes, las familias reales de *Khotan* y el viaje del peregrino *Xuanzang* a India. Desde época *Wei*, *Sui* y *T'ang*, empezaron a predominar las figuras de *bodhisattvas* y budas sonrientes, típicos de la corriente del *Gran Vehículo*, universalista, salvadora y compasiva. Sus rostros son gruesos, con un cuerpo esbelto y largas túnicas, en un estilo claramente indio. Son imágenes solemnes, severas, con un porte divino que recuerda la escuela de *Mathura*, y que reflejan sutilmente el ideal del mundo humano. La temática india y greco-búdica es patente en la parcial desnudez de las figuras, en sus sensuales poses recostadas, con la cabeza hacia un lado, el cuerpo curvado en la cadera y el rostro típicamente hindú, pero hay una ligera intención humanizante y secularizante en la asimilación china, que muestra posturas simétricas y rígidas, especialmente en las representaciones de los donantes, que son plasmados, como es lógico, en función de las costumbres locales típicas. En *Dunhuang* encontramos también figuraciones en miniatura del Buda, propias de los grabados, y que parecen responder a la idea de que repetir la imagen o la pronunciación del nombre del creador de la doctrina budista ayudaría a la salvación del creyente o a su propicio renacimiento. Se trata de la manifestación en imágenes de la extendida creencia devocional básica de la escuela budista china de

la *Tierra Pura*. Las representaciones de época *T'ang*, de hecho, se centraron en las reconfortantes escenas paradisíacas que reflejaban y narraban los textos referenciales de esta escuela.

Este centro artístico y cultural emblemático combinó la imaginería, temática y simbolismo indios con ciertos estilos pictóricos chinos, aunque mayoritariamente el predominio es greco-bactriano y *gandhánico* centro-asiático. *Dunhuang* es la plasmación de un relevante conjunto de documentos ilustrados de budismo *mahayánico*, que conformaron el ideal conceptual y de diseño del arte búdico chino. La tardía presencia china a un nivel estético, principalmente de época *T'ang*, es observable en algunos motivos ornamentales y en escenas que ilustran la vida de los monjes, mientras que los ropajes, poses y expresiones faciales, así como el tratamiento lineal y de los grupos son greco-búdicos, además de la monolítica temática principal. Aunque la imaginería e ideales indios, unidos a ciertos elementos iraníes, fueron estilizados en algunos casos según principios autóctonos, ello no supone, necesariamente, una alteración o transformación motivada por el genio chino. Una natural modelación estilística local no impone cambios globales temáticos, simbólicos ni de significado, de un arte que siguió siendo esencial y eminentemente budista.

El área intercultural de *Dunhuang*, y concretamente *Mogao* y sus templos y santuarios, sirvieron, al menos desde el siglo VI, como focos para las aspiraciones de los devotos locales, para los monjes de diversos monasterios y para mercaderes, gobernantes oficiales y religiosos peregrinos. Un rasgo local, por otro lado bastante lógico, es el retrato de los donantes laicos entre sus murales, una presencia que debe verse como la gratitud manifestada por los monasterios al mecenas o patrocinante y no como un reflejo directo de la tradición confuciana de la adoración a los ancestros⁵, ya que en principio sólo se retrataba individualmente el donante y únicamente en épocas tardías se hacía con toda su familia. No debemos olvidar que los pintores solían ser los propios clérigos y que el objeto cultural principal era el Buda, los *bodhisattvas* y las tradiciones y leyendas referidas a ambos. Incluso cuando aparecen árboles genealógicos enteros del mecenas, no dejan de estar subordinados temáticamente a las figuras fundamentales de adoración. Además, muchos de los miembros retratados con el donante principal no eran chinos, sino centro-asiáticos o pertenecientes a pueblos no *Han*, y por consiguiente, muy alejados de esa idea confuciana de veneración al antepasado. Por otra parte, el clásico concepto de piedad filial del que se parte no es únicamente chino, pues está muy presente en el budismo primitivo, como en los sermones en el *Anguttara Nikaya* del canon Pali, e incluso, en el seno de la moral cristiana. En definitiva, entonces, no podemos concordar con la afirmación de que los templos budistas en la roca excavada, con sus ornatos pictóricos y escultóricos, se convirtieron, a la larga, en santuarios familiares particulares exclusivamente chinos.

El arte de *Dunhuang* tiene como fundamental propósito exaltar los nobles ejemplos de la vida del Buda y enseñar cómo a través de sus vidas previas fue acumulando virtudes. El auto-sacrificio para llegar a ser un *Tathagata*, en concreto, la realización de buenas acciones que generen mérito y la conducción de una vida espiritual, equilibrada y compasiva, es el ideal supremo que aquí se revela, profundamente budista. La teología y la moral búdica no sufren, así, por lo menos en este marco de acción, una transformación, ni sutil ni radical, por influencia de la ética confuciana.

Inicialmente, en las fases más antiguas del arte de *Dunhuang*, se ilustraban los sermones del Buda y su historia vital; en numerosas ocasiones eran temas trágicos y tristes. En época de los *Wei* septentrionales (317-589), ciertas figuras taoístas, asimiladas y plegadas al budismo, como el dios *Dongwanggong* o la diosa *Xiwangmu*, aparecen representadas insertas en contextos temáticos budizantes. Esto refleja cómo algunas divinidades míticas chinas, concretamente taoístas, acaban entrando al servicio del arte extranjero, tildado en ciertos textos de frío y femenino, asimilándose y siendo asumidas por la doctrina búdica. Con posterioridad, en especial en época *Sui* y *Tang*, las escenas representadas son mayormente de paz, tranquilidad y prosperidad: plácidas secuencias paradisíacas de *Maitreya*, el Buda venidero o del futuro, y *Amitabha*, señor del paraíso occidental de la Tierra Pura, así como episodios enteros del *Saddharma-pundarika sutra* (*sutra* del Loto). Las pinturas murales que representan el paraíso occidental tienen la pretensión doctrinal de procurar la rápida y fácil liberación del sufrimiento y lograr la budeidad adorando al Buda con fe y devoción.

Las primeras cuevas de *Yungang* son del 460-465, momento del traslado de la capital *Wei* de *Lanchou*, en el *Gansu*, a *Pingcheng*, en *Shanxi*. El estilo y contenidos decorativos son semejantes a *Dunhuang*, con Budas solemnes, de miembros alargados y expresión dura, y con escenas narrativas. El Buda del siglo V es una figura ancha, de cara enérgica, aunque para la siguiente centuria hay una ligera suavización de las facciones y un ensanchamiento de la cara. Se aprecia con claridad las influencias indias y centroasiáticas, *gandhárnicas* e iránicas. Con el nuevo traslado de la capital de los *Wei* del norte, en 494, en esta ocasión a *Loyang*, inician su periplo decorativo las cuevas de *Longmen*, que ya muestran representaciones algo más estilizadas y esbeltas y con cierto movimiento dramático, destacándose el enorme Buda *Vairocana* de la gruta *Feng Hsian*, sentado en un trono de loto y que simboliza el principio universal *mahayánico* del espíritu creador.

Desde la época de las dinastías del sur y el norte, el arte búdico en China había estado inspirado en el greco-budista de *Gandhara* y en el de *Mathura* de época *Kushan*, pero en el período *T'ang* se introdujo el nuevo estilo indio de la dinastía *Gupta* (320-490), corriente cultural que influyó notablemente la labor de misioneros y embajadores chinos a India, como el ya citado *Xuanzang*, que trajo textos, reliquias, maestros para la enseñanza y esculturas. Muchas estatuas de este momento se crearon a partir de los dibujos traídos por los viajantes, alcanzando la escultura religiosa india de corte budista su máximo esplendor. Se intentaba ir más allá del formalismo y se pretendía traslucir una poderosa religiosidad hacia el fiel, una gran espiritualidad y sentimiento. El cosmopolitismo y ámbito internacional *T'ang*, palpable en las dimensiones y popularidad de su capital, *Chang-an*, no sólo fue visible respecto a India, sino también a Persia, en tanto que es probable que artesanos *sasánidas* hayan trabajado en labores textiles y de orfebrería o, al menos, que ciertos estilos impregnasen las elegantes formas de las artes menores chinas⁶. El fervor popular budista, percibido en la concepción de los paraísos puros, fue, en este momento, un tema relevante. De hecho, uno de los *sutras* más representados fue el del *Loto* o *Saddharma-pundarika*, que crea unas composiciones imaginativas centradas en el paraíso occidental. Sin embargo, la prosperidad económica comercial y los grandes logros culturales de la dinastía, incluyendo una previa libertad religiosa, no impidieron la génesis del deseo «culturalista» de rechazo o menosprecio de

lo extranjero, reflejado por los artistas y puesto en relación con un «país budista chino», que intentaba introducir la realidad local en las expresiones artísticas para que éstas dejaran de ser la plasmación de un arte hierático propiamente indio. En este ámbito, que fue el de la proscripción de *Wu-tsung* entre 842 y 845, se desarrolla el proceso de mezcla de lo extranjero con lo tradicional sobre la ya referida base de una consideración de superioridad nativa, que lo que en realidad provocó fue una decadencia artística y cultural general, en especial en lo tocante a la escultura. El sustrato chino buscaba, de este modo, adaptar y asimilar las influencias externas, especialmente las budistas, cuando en las variadas representaciones de las escenas de los paraísos propios del culto de *Amitabha* o *Asobhya*, se introducían arquitecturas religiosas y civiles y gran número de seres, mortales e inmortales.

Resulta, por consiguiente, un hecho prácticamente irrefutable que la fe extranjera contribuyó al desarrollo del arte chino, determinándolo claramente en todo lo referente a las composiciones y técnicas pictóricas y escultóricas, específicamente en la época de los *Wei* septentrionales, de una forma paralela y complementaria a la influencia desarrollada a un nivel doctrinal y filosófico. Una de las principales contribuciones de la amalgama cultural budista que procedió de Asia central, además de los templos-gruta, en los que se puede seguir la evolución estilística y temática desde *Dunhuang* a *Longmen*, de oeste a este, con un lento proceso de asimilación de las influencias externas, es la escultura monumental figurativa y los estandartes, estos últimos, piezas de seda rectangulares para la decoración de paredes, así como las estatuas de bronce para uso cultural. Y lo mismo podría decirse de la tradición pictórica, que contribuyó al desarrollo de las técnicas de composición chinas, tanto en las grandes escenas de multitudes como de figuras aisladas. Como en los casos precedentes, el ámbito estético e iconográfico permite vislumbrar cómo la llegada del budismo y su influencia es imprescindible para comprender algunos de los procesos intelectuales autóctonos, y cómo su presencia abrió una nueva era cultural, mucho más rica y variada en la China antigua y medieval.

[NOTAS]

¹ Acerca del carácter simbólico del Buda y el *stupa*, así como del poder redentor de la Budeidad, debe revisarse, ZIMMER, H. (1997) *Mitos y símbolos de la India*. Madrid: Siruela, en especial, p. 189.

² Debe verse al respecto HACKIN, J. (1928) «The Colossal Buddhas at Bamiyan, their influence on Buddhist sculpture». *The Eastern Art*, vol. I, nº 2: 109-116.

³ Cf. WHITFIELD, R., / S. Whitfield / N. Agnew (2000) *Cave temples of Mogao. Art and History on the Silk Road*. Illinois: J. Paul Getty Trust: 40-41 y 110.

⁴ Cf. HUANG, Z. (1980) «Una perla en la Ruta de la Seda: Dunhuang». *Revista de Arqueología*, nº 1: 16-22, en especial, p. 19.

⁵ Véase WENJIE, D. (1991) «Salient Features of Dunhuang Cave Art». Seminario internacional *Cave Art of India and China*, celebrado en Nueva York entre el 25 y 27 de noviembre de 1991: 1-15. (Transcripción de Sonu Agnihotri).

⁶ Sobre el cosmopolitismo *T'ang* y la recepción de influencias estilísticas persas sasánidas, véase TREGGEAR, M. (1991) *El Arte Chino*. Barcelona: Destino: 90 y ss., y KITAURA, Y. (1991) *Historia del arte de China*. Madrid: Cátedra. p. 243 y ss.

[REFERENCIAS]

HACKIN, J. (1928) «The Colossal Buddhas at Bamiyan, their influence on Buddhist sculpture». *The Eastern Art*, Vol. I, nº 2: 109-116.

HUANG, Z. (1980) «Una perla en la Ruta de la Seda: Dunhuang». *Revista de Arqueología*, nº 1: 16-22.

KITAURA, Y. (1991) *Historia del arte de China*. Madrid: Cátedra.

MCARTHUR, M. (2002) *Reading Buddhist Art. An Illustrated Guide to Buddhist Signs and Symbols*. Londres: Thames & Hudson.

TREGGEAR, M. (1991) *El arte chino*. Barcelona: Destino.

WENJIE, D. (1991) «Salient Features of Dunhuang Cave Art». Seminario internacional *Cave Art of India and China*. Nueva York: 1-15.

WHITFIELD, R., S. Whitfield y N. Agnew (2000) *Cave temples of Mogao. Art and History on the Silk Road*. Illinois: J.P. Getty Trust.

ZIMMER, H. (1997) *Mitos y símbolos de la India*. Madrid: Siruela.