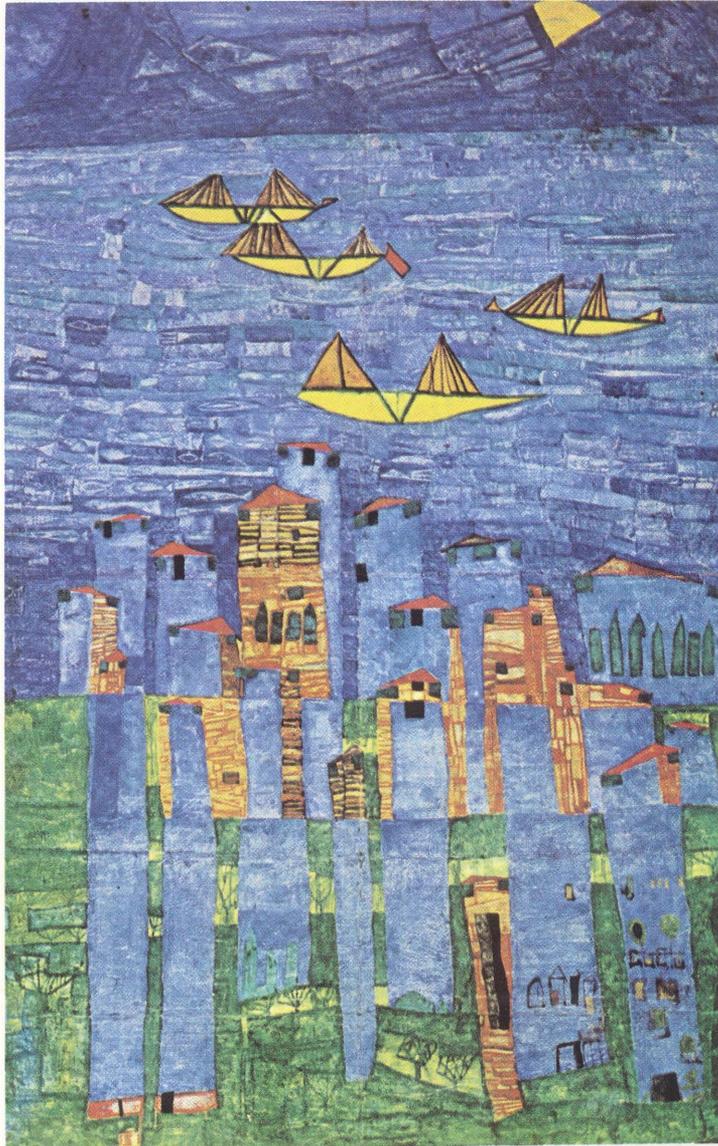


CAMPUS

Revista de la Universidad de Alicante, n.º 5, verano/otoño de 1984



**Reflexiones sobre la historia del Arte
Elecciones en la Universidad
Arqueología alicantina**



OBRA SOCIAL DE LA

Caja de Ahorros de Alicante y Murcia



«AULA-LABORATORIO» SOLAR-PASIVO

Los procesos de educación-aprendizaje que se proponen en el Centro Educativo del Medio Ambiente «Los Molinos» exigen, en conformidad con los criterios metodológicos de la Educación Ambiental, no sólo el desarrollo de una pedagogía activa que fomente las capacidades de observación, experimentación y acción de los alumnos sino también provocar en éstos unos estímulos sensibilizadores de la conducta que les incline hacia unas aptitudes reflexivas, críticas y valorativas de su realidad ambiental.

El «Aula-Laboratorio» Solar Pasivo del Area de Energías Alternativas responde en su concepción arquitectónica a unos principios de racionalidad en el uso de los recursos naturales.

Por otro lado la realización de este edificio singular, representa en sí misma la consecución de un criterio que con el transcurso del tiempo se ha convertido en uno de los pilares básicos de actuación de «Los Molinos»: la colaboración entre los diferentes agentes de la sociedad es una premisa necesaria para orientar adecuada y eficazmente todo proceso cultural y educativo. La Dirección General del Medio Ambiente también así lo ha entendido y gracias al esfuerzo económico y humano brindados ha sido posible llevar a cabo su construcción.

Juan Antonio Giménez
Centro Educativo del Medio Ambiente
«LOS MOLINOS»
Departamento de Obras Sociales

CAMPUS

Edita:

Rectorado
de la Universidad
de Alicante

Director:

Benjamín Oltra

Consejo de Redacción:

Rosa Ballester,
Agustín Bermúdez,
Eduardo Cadenas,
Enrique Giménez,
Ricardo Medina,
Juan Rico,
Jesús Rodríguez Marín,
José Carlos Rovira.

Consejo Asesor:

José Asensi,
Emilio Balaguer,
Carlos Belmonte,
Guillermo Carnero,
Salvador Forner,
Vicente Gosálvez,
Clemente Hernández,
Miguel Ángel Lozano,
Enrique Rubio,
Narcís Sauleda,
Diego Such,
José María Tortosa.

Diseño:

Enrique Pérez

Fotografía:

Juan Manuel Torregrosa

Secretario:

Antonio Muñoz González

Dirección:

CAMPUS, Revista
de la Universidad de Alicante
Rectorado
Universidad de Alicante
San Vicente del Raspeig
Alicante

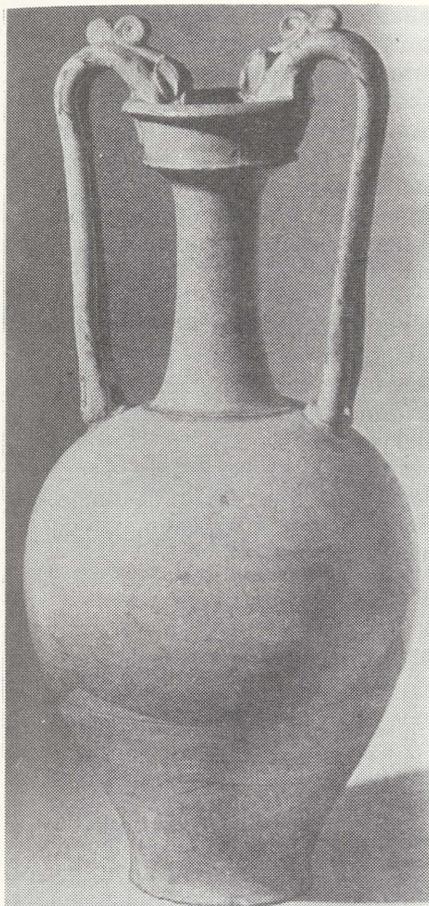
ISSN 0212 - 4793

Depósito Legal: A - 801 - 1983

Gráficas VIDAL-LEUKA, S.A.

Indice

REFLEXIONES SOBRE LA HISTORIA DEL ARTE	5	
La catedral de Santiago	6	José María de Azcárate
Principios estéticos de la obra de El Greco	12	José María de Azcárate
La pintura de «género» en España en el Barroco	18	Juan José Martín González
La escultura española contemporánea	24	Francisco Portela Sandoval
La naturaleza como condicionante estético: Oriente y Occidente	35	Carmen García Ormaechea
INVESTIGACION EN LA UNIVERSIDAD		
La arqueología y el poblamiento antiguo de Alicante	43	Lorenzo Abad y Mauro Hernández
ELECCIONES AL CLAUSTRO Y A RECTOR	51	
Normativas	52	
Claustrales	57	
Una aproximación al Claustro desde la Teoría de Juegos	65	Guillermo Tell
La comisión redactora de estatutos	71	
NOTICIAS		
Libro de los primitivos Privilegios de Alicante	72	Agustín Bermúdez Aznar
J. C. Eccles y las bases celulares de la memoria	74	Roberto Gallego
Tres nuevos Doctores Honoris causa por nuestra Universidad	78	
POESIA		
Poemes	79	Lluís Alpera y Miquel Martínez
Poemas	82	José Lupiáñez



Anfora de cerámica con cubierta color crema. Epoca Tang.



Escuela de Mewar. «Mujer que sostiene un espejo en el cual se refleja su amante»

La naturaleza como condicionante estético: Oriente y Occidente

Carmen García Ormaechea

No voy a insistir en el factor geográfico oriental (climas monzónicos, faunas y floras tropicales y subtropicales, inmensos ríos y montañas inaccesibles y misteriosas...), componente favorable y desfavorable, que lleva al hombre oriental a un cambio constante de actitud; desde creerse el hermano de los dioses y el rey del universo, hasta el esclavo de la naturaleza. Cambio de actitud constante que produce una lógica sensualidad y que

en el arte se traduce en una fuerte tensión estética, que nos presentará, incluso bajo una misma circunstancia histórica, diversidad de estilos, desde el misticismo a la ironía, del naturalismo a la abstracción, del idealismo al realismo, etc. (1).

Como decía, no insistiré tanto en el factor geográfico, indudable condicionante de culturas, como en la actitud del hombre ante la naturaleza, cuya diversidad marcará las

distintas civilizaciones oriental y occidental: La actitud humana ante la naturaleza es distinta entre Oriente y Occidente.

Actitud ante la naturaleza

Al hablar de un tema en general, es evidente que emplearé tópicos o, por lo menos hablaré genéricamente, pero bien es cierto que las excepciones podemos tomarlas como confirmaciones de reglas. A esto hay que añadir la falta de conocimiento de Oriente por parte de Occidente. Es obvia la diferencia que conocemos,

que apreciamos entre el mundo latino y el mundo sajón (entre un italiano y un alemán, por ejemplo), distanciados kilométricamente menos incluso que un chino del norte y un chino del sur; pero sin embargo, englobamos a los indios, cingaleses, nepaleses, tibetanos, birmaneses, tailandeses, camboyanos, vietnamitas, chinos, japoneses y un largo etc., bajo un mismo término: Extremo orientales.

Mientras el hombre occidental adopta una postura de desafío o, mejor dicho, de superación a la naturaleza (la tecnología es un gran cebo), el hombre oriental no sólo respetará la naturaleza, sino que se integrará en ella tratando de adaptarse al orden universal, en el que el hombre no es más que un componente; componente generalmente problemático porque en muchos momentos no respetará ese orden universal y sobreventrá el caos.

Este concepto está claramente plasmado en la sociedad china, por ejemplo. Cada individuo tiene una serie de reglas generales, en las que se mezclan principios religiosos, morales, sociales e incluso estéticos, que se compendian en una ley interna, personal y social, basada en la veneración y el respeto, lealtad y fidelidad, y humanidad, que nos dictará los rasgos característicos de la personalidad china: Constancia, paciencia y diplomacia. No en vano,

el símbolo del carácter chino es la caña de bambú; flexible, soporta todos los temporales sin quebrarse, para finalmente erguirse como si nada hubiera pasado (2).

Y lo que es más, innata al nacimiento de la cultura china se encuentra la «reciprocidad de derechos y deberes», por la que el vasallo y el emperador, el hijo y el padre tienen derechos que exigir y deberes que cumplir. Todo individuo aportará su esfuerzo para lograr el milagro social.

Una sensibilidad social

He aquí un punto fundamental. Como nos explica Marsi Paribatra (3), en Oriente la sociedad es, además de importante como en Occidente, algo inmediatamente sensible, sobre lo que se tiene constante conciencia clara. Mientras que el hombre occidental considera la sociedad como algo ya adquirido (piensa en la sociedad en términos de progreso, modificación, «mejoramiento»...), el hombre oriental la encuentra sorprendente,

milagrosa, aquello que le hace precisamente ser hombre. El Extremo Oriente ha pensado siempre sociológicamente, tanto a nivel teórico como vital, mientras que Occidente no ha tenido conciencia clara del hecho social hasta el siglo XIX en que la sociología se convierte en ciencia (aunque naturalmente hubiera planteamientos sobre el gobierno de la ciudad, polémicas políticas, etc.). Artísticamente esto se traduce en los recipientes de bronce rituales, ejemplos más representativos del arte de las dinastías Shang y Zhou en China (del siglo XVI al III a.d.C.). Verdaderos talismanes dinásticos, sacrificio mismo al que están destinados y representantes simbólicos de la sociedad china.

Singularidad india

La integración en la naturaleza es más primaria y directa todavía en India, cuando observamos su tradición arquitectónica. El indio excava sus templos en las montañas, sagradas, adecuando y estructurando el espacio a las necesidades de sus dioses, con una visión cósmica, aquí sí comparable al «microcosmo» románico, y a sus propias necesidades rituales (también similares a los deambulatorios y girolas de las iglesias de peregrinación occidentales); pero, lo que es más importante, hará de la naturaleza no sólo su morada, sino la de sus dioses.

Con nuestra tendencia a clasificar todo a base de conceptos occidentales, a esta arquitectura excavada se la denominará alguna vez «arquitectura negativa», porque los elementos arquitectónicos no cumplen su «verdadera» función. La mente genial de los arquitectos-ingenieros indios no desafía a la naturaleza ni la supera a base de cúpulas perfectas, altísimos rascacielos, etc.; sino que se integra en ella, convive con ella, la adora en sí misma y sólo se atreve a humanizarla con una decoración escultórica exuberante que hace de la arquitectura: Escultura. Hace de la naturaleza, más que algo útil, una necesidad (4).

El hombre oriental vive en la calle y gracias a la convivencia con la naturaleza ofrece una verdadera comunicación humana, atractiva, agradable y evidente para el occidental que pisa tierra oriental. Mientras



Vasija de bronce Kuei, final de los Shang o principios de los Zhou

tanto el hombre occidental se aísla en sus viviendas, receptáculos de sus problemas, dando lugar a una inco-municación humana en grandes masas de población.

Arquitecturas china y japonesa

Incluso en la arquitectura construida y no excavada de China y Japón, observamos la íntima comunión con la naturaleza. Sus edificios no son algo aparte del paisaje donde se encuentran, sino que forman parte de él, hasta el punto de que la misma naturaleza penetra en la arquitectura. Esta característica lleva al hombre oriental al empleo de materiales tomados directamente del entorno, y que guardan sus cualidades naturales (no se pule la piedra y no se engaña la madera, sobre todo en Japón). Por la misma causa sus edificios se asentarán sosegadamente, ciñéndose a los desniveles del terreno, con gran sentido de planitud, y se caracterizarán por el ritmo curvo y musical de sus cubiertas, lejano de la geometría occidental.

La norma suprema es la simplicidad que vemos en el uso de diseños lineales. Otra característica es la asimetría que da al conjunto una vitalidad y un dinamismo interior, a veces contrarrestado por otros elementos simétricos. Es decir, los elementos dinámicos están equilibrados siempre por otros estáticos (5). Así se interpreta el principio de la dualidad de la naturaleza, taoísta, según el cual todo se compone de dos polos o, mejor dicho, factores: Positivo y negativo, Yang y Yin, que no son absolutos en sí mismos, y que no encierran postulados maniqueos o juicio de valor alguno (6).

En la arquitectura del Japón el jardín no es algo accidental; es una parte tan importante como la habitación en las casas. Se podría decir que el edificio casi es una parte del jardín (al que el Budismo Zen elevó a un plano religioso (7)).

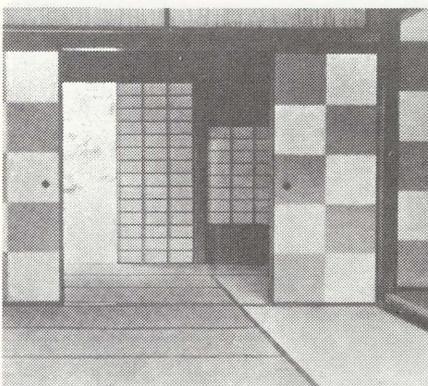
Idealismo naturalista

También, y aunque a primera vista pueda parecer paradójico, la idealización y concepción intelectual del arte indio y la abstracción y el simbolismo chino, en algunos momentos de su historia, se basan en la naturaleza.



Palacio y jardín del Nijo Jo, Kioto, periodo de Momoyama

«Aunque a primera vista pueda parecer paradójico, la idealización y concepción del arte indio y la abstracción y el simbolismo chino, en algunos momentos de su historia, se basan en la naturaleza»



Interior del «Shokin-tei». Periodo de Edo.
Palacio de Katsura, Kioto.

Tomemos como primer ejemplo el idealismo conceptual del arte indio al representar a sus deidades budistas (teniendo en cuenta, además, que es el único momento en que el indio idealiza frente al naturalismo hindú). El budismo, creado en el siglo VI a.d.C. por nuestro buda histórico Sidarta Gautama, es ya religión oficial desde el siglo III a.d.C., pero irá decayendo en el fervor popular, relegándose casi a una metafísica que se estudia en las universidades budistas (8) y que naturalmente incide en la plasmación estética de su figura principal.

Dejando atrás el budismo primitivo o Hinayana, que no permite la representación de buda por ser este un concepto, inmaterial, imposible de encerrar en una forma terrenal; la figura de buda ha ido sufriendo (desde el siglo II d.d.C. con el budismo Mahayana o gran vehículo de predicación con el que aparece configurado) una lógica evolución estilística, pero sus atributos (laeshana), que nos permiten reconocerlo como tal, no han cambiado:

Su edad indeterminada de hombre joven; su actitud recta (Samapada) propia de los grandes dioses; su manto monacal ceñido al cuerpo, lo cual indica un claro interés anatómico; la «Urna» o botón en el entrecejo símbolo de la iluminación (buda significa «el iluminado», el que se ha despertado); la «Usnisha» o moño que alude a la vida espiritual concentrada y a la meditación. Y cómo no: Su comunicación con el fiel (buda nos habla con

sus «mudras») a través de los gestos de las manos, mímica religiosa, cargada de simbolismo y muy unida al teatro y a la danza debido al principio estético del «sentido de la gracia» que controla y contiene la expresión exagerada que deforma la verdad.

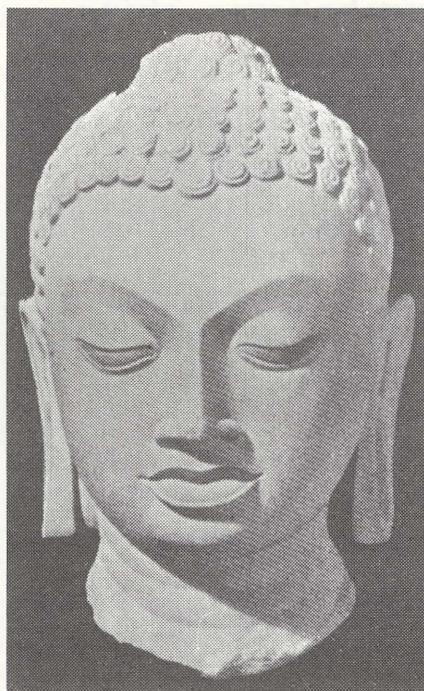
Pues bien, a este concepto espiritual de buda se le representará idealizado, pero frente al idealismo formal tradicional en Occidente, aparecerá un claro idealismo conceptual, basado en las formas de la naturaleza, imperecederas y que escapan a las modas y circunstancias humanas; basado, a su vez, en la «Ciencia de las Comparaciones» similar a nuestras metáforas literarias y principio de los «Silpa Sastras», manuales estético-religiosos para iconografía sagrada: Nueve «Talam» o palmo sagrado; la forma oval más inmutable a los ojos humanos: El huevo, para la cabeza; el tórax evocará la fuerza del torso del león; los pliegues del cuello, símbolo de felicidad se inspiran en los pliegues de la concha del caracol; el hombre deberá tener la elasticidad de la trompa del elefante (uno de los animales con simbología más rica en la vida india); las piernas rectas como los troncos de palmera; y así sucesivamente... evidenciándonos cómo la concepción y plasmación intelectual de un tema se hace con y en la naturaleza (9).

Influencia del Taoismo

Líneas paralelas siguen la abstracción y el simbolismo chino, gracias fundamentalmente al taoismo. Su fundador Laozi, con una historia menos documentada que buda, vivió en el siglo VI a.d.C. y a él se debe el Tao Te Jing, el «libro del Tao y su virtualidad», según el cual estamos en la vida para encontrar el Ser y a ello nos ayuda el Tao, por medio de la meditación en la contemplación de la naturaleza, el gran ejemplo cercano al hombre. El Tao rige armónicamente el Yang y el Yin, componentes de todo el universo. Gracias a la contemplación de la naturaleza, donó al



Buda de Mathurá



Cabeza de Buda de Sárnath

arte el sentido de armonía, de la belleza natural y un elaborado simbolismo animal y vegetal (10).

Podría extenderme en este sentido desde los primeros símbolos abstractos del Neolítico y Edad del Bronce hasta la riquísima simbología de la decoración porcelánica; pero voy a centrarme en los paisajes chinos, considerados género mayor pictórico desde el siglo X d.d.C. bajo la dinastía Song y que encierran toda la esencia espiritual de China.

KuoXi, pintor del siglo XI, nos brindó, como tantos otros, sus pinturas y sus tratados sobre el paisaje, y en ambos reconocemos al individuo y al ciudadano, al Yang y al Yin (11).

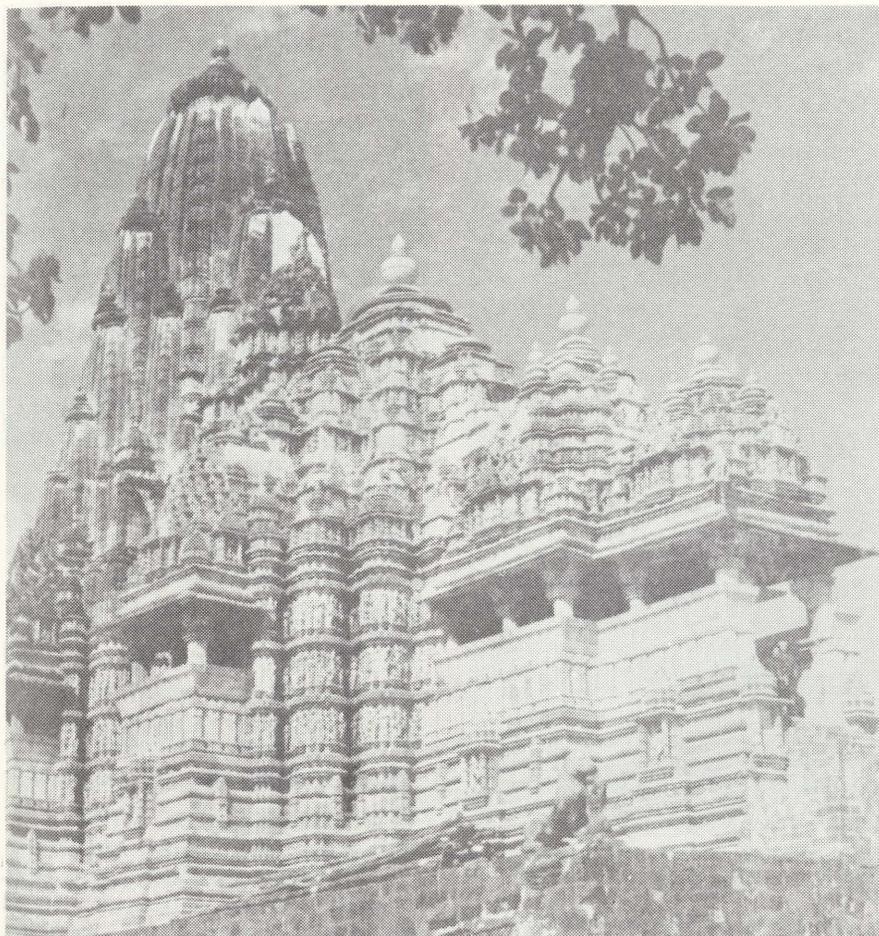
El pintor chino da más importancia a la expresión poética que el occidental, alejándose de la verdad formal y del antropocentrismo (ejemplo de lo anteriormente expuesto es que el retrato, a pesar de ser psicológico, nunca fue considerado un género mayor). En realidad la pintura es ilustración de poesía. Ayuda al espectador a comprender el estado anímico del artista cuando compone el poema que, inevitablemente, acompaña a la pintura.

Los largos rollos, horizontales o verticales, de paisaje monumental son hechos para ser vistos lentamente, teniendo en cuenta el factor tiempo (principio, por otra parte, comparable al de la cinematografía), dejando que el espíritu del espectador se adecue a la belleza natural que contempla. Incluso la carencia de marco es intencionada, porque nada debe distraer la comunicación directa con el espectador.

También las leyes de pintura se alejan de la verdad formal, de la realidad óptica, y buscan el aspecto esencial interno de lo representado. Por ejemplo, las leyes de representación que nosotros llamamos de «perspectiva» y los indios «Sentido de las Relaciones» (Pramani), los chinos las llaman «Distancias» (Yuan) en función del artista y del espectador, puesto que favorecen la comunicación de ambos con el paisaje-naturaleza. Especifican tres tipos, a veces muy mezclados entre sí:

—«Distancia Profunda» y amplia, que penetra en el interior de los elementos de paisaje y que ofrece unas grandes panorámicas de montañas, agua y brumas.

—«Alta Distancia» que toma al



Templo de Kandárya

espectador como punto de vista bajo y proyecta verticalmente el paisaje en el rollo, de manera que cada elemento tiene su propio horizonte. A simple vista puede recordarnos a nuestra perspectiva de planos superpuestos, pero se trata, en realidad, de un foco móvil.

—«Distancia a Nivel», para nosotros la más familiar. Como en nuestra perspectiva aérea los objetos van perdiendo nitidez dependiendo de la lejanía, y el espectador atraviesa el paisaje, con su mirada, rectamente (12).

Los «seis principios»

Muy esclarecedores son también los «Seis Principios». A saber, 1.º: «Un tono y atmósfera vitales» que busca la realidad esencial. 2.º: «Armonía y Resonancia» según la cual la obra debe ser Tao, compuesta de elementos Yang y Yin (por ejemplo, el agua es Yang, dinámica, pero a su vez tiene el factor Yin como receptiva y

pasiva). 3.º: «Idea y Composición», la idea debe preceder al pincel, a la ejecución. El artista debe tener una concepción global y genérica del tema. 4.º: «Conformidad con el tema», de pleno carácter taoísta postula la íntima comunión del artista con la naturaleza. 5.º y 6.º: «El Pincel» y «La Tinta», por último, en los que el artista demostrará su habilidad técnica y la capacidad de sugerir por el tipo de pinceladas, transparencias y densidades de la tinta...

En la naturaleza y, como consecuencia, en el paisaje chino juega un papel importantísimo el sentido del oído, la música; a ello alude también el mencionado principio de la «Armonía y Resonancia» en el que el pintor deberá recoger el sonido del agua, de la brisa, de los pájaros, etc.; ese ritmo vital y no sólo plástico que nos brinda también la pintura mural india con su principio estético de «Chanda», o ritmo que da elevación, que obliga a toda cosa a moverse ansiosamente en una exaltación gozosa, como nos explica Abanindra-



Mujer pintándose la planta de los pies

nat Tagore, pintor y hermano del famoso Premio Nobel (13).

Miniaturismo hindú

La música, integrante de la naturaleza, estará también presente en la miniatura hindú, arte mayor en India a partir del siglo XVI, con sus espirituales «Ragmalas», que es tanto una melodía compuesta sobre un tema pictórico, como una pintura inspirada en el estado anímico creado por la melodía. Sus composiciones simétricas y rítmicas, evocadoras casi de las abstracción de un pentagrama, y sus colores simbólicos inspirados en escalas musicales, son muestra sobrada de su alta calidad estética.

La miniatura hindú aporta otra nota esclarecedora sobre las distintas actitudes de Oriente y Occidente. En general, Oriente, y de forma más tangible la miniatura que nos ocupa, ve la realidad de los objetos como algo tridimensional en el espacio. El volumen es consustancial a las tres

dimensiones. Vano e inútil esfuerzo es el de trasladar una realidad tridimensional a un plano. Por mucho que tratemos de disfrazar la realidad bidimensional de tridimensional; por mucho que tratemos de engañarnos con una realidad meramente óptica, meramente formal, el objeto trasladado de tres dimensiones a dos será falso. ¿No es, pues, más honesto representar la esencia, lo inalterable y no la apariencia formal de las cosas? De aquí surge una ley de frontalidad, enriquecida con un sinfín de detalles que explican los vicios y virtudes de sus personajes humanos, así como la personalidad de las plantas y animales.

Debido a la concepción intelectual de estas miniaturas se podría esperar, entonces, unas obras frías, rígidas y codificadas. Nada más lejos de la realidad: La identificación del espectador con la obra es inmediata, incluso para los occidentales, desconocedores de la temática y el lenguaje. La expresión de emociones puras, la ingenuidad y el aparente infantilismo nos despierta una sonrisa espontánea y un estado de ánimo comparable al que nos produce la visión de una pintura naíf. (14).

Porcelana china

Lo mismo ocurre con la porcelana china desde sus primeras manifestaciones en torno al siglo X, bajo la dinastía Tang. Estas «protoporcelanas Tang, a las que sólo les falta el Caolín (arcilla blanca primaria) para alcanzar la categoría de porcelana, provocan la inmediata identificación del espectador, bien por la vía anteriormente expuesta de una decoración tosca, ingenua y directa (de gran fuerza expresiva), bien por la lograda forma y el atractivo táctil que evocan con insistencia el uso al que están destinadas; porque es bien cierto que una pieza que sólo es soporte decorativo carece de valor cerámico alguno (15).

La evolución de la porcelana china la lleva a ser un arte «mayor» desde el siglo X y producirá unas obras de gran valor artístico que, desgraciadamente, han tardado en ser conocidas por Occidente. Y aquí entramos en un grave problema artístico, porque el desconocimiento de Occidente hacia Oriente tiene también sus consecuencias desagradables:

Europa toma contacto con China



Plato y jarrón de porcelana de la «Familia Rosa». Períodos Yong-Cheng y Kien-Long.



«La disociación hombre-naturaleza occidental, que nos hace vivir en una circunstancia materialista, se enfrenta con la concepción cíclica y armónica de la vida oriental»

cuando en ella gobiernan los emperadores Qing (XVII-XX), invasores manchúes que, deslumbrados por la riqueza de la porcelana Ming anterior (XIV-XVII), producirán unas piezas cuyo alarde decorativo y virtuosismo técnico menguarán el valor estético de la porcelana y, aunque es obvia todavía en estos momentos la creación de espléndidos ejemplares, la demanda europea y la consiguiente industrialización de la porcelana china serán las causantes de la degeneración artística. Realmente, las porcelanas cuajadas de adornos que nosotros clasificamos rápidamente como chinas, son las que menos obedecen a las características de la tradición china, y esto se debe a que la porcelana de los Qing invadió los mercados europeos en el momento en que Occidente consumía uno de los estilos marcados por el triunfo del diseño decorativo: El Rococó.

Espiritualidad hindú

Otro de los malentendidos culturales me lleva a recordar el término «India Medieval» aplicado a la época que se desarrolla entre los siglos IX-XIV y

VII-XVIII en el norte y sur de la India respectivamente, obediendo a un criterio meramente cronológico occidental. En realidad esta etapa que representa el esplendor del hinduismo es denominada por los autores orientales «Renacimiento Hindú» o más simplemente «Hinduismo», porque en ella maduran la tradición artística popular (de marcada raíz hindú) y el propio hinduismo, erigido como religión oficial. No sólo no es una época puente o mediadora (aunque en tan largo período existan concomitancias occidentales), sino que, indudablemente, sus templos hubieran provocado la ira de la Inquisición, incapaz de comprender a culturas no semíticas que carecen del sentido del pecado carnal.

La construcción y decoración del templo hindú obedece más a un plano espiritual y místico que a consideraciones estéticas o funcionales; porque ahora el templo será la casa corpórea de la deidad y debe reproducir todo el cosmos que domina el dios, por lo que surge una iconografía variada y natural que recoge desde escenas de la vida cotidiana humana a la divina.

La tendencia a la altura y espiritualidad (como en el Gótico) está presente; sin embargo, el templo hindú, al revés que la chaitya budista o la catedral, no está hecho para congregarse fieles; es un objeto de culto y adoración en sí mismo, como el templo griego.

Los ejemplos más representativos al respecto son, sin duda, los templos de Kajuraho, ubicado en la región del Bundelkand a menos de doscientos kilómetros de Benarés, cuyo esplendor se debe a la dinastía Chandella, poderosa y fuerte en los siglos X, XI y XII. Sus «Mítuna» o grupos eróticos, que componen la escultura decorativa, obedecen a la exaltación espiritual de la unión carnal. El estado más místico, el que más nos eleva a la comprensión de la divinidad, es el de la cópula que, a su vez simboliza la unión del cuerpo y del espíritu, la fertilidad física y espiritual. De ahí la lógica aparición de esta escultura sensual y erótica, como decoración de templos que actualmente suponen el regocijo picaresco de los turistas.

Conclusión

No quiero concluir sin decir que, quizás, mi entusiasmo por el arte y la cultura oriental hayan oscurecido los valores occidentales, y que, por supuesto, me parece innecesaria una actitud dialéctica o maniquea. Pero la concepción lineal del progreso en busca de una utopía, y la disociación y contraposición hombre-naturaleza occidental, que nos hace vivir en una circunstancia materialista, carente de espiritualidad, se enfrenta con la concepción cíclica y armónica de la vida oriental.

No podemos ignorar Oriente: Su grandeza geográfica, su antiquísima historia —China es el único imperio que ha sobrevivido de la antigüedad; el hinduismo es la religión más antigua de la tierra vigente hoy en día— y su riqueza cultural están ahí. ¡Conozcámoslo! ¡Vayamos a la búsqueda del hombre universal!

- (1) H. Goetz: «India». Barcelona, 1959. Praxis y Seix Barral (El Arte de los Pueblos).
- (2) A. Watts: «El Camino de Tao». Barcelona, 1976. Kairós. (Pág. 76-77). «Hasegawa Saburo, artista japonés, me contó que cuando estuvo en Pekín en 1936, coincidiendo con los invasores japoneses, contemplaba en los ojos de las multitudes chinas, esa resignada, cínica, débilmente distraída expresión que parecía decir: «Hemos visto a gente como tú en anteriores ocasiones y tú también te marcharás...».

Existe una característica básica de la cultura china y es la actitud de respetuosa confianza hacia la naturaleza y hacia la naturaleza humana, a pesar de las guerras, las revoluciones, las matanzas, el hambre, las inundaciones, las sequías y todo tipo de desgracias. No hay nada en su filosofía semejante a la noción de pecado original o al sentimiento budista Theravada que afirman que la existencia es un desastre. La filosofía china, como la Taoista, la confuciana o —cabe esperar— incluso la maoista, parte de la premisa básica de que si no pueden confiar en la naturaleza y en los otros, no puedes confiar en ti mismo. Si no puedes confiar en ti mismo, no puedes siquiera confiar en la desconfianza de ti mismo; de modo que sin esta confianza subyacente a todo el sistema de la naturaleza, te encuentras, sencillamente, paralizado. Así, Laozi hace que el sabio, como gobernante, diga: «Sin obrar la gente se reforma. Sin violencia la gente se vuelve honesta. No empleo la fuerza y la gente se enriquece. No poseo ambiciones ni deseos y la gente retorna a la vida buena y sencilla».

Es evidente que no se trata de que uno esté a un lado y la confianza en la naturaleza al otro. Se trata de comprender que uno y la naturaleza son uno y el mismo proceso, o sea el Tao.

- (3) M. Paribatra: «Los Bronces Chinos Arcaicos, encuentro de la historia del arte con la sociología». Madrid, 1959. Revista Goya, n.º 28.
- (4) B. Rowland: «The Art and Architecture of India». Londres, 1967. Penguin Books (The Pelican History of Art).
- (5) W. Willetts: «L'art de la Chine». Lausanne, 1968. Éditions (La Bibliothéque des Arts).
- (6) A. Watts: Opus cit supra.
- (7) K. Okakura: «El libro del Té». Barcelona, 1978. Kairós. Boehoff y Winzer: «Historia de la Cultura Oriental». Barcelona, 1968. Labor.
- (8) J. Naudou: «Buda y el budismo». Barcelona, 1973. Daimon.
- (9) A. Tagore: «Arte y Anatomía Hindúes». Buenos Aires, 1965. Schapire (Tatú).
- (10) L. Racionero: «Textos de Estética Taoista». Barcelona, 1975. Barral (Bolsillo).

- (11) Lin Yutang: «Teoría China del Arte». Buenos Aires. Sudamericana (Perspectivas), 1968. Pág. 99:

«¿Por qué un caballero ama la naturaleza? La razón es que habitualmente vive en una casa y un jardín, que goza cuando silba de pie sobre las rocas o en los cursos de agua, que le agrada ver a los pescadores, leñadores y estudiosos que viven apartados, y que goza con la compañía de monos y grullas. Es propio de la naturaleza humana que la ofendan la agitación y el bullicio de la sociedad y que desee ver, aunque no siempre lo logre, a inmortales ocultos entre las nubes. En tiempos de paz, bajo un buen emperador y viviendo con parientes bondadosos, no estaría bien partir sólo para intentar encontrarse a sí mismo. Pues existen deberes y responsabilidades que no cabe ignorar... Pero nunca se extingue el sueño de retirarse a los bosques y fuentes para hallar la compañía de los santos que viven solitarios. Habitualmente no tenemos ocasión de gozar de las visiones y sonidos de la naturaleza. Ahora bien, un buen artista los ha reproducido para brindárnoslos. Uno puede imaginarse a sí mismo sentado en las rocas de una hondonada, oyendo los gritos de los monos y los cantos de los pájaros, mientras, sentado en su propio aposento, la luz de las montañas y los colores del agua deslumbran nuestros ojos. ¿No es eso un goce, una realización del propio sueño? Tal es la razón por la cual se venden tanto las pinturas de paisajes. Acercarse a estos rollos sin el requerido estado anímico equivaldría a cometer un pecado contra esas bellezas naturales».

- (12) Lin Yutang: Opus Cit supra, Pág. 153.
- (13) A. Tagore: Opus cit supra, pág. 87.
- (14) J. Leveque y N. Menant: «Pintura islámica e India». Madrid, 1969. Aguilar (Historia de la Pintura, n.º 26).
- (15) W. Willetts: Opus cit supra.



Jardín de piedras y arenas blancas. Zuimo-Ji, Kioto

Garmen Herrero
José A. Silva
Antonio Villar

**MATRICES SEMIPOSITIVAS
Y MODELOS LINEALES**

**El pensamiento
filosófico y político
de
Antonio Labriola**

JUAN RUIZ MANERO

Francisco Poveda Blanco
Universidad de Alicante

**Valoración de
bases imponibles en
los impuestos sobre
la renta y el patrimonio**

Ramón Fernández de Tirso y Semper

**EL
«LLIBRE FERRAT»
DE LLIVIA**

Universidad de Alicante
Facultad de Derecho

**LAS
RESPONSABILIDADES
POLÍTICAS
EN LA
POSGUERRA ESPAÑOLA.**

**EL PARTIDO JUDICIAL
DE MONÓVAR**

GLICERIO SANCHEZ RECIO

DTO. HISTORIA CONTEMPORANEA - UNIVERSIDAD ALICANTE

**Historia
del
ARDALUS**

Margarita La Chica

UNIVERSIDAD DE ALICANTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**REVISTA de
ECONOMIA y EMPRESA**

Takao FUJIMOTO
Unicidad y positividad de soluciones para sistemas de ecuaciones económicas.

Alfredo MASO PAREJA
Una reformulación de la ecuación de Cambiados en economías abiertas.

Takao FUJIMOTO, Garmen HERRERO y Antonio VILLAR
Sistema de precios y selección de técnicas: análisis multiseccional.

Moisés HIDALGO MORATAL
Algunas consideraciones sobre los efectos de la degradación del medio ambiente en la determinación del nivel de vida.

Andrés PEDREÑO MUÑOZ
Algunas reflexiones en torno al método RAS como técnica de ajuste de la matriz de flujos intersectoriales.

Josap Antoni YBARRA PEREZ
Aproximación a la historia del pensamiento económico español.

Francisco José GOERLICH GISBERT
Tipo de cambio y balanza comercial: una nota sobre la sensibilidad de la economía española al tipo de cambio.

Alfonsa DENIA CUESTA
Determinación de los sectores básicos en la actividad turística.

**Anales de la
Universidad de Alicante**

Volumen 2 — Número 1

UNIVERSIDAD DE ALICANTE

ALBERTO PEREZ VIVO
Profesor de Derecho Romano

**LA «EPISCOPALIS AUDIENTIA»
Y EL PRINCIPIO DE EQUIDAD
EN CONSTANTINO**

Prólogo del Prof.
DR. D. JESUS DAZA MARTINEZ
Director del Departamento de Derecho Romano

ALICANTE, 1984

anales
de la universidad
de alicante

historia
contemporánea

Vicente LEON NAVARRO
El Grupo valenciano y el reformismo de Villanueva

Antonio MOLINER PRADA
Problemas de la Herencia en Cataluña (siglo XIX)

Miguel Angel ESTEVE GONZALEZ
Entorno sanitario en el Alicante del siglo XIX

Salvador FORNER MUÑOZ
Estado y clases en la Revolución de 1888

Guillermo SEDÚ MARCO
La flota amarilla de 1870

Glicerio BÁNCHEZ RECIO
La Influencia francesa en Pi y Margall

Jesús VIDAL OLIVERES
Burguesía y negocios en el Alicante del siglo XIX

Concepción FERNÁNDEZ-CORDERO AZORIN
La Clavre y la crisis de 1917

Francisco MORENO BALZ
La huelga general de 1917

Notas
Mikel de EPALZA
Africanismo en España

Recensiones
Glicerio BÁNCHEZ RECIO
Memorias de Licenciatura

DEPARTAMENTO DE HISTORIA CONTEMPORANEA / N.º 2 - 1985