

Jesús Rubio Lapaz

Tradición y modernidad

Edición de

Gabriel Cabello Padial

Lola Caparrós Masegosa

Ximena P. Hidalgo Vásquez

Rafael López Guzmán (Coord.)

Laura Rosillo Rubio

GRANADA

2016

La producción de este libro ha sido posible gracias al apoyo de la Facultad de Bellas Artes y el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada.



Departamento de Historia del Arte
UNIVERSIDAD DE GRANADA

- © *De los textos:* Herederos de Jesús Rubio Lapaz
- © *De la dedicatoria "Jesús Rubio. In Memoriam":* Ignacio Henares Cuéllar
- © *De las dedicatoria "La historia del arte al final de la escapada. Elogio de Jesús Rubio":* Gabriel Cabello Padial
- © *De la edición:* Gabriel Cabello Padial, Lola Caparrós Masegosa, Ximena P. Hidalgo Vásquez, Rafael López Guzmán, Laura Rosillo Rubio.
- © Editorial Universidad de Granada
Campus Universitario de Cartuja
18071 Granada

ISBN 978-84-338-5925-9

Depósito Legal: Gr./707-2016

Diseño y maquetación:

Ximena Hidalgo

Imprime:

Gráficas la Madraza. Albolote. Granada.

Impreso en España

Printed in Spain

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Í N D I C E

11

Jesús Rubio. In Memoriam (Ignacio Henares Cuéllar)

15

La historia del arte al final de la escapada. Elogio de Jesús Rubio (Gabriel Cabello)

23

GRANADA Y SU ENTORNO

25

El Camino Real Granada- Valencia y las rutas comerciales, factores decisivos para el desarrollo de una importante zona arquitectónica del Renacimiento granadino.

39

Un ejemplo característico de la Corriente Ideológica contrarreformista: "La configuración urbanística de Puebla de Don Fadrique en el Barroco".

58

Aspectos sociológicos de la romería de la Virgen de la Cabeza a lo largo de la historia.

69

Una aproximación al desarrollo de la arquitectura del Renacimiento en el Obispado de Guadix.

80

Una Aproximación a la trayectoria arquitectónica de Juan de Marquina a partir de una documentación inédita.

91

Restauración de la iglesia de Santa María de Huéscar después del terremoto de 1775.

101

Fortificaciones, frontera y problemática social en el norte del antiguo reino nazarí de Granada.

117

Historia, arte y antropología de la Comarca de Baza.

132

La problemática introducción de los modelos arquitectónicos renacentistas en las poblaciones granadinas del Ducado de Alba.

143

Granada y la museología de una ciudad.

148

Un ejemplo de destrucción del patrimonio: la demolición del convento de franciscanos.

157

El Bañuelo de granada como espacio estético permanente.

163

ENTRE RENACIMIENTO Y BARROCO

165

Una obra inédita de José de Mora.

171

EL discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura de Pablo de Céspedes.

196

La asimilación de las teorías estéticas del Renacimiento en el contexto humanista andaluz: una problemática entre clasicismo universalista y especificidad hispana.

210

La evolución clásico- espiritual de las ideas estéticas en las academias sevillanas del siglo de oro a partir de dos textos inéditos.

229

Acerca del concepto humanista de la máquina. Una representación inédita en el contexto español.

240

El proyecto imperialista cristiano en la teoría de las artes del humanismo español.

255

Un discurso inédito de Pablo de Céspedes sobre el origen de la pintura y las primeras representaciones figurativas.

265

El desbordamiento y la limitación del clasicismo en la teoría del arte del Siglo de Oro.

273

La relación epistolar entre Pedro de Valencia y Pablo de Céspedes.

289

El clasicismo como base estético-cultural en la época de Alonso Cano.

301

EL MUNDO CONTEMPORÁNEO

303

Reflexiones sobre la jerarquía socio-cultural del arte contemporáneo.

315

Algunas notas sobre la trayectoria creativa de Alberto Ortega.

321

Modernismo y modernidad. Arquitectura y modernismo: del historicismo a la modernidad.

329

La comunicación estética y las nuevas formas de narratividad.

334

La realidad contaminada. Visiones críticas sobre el presente.

362

La representación de la ciudad moderna y postmoderna en el cine.

Los casos de Metrópolis y Blade Runner.

367

Entrevista a Valeriano López.

373

Creaciones multimedia y compromiso social en el ámbito español y latinoamericano.

391

Las imágenes de la contracultura y su apropiación neocapitalista como apariencia.

400

Identidad e institucionalización cultural: Andalucía entre los tópicos y la modernidad.

437

Tiempo simbólico y tiempo real en la producción estética moderna.

457

La necesidad de libertad en la cultura contemporánea en relación a ODEP.

460

¿Qué fue del siglo XX?

465

La creatividad destructiva y el desencanto. Propuestas desde el cine en la crisis de la modernidad.

484

Imagen, poder y cultura en la Granada del siglo XXI. Reflexiones sobre una ciudad en crisis.

484

BIBLIOGRAFÍA

503

TÁBULA GRATULATORIA

JESÚS RUBIO. IN MEMORIAM

Próxima la fecha del primer aniversario de la ausencia de Jesús Rubio, el 15 de junio, el presente volumen en su homenaje contribuye a hacer permanentes entre nosotros la inquietud intelectual del añorado amigo, su pasión inabolible por la cultura y su lucidez crítica.

Jesús constituyó el más completo ejemplo de universitario –intelectual y profesionalmente-. Lo era en todas las acepciones posibles del término: un investigador indudablemente creativo, con una inestimable aportación a las Humanidades y las Ciencias sociales; un profesor apasionado y generoso, que ejerciera una irresistible y benéfica influencia en quienes recibieron su enseñanza, jóvenes artistas e historiadores del arte; y un infatigable activis-

ta cultural, que entendió excepcionalmente el mandato de los principales intelectuales contemporáneos: la exigencia de que el verdadero historiador no fuera ajeno en ningún momento a las inquietudes sociales de su propio tiempo, y a los procesos de creación en curso. Este pensamiento marcó su peripecia intelectual, una voluntad de método consagrada al permanente diálogo entre tradición y modernidad. En iniciativas, objetos de conocimiento y escenarios de una extraordinaria variedad, porque el otro gran rasgo moral del desaparecido profesor fueron una sensibilidad y una inquietud culturales sin fronteras.

He tenido el privilegio de ser testigo de los más de treinta años de carrera profesional

de Jesús Rubio, sin que su aliento y pasión espiritual hayan desmayado nunca, ni aún en las más difíciles circunstancias. Asistí a su iniciación como humanista y a su aprendizaje como investigador y docente. El “camino real”-en el que La Puebla de don Fadrique era un centro mítico-, esa estrella que guiara en todo momento al hombre y al intelectual, lo llevó primero a la universidad de Murcia y después a la de Granada; más tarde este incansable trotamundos –verdadero hombre del “camino”- había de perseguir todos los caminos que le ofreciera la rosa de los vientos –en distintos continentes-.

Su actitud mientras cursó los estudios de la carrera de Historia del Arte en Granada es la correspondiente a una personalidad de una curiosidad insaciable, la propia de un noctámbulo ávido de conocimiento –aparentemente desordenado, en un proceso interior de conocimiento sin embargo muy productivo-. Al final de este período su elección se decantó por la Teoría del Arte –el pensamiento y la literatura artística-, y por una época esencial de nuestra historiografía como el Humanismo del Renacimiento y el Barroco; atraído por lo permanente en la cultura. Su primera investigación, consecuentemente, se consagró a un modelo cultural que representa en él el arraigo, “el camino real”, la encrucijada cultural, y una obra de simbolismo y belleza singular, expresiva de aquella, como la iglesia de La Puebla de don

Fadrique. Los valores histórico-artísticos de ésta quedaron establecidos de forma casi definitiva, basándose además en una importante aportación documental.

Esta circunstancia –contribuir con importante documentación al conocimiento- se repetiría en su tesis doctoral y posterior monografía, dedicadas a una figura del Humanismo español de la trascendencia de Pablo de Céspedes, teórico y artista del Siglo de Oro. En esta investigación se confirma uno de los caracteres de la personalidad científica de Jesús: su extraordinaria fortuna impulsada por su inagotable curiosidad. De Céspedes nos había llegado una obra fragmentaria, la imagen de un talento legendario envuelto en sombras, y a partir de sus hallazgos en el archivo de la Capilla Real de Granada conocimos el grueso de la obra del gran humanista del siglo XVII, su pensamiento y su influencia real en una gran época. En este libro el Profesor Rubio mostró su temprana madurez en los estudios de teoría del arte, su capacidad para desenvolverse entre las grandes ideas del pensamiento artístico occidental, e hizo su contribución decisiva al conocimiento del aristotelismo en España. A él debe su lugar en la historia del arte este universitario.

Queda la otra gran mitad de su pasión intelectual y vital, la modernidad artística: el cambio que junto con la permanencia es hemisferio imprescindible de la cultura. Desde

sus inicios como profesor universitario Jesús Rubio fue el buque insignia del Departamento de Historia del Arte en los estudios de Bellas Artes, contribuyendo al prestigio de la Teoría, la Estética, la Historia o la Crítica del Arte en un medio otrora reticente a los estudios teóricos y obsesionado por la experimentación. El activismo cultural del joven docente, la cualidad artística de su pensamiento, su creatividad -a través de las más variadas iniciativas: viajes, exposiciones, congresos, etc.-, y su firme convicción sobre la identidad entre Arte y Crítica, representan un hito esencial en la vida universitaria granadina.

Quisiera evocar algunas de esas iniciativas, rescatarlas del injusto olvido, que tal vez sea consecuencia de su carácter poco convencional. Además de docente e investigador Jesús fue galerista, fundó y dirigió una galería en Granada, *El buen gobierno*, a principio de los años noventa, ruínosa como todas, pero de activa vida artística y cultural, e inolvidable en el sentimiento colectivo de la época. Codirigió conmigo en la misma década los cursos de arte contemporáneo de la Universidad del Mediterráneo en Almuñecar, en los que se debatieron -sin excepción- la casi totalidad de los asuntos y problemas de la creación artística moderna: arte y mercado, arte y crítica, arte y terapia,...Con la presencia de historiadores, fi-

lósofos, críticos, galeristas, museólogos, y sobre todo artistas, nacionales e internacionales. Hoy, desaparecido Jesús, lamento especialmente que no se publicaran -por diversos avatares- los textos de estos debates, laboriosamente recopilados por él a tal fin. Organizador constante -pese a su apariencia de despistado, de una gran eficacia- extendió su agitación a favor del arte moderno dentro y fuera de España en cursos exposiciones y congresos, de manera febril e incansable. Esta es la razón por la cual han llegado a esta humilde albacea académico expresiones de pésame innumerables de los lugares más insospechados, que yo deseo transmitir en esta ocasión a los miembros del Departamento y a la comunidad universitaria..

Mas deseo que mis últimas palabras traten de transmitir un testimonio esencial: quien asistiera a la iniciación de este humanista moderno excepcional también participó en su último acto académico, en mayo de 2015. Lo que me permitió constatar que este terco -en el más noble sentido- luchador, que había logrado su propósito de ejercer su amada docencia el último curso de su vida, estaba lleno de proyectos -que obviamente nos proponíamos compartir-. Entendamos que su iluminación continúa y que pervive en el ejemplo. Hagamos como si su inteligente sonrisa hubiera, de verdad, despistado a la Parca.

Ignacio Henares

LA HISTORIA DEL ARTE AL FINAL DE LA ESCAPADA. ELOGIO DE JESÚS RUBIO

*Mueve a l'alma un deseo que la inclina
A seguir desigual atrevimiento*

Pablo de Céspedes,
Poema de la pintura

Ocurre (es bien conocido) al final de la historia. Antoine Doinel está recluso en ese internado al que ha terminado de enviarlo el robo, ciertamente menor, de una máquina de escribir. Durante un obligado partido de fútbol, y aprovechando que el juego le ha llevado hasta el límite del campo, el alter-ego de François Truffaut decide, súbitamente, escapar. Comienza entonces uno de los *travellings* más celebrados de la historia del cine. La cámara acompaña la huida de Antoine y ningún corte de plano, ningún truco de montaje se arriesgará a abreviar una carrera que parece así tener lugar a lo largo de un tiempo que se estira, que adquiere espesor conforme se entrevera con aquello que es, posiblemente, lo único que el

niño interpretado por Jean-Pierre Léaud en *Les Quatre cent coups* supo verdaderamente hacer: escapar. Cuando minuto y medio después llegue por fin un cambio de plano, lo hará coincidiendo con la entrada del tema principal compuesto por Jean Constantin —una música que realmente «se escuche», decía Truffaut, es necesaria cuando las historias no se «ajustan» en el tiempo, sino que «se expanden en una cierta *durée*», para «pasar de una etapa a otra». Y lo hará, también, coincidiendo con una apertura del campo visual que nos permitirá ver que Antoine corre en dirección al mar; hacia el mismo mar ante el que había dicho no haber estado nunca pero con cuya visión soñaba. Ese mar que no es entonces sino el nombre de un

deseo, y frente al que, límite infranqueable, el niño habrá por fuerza de detener su carrera. Será ahora cuando allí, en la orilla, tenga lugar el memorable final de la película que hizo de Truffaut uno de los pioneros de la *Nouvelle Vague*: Jean-Pierre L  aud se gira y, con el mar a su espalda, caminar   de frente hacia la cámara, hacia nosotros, acercándose hasta el momento justo en que queda convertido en una imagen fija sobre cuya superficie se desplaza, film  ndola, la cámara en movimiento. Y así, cuando pensábamos estar viendo la filmación de una persona, nos damos cuenta de que estamos en realidad ante la filmación de una imagen fija, ante la filmación de una representación. Y cuando hab  bamos aceptado al mar como límite (y como límite natural) de la carrera y del deseo de Antoine, de pronto dicho umbral se transforma en ese otro formado por la entrada en el régimen de la imagen. Ese régimen que oscila entre la sombra fijada de la fotografía y el artefacto capaz de generar la ilusión del movimiento. El propio de la forma cultural específica del siglo XX, que decía Deleuze: el propio del cine.

Que recordemos aquí esta escena no es, desde luego, gratuito. Hace ya un año que el profesor Jesús Rubio Lapaz nos dejaba, transformada también su presencia en *imago* (en cuerpo virtual presentando una ausencia, tal y como en el mundo antiguo se pensaba la matriz de la imagen) y en memoria. Y pocas cosas podrían más vivamente

recordarnos, al menos a quienes fuimos sus alumnos, sus intereses humanos e intelectuales que el desenlace de *Les quatre cents coups*, capaz de anudar, en apenas unos minutos, los que quizá fueron los esenciales.

Pues ahí estaba encriptado ese incómodo estado de cosas que en los ochenta se llamó «posmodernidad» y que otros llamarían después, más neutralmente, «contemporaneidad». En 1959, el mismo año en que Truffaut se convertía a sí mismo (bajo la forma de Jean Pierre L  aud/Antoine Doinel) en fotograma, Federico Fellini había hecho también que los frustrados y decadentes personajes de *La Dolce Vita* concluyeran su largo periplo decadente, tras la fiesta nocturna, encontrándose con el mar. Ese mar que les devuelve un enorme pez muerto y los pone ante el espejo de su propia putrefacción —ante una carroña baudeleriana, ante un erizo muerto volteado por la muleta de Dalí. Ahí estaba el límite natural ante el que la sociedad artificiosa y moribunda de *La Dolce Vita* no podía sino detenerse, la paradójica apelación al origen del artificio cultural moderno. El arte moderno —escribió T.J. Clark— quiso que su audiencia reconociera «la realidad social del signo» más allá del ilusionismo, pero también quiso devolverlo al lecho formado por la cadena «Mundo/Naturaleza/Sensación/Subjetividad». Arbitrariedad y origen fueron los dos rasgos del signo que la modernidad, que irrumpía en el cine post-Hollywood justa-

mente con los llamados «Nuevos Cines», quiso subrayar y nunca pudo reconciliar, el segundo operando siempre de manera contrafactual con respecto al primero, el primero trabajando siempre en la erosión de todo posible unidad orgánica. Y no otra cosa que esa imposibilidad del origen era lo que mostraba el final de *Les Quatre cents coups*, donde el límite natural se vuelve él mismo representación: el mar imagen fija, artificio, parte del archivo audiovisual que ya comenzaba a tejer una red de afectos a escala global, según la cual una pareja de enamorados en Hiroshima —nada menos que en Hiroshima...— dirimía sus disputas amorosas en un local llamado «Casablanca», según nos contaba —también en 1959— Alain Resnais. Como si ya no hubiera ciudades, sino sólo ficciones audiovisuales producto de la industria cultural, los espacios vividos reducidos a pantallas; como si sólo fuera ya posible lo que Jesús Rubio llamaba una experiencia «contaminada» del presente, de un mundo complejo en el que sólo el hacerse cargo de sus múltiples pliegues (las fronteras, lo marginal, la violencia, la aparición de nuevas identidades de género...) permitía vislumbrar algo más allá de la superficie brillante de la globalización.

Y en esa escena está encryptada, también, la ambigüedad de esa otra preocupación que acompañó siempre, y de formas diversas, a Jesús Rubio: la pedagogía. Ambigüedad, sin duda, pues en la historia del pequeño Doinel

estaba su rol en la reproducción de un estado de cosas injusto y del que con seguridad no podía finalmente escapar, pero también su necesidad como forja de ciudadanos críticos inscrita en la idea del cine mismo como instrumento de pedagogía. De este modo, si la relevancia capital del audiovisual fue para Jesús un hecho indiscutible («las formas visuales en movimiento —escribía— son la gran aportación socio-artística del siglo XX»), al audiovisual iba a quedar igualmente destinada la más delicada de las tareas: la pedagógica. Pues sólo el espacio intersticial entre las bellas artes y el mundo de los *media* que ocupaba la creación audiovisual permitía enfrentarse de modo crítico al presente sin abandonar la posibilidad de una proyección pedagógica que sólo, según él, la verosimilitud (esa cualidad tradicional de la mimesis a que Ortega se refirió como lo «humano») garantizaba. La «erudición», a veces simplemente «pedante», de la lengua esotérica que hablaba el arte contemporáneo era en relación con esa proyección pedagógica una limitación, igual que para el caso de la crítica aquella mesa redonda de la revista *October* había dicho que la victoria de los estándares académicos frente a la seducción retórica sólo podía ocurrir al precio de la reclusión en un lenguaje más esotérico e inaccesible.

No obstante ambas cosas, tanto la erosión de la autenticidad moderna a manos de una cultura del artificio como la división con-

temporánea entre una lengua esotérica y una mediática, se parecían mucho, y Jesús Rubio no podía dejar de percibirlo, a lo que él mismo había descrito en relación con el barroco, vertebado éste como estuvo por el doble lenguaje del artificio erudito (las complejas alegorías de cuyas dificultades advirtió Julián Gállego) y de la exacerbación naturalista. Ensimismamiento retórico y concentración en el impacto sensorial inmediato fueron en efecto las dos caras de la «crisis de la sensibilidad» que, según Leonardo Benévolo, sucedió al racionalismo empirista del Renacimiento y a la confianza en una interpretación artística de la naturaleza que la llegada de la ciencia moderna había vuelto ya imposible. Jesús había empezado su carrera escribiendo sobre la Teoría del Arte en los escritos del racionero Pablo de Céspedes (1538-1608), y el estudio de la crisis en la cultura humanista en que aquellos textos se redactaron y en la que nacieron propiamente las «Bellas Artes» sin duda le marcó profundamente. El descubrimiento en el archivo de la Catedral de Granada de numerosos manuscritos inéditos del humanista cordobés, seguramente trasladados allí por Bernardo de Aldrete entre 1621 y 1626 y que ampliaban (al recoger textos sobre arqueología, historia, poesía, bellas artes...) enormemente el ámbito de las preocupaciones intelectuales del Racionero, fue el punto de partida de una investigación que culminó en *Pablo de Céspedes y su círculo: humanismo y*

contrarreforma en la cultura andaluza del renacimiento al barroco (1993), *Escritos de Pablo de Céspedes (edición crítica de los mismos, 1998)*, y numerosos artículos que ahora se recogen en este libro. Estos trabajos sobre el tránsito del Renacimiento al Barroco en los círculos andaluces (el cordobés, el antequerano-granadino y, sobre todo, el sevillano, con personajes como Juan de Mal Lara, Fernando de Herrera, Arias Montano, Francisco Pacheco, Bernardo de Aldrete o el propio Céspedes) permitirán a Jesús Rubio constatar cómo, en este clima imbuido de imperialismo cristiano donde la autoridad clásica es sustituida por la bíblica, a los círculos minoritarios que perpetúan y desarrollan la tradición manierista, intelectual y elitista, se yuxtapondrá un imperativo de actuación moralizante. Una actuación encuadrada en un «programa persuasivo basado en la afectación de los sentidos para mover a la población dentro el ideal moralizador de la Contrarreforma», que prolonga la doctrina ignaciana de la «composición de lugar» y explota y reorienta las posibilidades del empirismo triunfante subordinándolo a la técnica retórica.

Por supuesto, la percepción de tal parecido entre épocas no permitió a Jesús Rubio abrazar ese anacronismo posthistórico hoy tan de moda tanto entre nuestros inagotables folclóricos como entre los postmodernos (dos formas simétricas de ignorar las ciencias sociales). Él se había formado demasiado cerca de

la historia de las ideas como para eso, y en el prólogo al ensayo sobre Céspedes ya advertía acerca de que aquello que hoy (por 1993) llamamos «arte» no se parece mucho a eso de lo que se hablaba a finales del XVI, cuando los saberes humanistas apenas comenzaban a especializarse y a permitir la concepción de la representación artística como tal (es decir, en el fondo como correlato de la subjetividad), pero donde aún imperaba la herencia de una organización escolar vertebrada por el Trivium y el Quadrivium. No obstante, la analogía estaba ahí, y ahí estaban también las tesis de Gillo Dorfles sobre la existencia de un universo de señales y estímulos que habrían de llevar al espectro estético más allá del «arte de una élite», o las que Umberto Eco desarrolló en «Apocalípticos e integrados» sobre el Kitsch o en «Obra abierta» sobre la participación activa del espectador; y ahí estaba el hecho de que las «contaminaciones figurativas» del siglo XVII y las del mundo actual (dos mundos pre- y post-Lessing, respectivamente) se asemejaban; y estaban también las intuiciones sobre la teatralidad del posmodernismo (en Juan Muñoz, en Pepe Espaliú, en Almodóvar...); y estaba finalmente el hecho de que, como vio Calabrese, el mundo contemporáneo parecía tan centrífugo como el barroco. Y, más allá de Dorfles, de Eco o de Calabrese, estaba Walter Benjamin y el problema de la reproductibilidad técnica y de la pervivencia en el presente de la alegoría

barroca; y más cerca, en el mundo ya específico de la Historia del Arte, estaba un Juan Antonio Ramírez con quien Jesús Rubio mantuvo siempre una relación de admiración, y que desde *Medios de masas e historia de arte* (1976) había insistido en la necesidad de que la historiografía abandonase la axiología heredada de las sucesivas pantallas culturales tras las que se habían ido escondiendo las clases dominantes.

Así, y a pesar de la evidente distancia que una comparación cuantitativa tendría por fuerza que mostrar, Jesús pudo sostener que el Seiscientos «responde a una semejante política retórica de la imagen» que el mundo contemporáneo. En ambos casos se teorizaba una jerarquía de la imagen que oponía «Gran arte» y Kitsch, camuflando el hecho de que éste no hace sino garantizar, difundiéndolo de modo masivo, la posición elevada y minoritaria del primero. Nuestro sistema social introduce comercialmente un arte al que niega desde el punto de vista cultural, y pretende paradójicamente promover la recepción democrática de una cultura propia de élites. Sólo desde una perspectiva más amplia, que se pregunte cómo la industria cultural en su conjunto procura modelar el comportamiento y la mitología colectivas (en un proceso que culmina con la socialización de la creación y la distribución propia de nuestros días y anticipada por la noción de «obra abierta» de Eco y, en el trasfondo, el «proceso creativo» duchampiano) podrían

resolverse tales contradicciones, del mismo modo que José Antonio Maravall concluyó que en el siglo XVII una misma función y demanda regían una industria de la cultura donde las grandes obras estaban rodeadas de un océano de productos *midcult* y *mass-cult* entregados sin tapujos a la manipulación del receptor. Una posición ésta que, en definitiva, y particularmente en lo relativo al mundo mediterráneo y a Latinoamérica, se negaba a pensar la modernidad al margen del peso de la tradición (algo que sin duda Jesús Rubio había interiorizado a partir del magisterio del profesor Ignacio Henares), lo que, independientemente de los objetos concretos de estudio, era una verdad genérica. Al fin y al cabo, si decir «modernidad» tiene algún sentido, sólo puede ser en relación con la ruptura. Y, como enseñaba Benjamin y él sabía bien, hay formas de aparente ruptura que, por muy visibles y muy llamativas que sean, en realidad están secretamente trabajando para mantener, no para transformar o reescribir, nuestra relación con ella, una tradición.

Tal constelación «neobarroca» conllevaba, lógicamente, una serie de efectos a la hora de adoptar estrategias críticas sobre el presente. Si «Gran» arte y Kitsch convergían en un mismo proyecto, ello sólo podía ser porque el segundo, lejos de representar la contracultura popular, constituía una pseudocultura que, aunque de menor calidad, era similar a la «gran cultura». De ahí que esas «visiones críticas del presente»

que interesaban a Jesús Rubio requiriesen en primer lugar comprender las estrategias mediante las cuales los media y la publicidad se apropiaban de la contracultura, cómo los conflictos raciales o la homosexualidad recorrieron el trayecto desde la marginalidad hasta lo superfluo, o cómo la agencia publicitaria W & K fue capaz de convertir a Lou Reed, Spike Lee, William Burroughs o Jean-Luc Godard en agentes de la publicidad de Nike u Honda. Comprender, en suma, los mecanismos de lo que directamente llamaba la «manipulación kitsch».

Llegados a este punto no extrañará el gran empeño que Jesús Rubio puso en que el cine y, en general, el mundo audiovisual tuvieran un espacio suficiente en los estudios de Historia del Arte. Profesor de las asignaturas de Historia del Cine (en continuación del también desaparecido profesor José Luis Orozco), primero, y de Historia del Cine y Otros Medios Audiovisuales, después, también coordinó y dio impulso en sus primeros años a la videoteca que en 1998 se creó en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, así como dirigió las primeras tesis doctorales relacionadas con el cine (la de Manuel González Manrique sobre la moral religiosa en el cine español de la transición, o la mía propia —en codirección con Ignacio Henares— sobre la postmodernidad en David Lynch) que se defendieron en esa Facultad. Empeño que, no obstante, siempre compaginó con su voluntad de estar presen-

te en la Facultad de Bellas Artes de la misma Universidad, donde durante toda su carrera impartió asignaturas de arte contemporáneo.

Jesús se movía con soltura en una gran cantidad de espacios diferentes, desde el humanismo cristiano del XVI al videoarte caribeño. Sus alumnos sabíamos que en cualquiera de sus clases clase podíamos verlo pasar del Pop a Pasolini, del Minimal al Manierismo, de la Movida madrileña a la Pedagogía del arte, con la naturalidad de quien entiende que especializarse es en realidad sólo un efecto de la curiosidad intelectual y del trabajo, pero que sin éstos la especialización es sólo una trampa que empobrece los horizontes e impide ver muchas cosas. Como rezan las palabras de Zuccari con que en su edición de los textos de Céspedes glosaba los versos que nosotros citamos como frontispicio de este texto, Jesús abogaba por un pensamiento que «no sólo ha de ser claro, sino libre, y su espíritu abierto, y no tan limitado por una dependencia mecánica de tales reglas». Nada más lejos de nuestra actual Universidad de los ítems, los formularios y la «papermanía», que casi nada tiene que ver con la existencia de una comunidad «científica» capaz de interac-

cionar productivamente. Si lo suyo había sido siempre desentenderse de todo aquello que no fuese subir la apuesta intelectual, no es de extrañar que anduviese vigilante con el estado de la vida académica, que le preocupaba tanto como le preocupó vivir y defender la diferencia. Sabía que era más fácil cerrar puertas que abrirlas. Y sabía, también, de la influencia que los profesores tienen («más de la que nos pensamos», decía) en los jóvenes que los escuchan. Pero sabía que quien más enseña no es quien pretende conocer los intereses de sus alumnos más que sus alumnos mismos, sino quien permanece fiel a sus propios intereses intelectuales, a su propio deseo de conocimiento. Quizá, después de todo, aquí estaba la lección más oculta de la fuga de Doinel. En la universidad actual había que estar siempre preparado para abrir espacios intersticiales, libres de los imperativos burocráticos. Había que estar siempre preparado *pour faire les quatre cents coups*, por escapar allí donde la curiosidad intelectual te lleve. Ya lo había leído un joven doctorando en Pablo de Céspedes: *Mueve a l'alma un deseo que la inclina/A seguir desigual atrevimiento*.

Gabriel Cabello