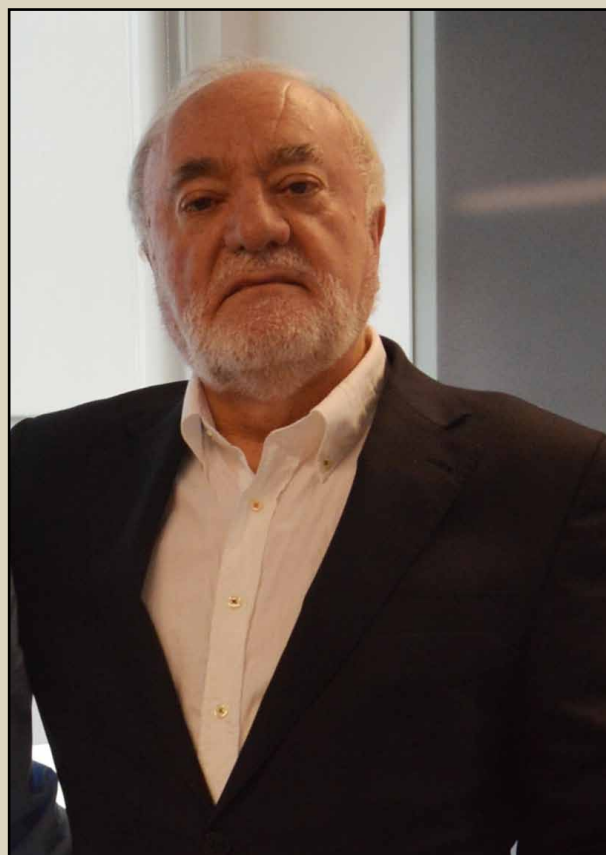


IGNACIO HENARES CUÉLLAR.
EJEMPLARIDAD A TRAVÉS
DEL CONOCIMIENTO ESFORZADO

8 de junio de 2015

Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Granada)

José Manuel Rodríguez Domingo



IGNACIO HENARES CUÉLLAR. EJEMPLARIDAD A TRAVÉS DEL CONOCIMIENTO ESFORZADO

Ignacio Henares Cuéllar¹ (IHC)
José Manuel Rodríguez Domingo (JRD)

JRD: Nacer y vivir en una ciudad como Granada, sin duda, imprime rasgos indelebles en el carácter.

IHC: Para mí, el haber nacido en el centro histórico, haberlo vivido desde la infancia hasta el punto de decidir mi vocación universitaria alrededor de los cinco años, me ha permitido desarrollar un modelo historiográfico comprensivo de la complejidad. Estoy bautizado en la que entonces era capilla universitaria, la iglesia de los Santos Justo y Pastor –antiguo templo de la Compañía de Jesús–, y las ceremonias académicas constituían un referente marco; al igual que las diversiones y novatadas de los pupilos del vecino colegio mayor de San Bartolomé y Santiago; o presencias nobilísimas como las del eminente científico D. Carlos Rodríguez López-Neyra², ante cuyo paso por nuestra placita, teníamos orden de las madres de interrumpir el juego para no perturbar el paso sereno del sabio. Pero al mismo tiempo asistí a la transferencia del monasterio de San Jerónimo a la Universidad de Granada, cuando dejó de ser cuartel; un lugar en el que los niños del barrio entrábamos y salíamos con toda facilidad, y donde leíamos

los murales de la iglesia como si fuesen cómics. Teníamos una plena habitualidad con ella, al igual que ocurría con el conjunto de San Juan de Dios. Siendo preadolescente servía comidas a los enfermos del hospital de San Rafael, como también a los ancianos de las Hermanitas de los Pobres. Era un mundo que todavía tenía el sabor de una sociedad tradicional. Cuando yo he descrito el eje ritual de San Jerónimo –que ahora parece algo que existiera de toda la vida, pero que fue un constructo historiográfico³– me he referido a realidades profundamente vividas.

JRD: ¿Se puede hablar de una identidad múltiple de la ciudad?

IHC: Sí, aunque la historiografía ha extendido modelos hegemónicos que excluían otros igualmente significativos y de singularidad y valor propios. Se ha puesto todo el énfasis en el legado islámico y medieval, y muy especialmente en la medina de la Alhambra y en el conjunto palaciego; y también después se ha enfatizado todo lo correspondiente a los episodios renacentistas y barrocos, pero con visiones –sobre todo en el segundo de los casos–, que

han hecho primar estereotipos sobre lo que es la totalidad como filosofía de la cultura del arte moderno en Granada. Sin duda, la ciudad tiene un elemento de una gran universalidad como es todo lo nazarí y todo lo medieval islámico, sobre todo releído por el Romanticismo. No podemos negar que la Alhambra que amamos no es la arqueológica –aunque la importancia de ésta sea incuestionable–, sino la de los románticos y los modernos. Pero como ciudad, Granada es como cualquier urbe italiana, renacentista y barroca, donde se respira clasicismo, y como tal la he entendido siempre⁴. Pero además, hay una Granada castellana cuya memoria se había perdido, y que tuve la felicidad de iluminar, como es la mudéjar⁵. El deseo tras la anexión a Castilla sería convertirla en una ciudad castellana –como Medina del Campo o Medina de Rioseco–, una ciudad gótica, que también existe y que se olvida, emparedada entre el glorioso periodo nazarí y el renacentista. Y hay también una ciudad contemporánea, porque nosotros somos intelectualmente hijos del fin de siglo y de la Generación del 27. A veces me resulta verdaderamente impresionante que en una ciudad que estaba fuera de la eclosión industrial y burguesa naciera la arqueología y la historiografía del arte, de la mano de esa pléthora historicista de los Gómez-Moreno⁶, Valladar⁷ y Seco de Lucena⁸. En esa clave hay que leer la excentricidad de la ciudad a la que se refiere Ganivet⁹ en *Granada la bella*¹⁰, donde siente con fervor la determinada tradición espiritual y cultural, y al mismo tiempo lamenta las carencias modernas. Aunque serán los miembros granadinos de la Generación del 27 quienes modernicen ese legado finisecular y la gran cultura granadina del historicismo se convierta en una cultura plenamente moderna¹¹. Nosotros somos hijos de esa generación.

JRD: Tu relación con la ciudad te ha hecho interpretar los valores de su permanente búsqueda de la excelencia cultural en contraste con una realidad socio-económica contradictoria,

¿sigues considerando que la patria utópica de los granadinos, la de Ganivet y García Lorca, es el arte?

IHC: Sí, y además esa patria utópica de los noventayochistas y de los miembros granadinos del '27 generó una importantísima tradición ilustrada y científica, de la que mi generación se benefició directamente. El Instituto Provincial¹², con sus secciones masculina (Instituto Padre Suárez) y femenina (Instituto Ángel Ganivet), donde estudié contaba en su plantilla con profesores como D. Antonio Domínguez Ortiz¹³, D. Emilio Orozco¹⁴ o D. Jesús Bermúdez Pareja¹⁵, dándose la circunstancia de que todos ellos eran cursillistas del '36; es decir, son la última generación de jóvenes docentes estampillados por la Segunda República en vísperas de la tragedia según el modelo institucionista. El Instituto Provincial de Granada fue el más importante semillero de aprendices de humanista que quepa concebir, una especie de *jardin d'hiver*, de invernadero de las ciencias sociales y de la humanidades. Excelsos catedráticos de Medicina, cualificados ingenieros y gente de todas las profesiones universitarias que se formaron en el Padre Suárez en aquella época han llegado a ser extraordinarios *conoscenti*, grandísimos *dilettanti* en materia artística y literaria; un rasgo que llevan muy a gala de la educación recibida. Y ese es precisamente el espíritu que he tratado en todo momento de transmitir. Siempre he estado convencido de que aquellos cursillistas del '36 cumplieron a las mil maravillas el mandato social de recibir y transmitir la palabra, de establecer con firmeza las mejores condiciones para la cadena del conocimiento.

JRD: Una formación pluridisciplinar –Historia del Arte, Derecho, Filología Clásica–, ¿permite afrontar la multiplicidad del análisis artístico de manera plena?

IHC: Sin la menor duda. Ese es el modelo; esa es la tan deseada interdisciplinariedad. Aun-

que con respecto a esto cabe decir algo que decía, con muchísima sorna Louis Althusser en su *Curso de filosofía para científicos*¹⁶, quien precavía ante la necesidad de evitar una mala interpretación de la multidisciplinariedad como aquella en la cual para resolver un problema científico se reunían un grupo de ideólogos que no sabían nada de ese problema, en la convicción de que la suma de la ignorancia daría lugar al conocimiento. Esta ironía althusseriana puede ser aplicada a mí. Pero puedo señalar que D. Emilio Orozco tuvo un papel decisivo en la orientación de mi carrera investigadora y académica. Después de un decepcionante inicio en un trabajo empírico mediocre, me hallaba en un estado de perplejidad, que don Emilio vino a resolver de una manera que nunca podré agradecer suficientemente. Un día, hallándonos ambos ante el escaparate de una librería en la plaza de la Universidad, me dijo: “¿Cómo es posible? Si usted tiene su camino perfectamente definido; a usted le gusta la literatura, le gusta la filosofía, le gusta la historia y la historia del arte, en concreto. Usted debe dedicarse a la literatura artística”. Y de hecho él me hizo el primer encargo al respecto, cuando tenía veintidós años. Se trataba de una serie de artículos sobre arte que coordinaba el profesor Orozco para la Enciclopedia Proliber, uno de los cuales llevaba por título *Historia de la historiografía del arte*. Era mi primer ensayo en el campo de la literatura artística, siendo una síntesis del célebre libro de Julius von Schlosser¹⁷, aún sin traducción castellana, de la *Historia de las ideas estéticas en España* de Menéndez Pelayo¹⁸, del libro de Achille Pellizzari¹⁹ y de Lionello Venturi²⁰. Por esa vía entré en la literatura artística, el itinerario al que me he mantenido más fiel; lo que no significa que me haya reducido a éste.

JRD: La mayor parte de tu producción científica se ha desenvuelto en el ámbito de la historia del gusto y el enfoque cultural, realizando aportaciones extraordinarias ya en el pensamiento

estético de la Ilustración y el Romanticismo, ya en el análisis de fenómenos locales²¹. ¿Son efímeros los planteamientos estilísticos?

IHC: Realmente creo que la estilística es una herramienta extraordinaria. Hay dos herramientas que hicieron posible la historia del arte científica y académica moderna: la *Kunsttopographie* –la topografía artística– y la estilística. Ahí están todos los *stilfragen* que se han escrito desde Riegl²² a Panofsky²³, que no son reflexiones precisamente superficiales. La estilística reclama una sensiblidad estética y científica de primerísimo orden, que no está al alcance de todo el mundo. Lo digo paladinamente porque produce mucho sufrimiento la mala estilística, la subestilística, la infraestilística. Por tanto, insisto, es una práctica tan exigente, que necesita de verdaderos filósofos de la cultura y cuando se desarrolla por personajes que tienen una personalidad vicaria –legítima, pero secundaria–, se convierte en subestilística. Y se transforma en infraestilística cuando el reconocimiento de los estilos se hace mediante una valoración mecánica de los estilemas, muchas veces esclerotizados y superados, cuando se hace con un procedimiento de generalización y sin ningún esfuerzo de cualificación. El historiador del arte que maneja la estilística está obligado a una valoración y singularización de cada fenómeno que estudie, que le permita ver lo que de distinto hay dentro de lo genérico, de lo universal o de la serie. Por eso yo tengo muchos trabajos que se llaman “universalidad y singularidad...”²⁴. No se puede hacer estilística como suma de estilemas simplemente, sin entrar en profundidad en el proceso, en la elaboración de procesos. Estilística es alta filosofía de la cultura, nada comparable a repartir estilos como quien salpimenta una ensalada. La estilística es un ejercicio de crítica intraartística que tiene que penetrar dentro del fenómeno artístico, pero que con frecuencia se convierte en un relato superficial y epidérmico.

JRD: ¿Cómo viviste durante tu etapa de alumno universitario en la década de 1960 la renovación metodológica de la historia del arte y el momento álgido de las movilizaciones estudiantiles de protesta?

IHC: El proceso intelectual y el proceso de lucha democrática se alimentaron mutuamente en la Universidad, poniendo en una situación comprometida el futuro universitario y académico de la mayoría de nosotros. Parecía que la Dictadura no acabaría nunca, que se prorrogaría a través de otras personas. No fue una situación confortable; es más, se acuñaron prejuicios que siguen vivos. Además de importar una nueva metodología en Historia del Arte, puedo afirmar que he sido absolutamente fiel a ese código moral y social del *fair play* anglosajón. Creo que he sido una persona con una enorme preocupación por la equidad y el buen gusto, que los he tratado de cultivar, incluso domeñando mi carácter. Y, sin embargo, sobre mí pesa un dictamen de radicalismo y radicalidad que los sectores más conservadores de esta ciudad y de esta sociedad jamás levantarán. Es una consecuencia de esos años.

JRD: Tus primeros años como docente en la Universidad de Granada coincidieron con la celebración del III centenario de la muerte de Alonso Cano (1967) y la organización del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte (1973), ¿qué supusieron ambos acontecimientos para el futuro desarrollo de la disciplina en esta institución académica?

IHC: Y aún como estudiante viví la celebración del centenario de Diego de Siloe, asistiendo a las conferencias impartidas en la antigua Facultad de la calle Puentezuelas a los grandes maestros como D. Manuel Gómez-Moreno [Martínez]²⁵, Earl Rosenthal²⁶ o José María de Azcárate²⁷. Debo reconocer que José Manuel Pita Andrade²⁸ fue un impulsor consciente, lúcido y brillante de la cultura y de la historiografía. Él había llegado a Granada en 1961 y esto ocurrió en 1963,

en mi primer año como alumno de Historia del Arte. Pero 1968 y 1973 fueron dos momentos importantes. La exposición de Alonso Cano y la escuela granadina fue un verdadero hito, y el catálogo resulta uno de los esfuerzos más ambiciosos, que contiene toda la labor de documentación y toda la sabiduría personal de don Emilio [Orozco]²⁹. Aunque todo ese catálogo salió de mi minerva. Es cierto que luego las correcciones las hacíamos entre los dos, lo que resultaba una labor tremendamente premiosa, porque don Emilio era muy meticuloso y muy lento; aunque evidentemente él puso mucho orden en mi léxico y enriqueció de manera extraordinaria las notas del catálogo. Concha [Félez]³⁰ participó porque yo estaba haciendo milicias universitarias, y alguien tenía que encargarse de corregir pruebas y llevarlas y traerlas a la imprenta. Cualquiera que se acerque a ese catálogo encontrará novedades imprevistas, noticias únicas. Debería volver a editarse, al igual que los coloquios que fueron muy interesantes. Y en cuanto a 1973, toda la Universidad española recuerda el XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Fue un punto de inflexión. Vaya uno donde vaya todo el mundo tiene una memoria felicísima de aquello. Hecho con unos medios modestísimos, con un esfuerzo artesanal pero cuyo resultado son tres volúmenes de actas, de lo mejor editado en toda la historia del CIHA³¹.

JRD: Tras un breve periodo en la Universitat de les Illes Balears regresaste a Granada, ¿qué supuso ocupar la cátedra antes desempeñada por Martín Domínguez Berrueta³², Francisco Javier Sánchez Cantón³³, Diego Angulo Íñiguez³⁴, Antonio Gallego Burín³⁵ o José Manuel Pita Andrade?

IHC: Pues ha supuesto una de las satisfacciones profesionales y morales más grandes, que no he dejado de experimentar, que me acompaña hasta el momento presente que me acerco a la condición de septuagenario. Entonces era un joven ser humano de poco más de treinta

años. Fue además un momento de plenitud, la confirmación de aquellas metodologías tan poco convencionales que yo había buscado, el deseo de avanzar en la literatura artística, en la crítica social de la cultura, en un modelo filosófico cultural que se alejara del “lugar comunismo”, como apunta [Néstor García] Canclini³⁶. Mi deseo de huir de los lugares comunes, de buscar lo singular en cada proceso artístico y cultural, en cierto modo halló una convalidación. Pero también fue una invitación a mejorar en los estándares de filantropía, equidad y ese buen gusto que siempre me ha preocupado. Creo que traté de adecuar me a la idea de ejemplaridad que los maestros habían presentado y convertirme en un agente benéfico, en alguien que beneficiara a la Universidad, al conocimiento y a la cultura. No sé si lo habré conseguido, pero esos fueron los propósitos.

JRD: Era, por tanto, inevitable que te orientaras hacia la crítica social del arte.

IHC: En realidad yo siempre he tenido una orientación filosófico-cultural y científico-social de la Historia del Arte. Soy un crítico social de la Historia del Arte, pero no en el sentido de la Sociología que hicieron los comunistas complutenses, que es muy árida, o algunas otras visiones pretenciosamente vanguardistas. Las corrientes de la Sociología moderna –de Talcott Parsons³⁷, por ejemplo– las recibí de mano de uno de los más ilustres politólogos como Francisco Murillo Ferrol³⁸, otra gloria granadina entonces recién venido de Estados Unidos. Gracias a esta corriente anglosajona tuve contacto con una publicación que es un espejo en el que deberían reflejarse más los historiadores del arte, que se llama *Journal of History of Ideas*,



Fig. 1. Discurso de apertura del curso universitario andaluz 2014-2015 en la Universidad de Granada.

de [Arthur Oncken] Lovejoy³⁹. Y también con alguien que ha sido mi sociólogo de cabecera, un crítico social extraordinario como es Georg Simmel⁴⁰, que lo fue también de Ortega y Gasset⁴¹ y de Jean Starobinski⁴². Y si hablo de Starobinski no puedo olvidarme de Francastel⁴³; y si menciono a Lovejoy no puedo obviar a sir Kenneth Clark y su *The Gothic Revival*⁴⁴. Hay un accidente en mi vida y es que durante doce años fui profesor de arte inglés y norteamericano. En la Universidad no se confiaba mucho en mi talento como historiador del arte; y solo tardíamente mi maestro sintió aprecio por mi historiografía, de ahí que se me mantuviera por ser un excelente traductor de inglés, lo que me puso en contacto con una corriente historiográfica con la que me siento plenamente identificado que es la del *gothic revival* visto por Eastlake⁴⁵, el propio Clark, por Hitchcock⁴⁶, o por el más reciente de todos ellos que es David Watkin⁴⁷. Y yo trasladé la filosofía de los revivals y del historicismo a este país, porque hasta ese momento se los veía como un objeto extraño y no se tenía una interpretación clara⁴⁸.

JRD: Siempre has defendido la necesidad de recobrar los valores de la auténtica substantividad del hecho artístico mediante la interpretación de la época a través del artista y no a la inversa, ¿no crees que este discurso académico, basado en la singularidad y el genio, alimenta la excesiva mercantilización del arte?

IHC: Los itinerarios son plurales y este es uno de los posibles. Yo soy fiel a mis paradigmas y hay una obra clave que en mí ha tenido una enorme influencia, *El espejo y la lámpara*, de Meyer Howard Abrams⁴⁹, sobre las claves del romanticismo en la crítica de arte moderna. Es ahí de dónde viene esa afición mía por analizar el hecho poético en la personalidad del creador, y la indescriptible realidad que constituye la *poiesis*, el creador y su poética. Pero hay otros itinerarios. Lo que ocurre es que el más frecuente entre los historiadores del arte pasa

por acudir al *background* y hacer un análisis de la sociedad y concluir que la obra artística es tal porque obedece a un determinado entorno social. Me parece lamentable, porque rompe con la especificidad de lo artístico. Francastel lo analizó maravillosamente. Quien en España está considerado un sociólogo del arte, escribía siempre contra la sociología del arte, por culpa de no estar divulgada toda su obra. En realidad, Francastel es un historiador social que pertenece a una importantísima tradición que es la que se desarrolló en la VI sección de l'École Pratique des Hautes Études⁵⁰. Entonces estaban además de él, Marc Bloch⁵¹, Jean Piaget⁵², Marcel Mauss⁵³; es decir, había antropólogos, psicólogos estructurales, historiadores sociales de la economía..., y él trató de hacer lo propio con la historia social del arte. No se debe buscar aquello que la obra de arte dice de las relaciones sociales de producción, sino el lugar que ocupa en las relaciones sociales de producción; cómo construye el arte sociedad, cómo construye el arte valores sociales, qué dice de la sociedad. También lo entendió así Haskell⁵⁴.

JRD: Te has referido a tu experiencia como docente de historia del arte norteamericano, ¿qué valores aporta América al arte contemporáneo?

IHC: La aportación está en ese precioso libro *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*⁵⁵ donde se describe un proceso más antiguo que el expresionismo abstracto, y que empieza con dos exposiciones de arte moderno en Nueva York, en los años de entreguerras, con la presencia de Picasso y Matisse, entre otros. Hubo una sensibilidad muy potente entre coleccionistas y público. Ahora se sabe mucho de arte norteamericano. Yo expliqué arte inglés y norteamericano entre los años 1968 y 1979, y en el primer año solo existía un libro en castellano, de Vicente Aguilera Cerni⁵⁶, un excelente crítico de arte que con Fernando Torres desarrolló una extraordinaria labor editorial en la Valencia de los años

sesenta y setenta. Y ese libro era un paradigma de la modernidad. Y además estaba José María Moreno Galván⁵⁷, que tenía el corazón dividido entre los realismos y el informalismo. La primera persona que explicó el expresionismo abstracto y la escuela del Pacífico en la Universidad de Granada fui yo. Y a Georgia O’Keeffe, y a Louise Bourgeois también las conjuré para que compa- rieran en el aula. Fui muy feliz.

JRD: Las metodologías de análisis basadas en la perspectiva de género y la identidad sexual, la historia de las mentalidades, la gestualidad, la cotidianeidad... ¿no dejan de ser una versión moderna y ampliada de la historia del arte tradicional?

IHC: No deberían. Debo decir lo mismo que decía antes de la estilística. Lo que ocurre es que a veces no están a la altura de los fines los medios. Recuerdo el juicio de un historiador del arte acerca de la cultura victoriana, para quien era una cultura en posesión de todos sus medios pero carente de sus fines propios, por lo que no salía de una cierta visión laberíntica del historicismo. Es una proporcionalidad entre fines y medios lo que importa, lo mismo que con la estilística. Yo alguna vez me he pronunciado sobre la historia del género, y he llamado la atención sobre dos hechos. Primero, que tiene que ser concebida dentro de una poderosa exigencia teórica, no siendo una cuestión de los objetos, sino de alta teoría. Y en segundo lugar, que representa un proceso moral, social, profundamente innovador y que debe evitar la “efimeridad” y la sentimentalidad, sin reducirse a algo gestual o sentimental. Lo mismo vale para el resto de planteamientos metodológicos. Lo que cuenta es la calidad del esfuerzo teórico y el rigor social y moral de la propuesta. No se trata de “vamos a echar una mano al movimiento feminista”, sino de redefinir el pensamiento historiográfico. Por eso, si trabajamos con las mismas herramientas, si nos mantenemos en los mismos objetos teóricos, no conseguimos los fines.

JRD: El prejuicio como método –“si no me agrada y no lo entiendo es basura”, “si me gusta y soy capaz de descifrarlo es una obra maestra”–, ¿puede acabar con el papel de los críticos de arte?

IHC: No. Además esa oposición existe desde lo que Elizabeth Gilmore Holt⁵⁸ llamó el triunfo del arte ante el público y la crítica; un fenómeno que sitúa entre 1785, año de la exposición en Roma del *Juramento de los Horacios* de David, y 1848, cuando con la revolución democrática se produce la definitiva desaparición del modelo cultural del Antiguo Régimen y los inicios del realismo. En el verano de 1965 compré en París *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*⁵⁹, uno de los libros más divertidos del mundo porque contiene las críticas de arte más feroces y hostiles que rozan la chabacanería, pero adornadas de magníficas caricaturas, para saludar el primer movimiento moderno en el arte. Es una oposición que no va a cejar nunca. El prejuicio forma parte de la condición humana. Al conocimiento hay que llegar siempre con esfuerzo. Voy a hacer una cita marxista del *Capital*, en cuyo frontispicio dice “si la apariencia y la esencia coincidieran no sería necesaria la ciencia”.

JRD: Desde la mirada privilegiada que ofrece ser presidente honorario del Comité Español de Historia del Arte, ¿cuáles son a tu juicio los factores que dificultan una completa cohesión entre los historiadores del arte españoles?

IHC: Es difícil diagnosticar. Hace mucho tiempo que no he asistido a una reunión del CEHA, pero ya en los años en que lo presidí era un organismo que enfrentaba tareas que excedían a su propia estructura y operatividad. A pesar de haber sido aquélla la etapa que más cerca estuvimos de una suerte de espejismo que era hacer operativa a esta asociación. Los historiadores del arte en este momento, a pesar de que legislaciones como la patrimonial andaluza

de 2007 hayan reconocido una función en la tarea de conservación y protección patrimonial a la Historia del Arte, a día de hoy no tiene más salida que la investigación –universitaria o no– y la docencia. Por tanto, es difícil constituir una asociación profesional de historiadores del arte. Todavía sigue estando vigente la vieja legislación española que pone al frente de todos los contratos del Estado a los técnicos, arquitectos o ingenieros, y no sitúa con idéntico potencial y con idénticas facultades a los historiadores del arte⁶⁰. Eso por un lado: el ámbito profesional es muy restringido. Y por otra parte, se da la vieja circunstancia de la soledad del humanista, del profundo individualismo con que se han desarrollado las humanidades en este país, donde hay una especie de sálvese quién pueda al que ha contribuido además últimamente la manía burocrática que ha invadido la vida académica, los célebres sexenios, la ANECA y otras burocracias. En el fondo, ahora mismo, el historiador del arte es un solitario que trata de sobrevivir. Es muy raro el trabajo en equipo en el campo de las humanidades, y tanto los límites de la vida profesional como los viejos hábitos de soledad del humanista son dos factores muy fuertes.

JRD: Las sucesivas generaciones de alumnos y discípulos son unánimes a la hora de reconocer como principal enseñanza de tus lecciones la independencia de pensamiento, ¿resulta éste un instrumento clave para entender los procesos creativos?

IHC: La relación entre los roles del teórico y la creación no siempre se han tenido claras en la Universidad española. De hecho, muchas veces el historiador del arte vive como un síndrome arqueológico. Esto es una actitud que se separa de lo que fueron los orígenes de la historiografía artística moderna. Existe una historia del arte científica –los alemanes hablan de *Kunstwissenschaft*– que se institucionaliza a finales del siglo XIX y que aparece en las universidades con el

inicio de la pasada centuria gracias a la corriente de la pura visibilidad (*reine Sichtbarkeit*). Después, sin la unión que existió entre las corrientes de vanguardia y el pensamiento historiográfico del momento, y sobre todo entre crítica, historiografía y creación, tampoco hubiera existido el desarrollo de la moderna Historia del Arte. Hay una cosa que escribió Max Dvořák⁶¹ y es que nadie puede ser un buen historiador del arte si no conoce el arte de su tiempo. De hecho, todos los grandes historiadores de la escuela vienesa estaban muy unidos a los creadores de la época y era especialmente importante la relación que unía a Dvořák con Oskar Kokoschka⁶². En España la Historia del Arte universitaria tiene un gran impulso en la década de 1920, porque está muy unida a la Generación del 27. Esto lo desarrollé en el discurso de investidura como doctor *honoris causa* por la Universidad de Granada de D. Diego Angulo⁶³. El libro de José Moreno Villa, *Vida en claro*⁶⁴, muestra clarísimamente las conexiones que hay entre la gente del Centro de Estudios Históricos y los creadores del '27 con las vanguardias artísticas del momento. Y lo hacen a través de ese instrumento de la Junta de Ampliación de Estudios que es la Residencia de Estudiantes. Moreno Villa es una pieza clave en la crítica y en la historiografía del momento. Por eso, la misma libertad que reclamamos para la creación debemos reclamarla para la estética y el pensamiento. *Eppur si muove*, es el concepto galileano. Yo siempre he visto el pensamiento como una realidad en constante movimiento. De hecho ya rechazo mis escritos quince días después de haberlos redactado, y no quiero releer nada nunca del pasado. No he reeditado ninguno de mis libros, y a veces me sorprende cuando una relectura me deja completamente infeliz y un mal sabor de boca. No es nada frecuente. Mi concepción del pensamiento es algo en constante movimiento.

JRD: ¿Sientes nostalgia de los puestos de responsabilidad política, académica y cultural desmenuados a lo largo de tu carrera?

IHC: Yo siempre he legado un pensamiento moral a la gente más joven, que aprendí del P. Cabanelas⁶⁵. Era un brindis dirigido a D. Antonio Domínguez Ortiz el día que dejaba la presidencia del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino, cuando el P. Cabanelas, una de las mentes más portentosas que yo haya conocido, tan sabio como sutil político, le dijo lo siguiente: «D. Antonio, más importante que ser, es saber dejar de ser». Y estas palabras me quedaron impresas a fuego, y las transmito siempre a la gente más joven. Es un legado del estoicismo, legado importante de la moral histórica, que subyace a todo el cristianismo.

JRD: Por tu amplia experiencia de gestión, ¿cuáles deben ser los elementos irrenunciables del modelo público de la cultura?

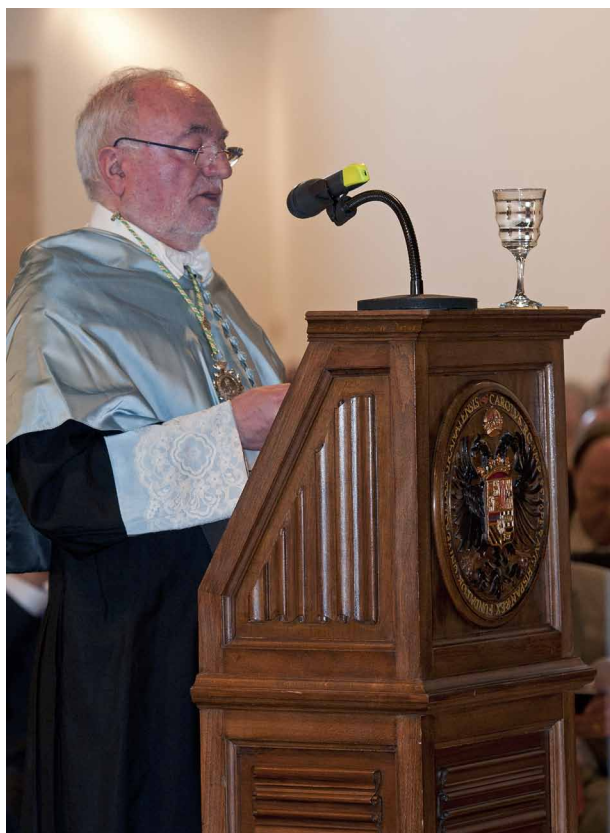


Fig. 2. Discurso de apertura del curso universitario andaluz 2014-2015 en la Universidad de Granada. Detalle.

IHC: Para contestar voy a resumir mi último ejercicio al respecto que fue el discurso de apertura del curso académico en las Universidades de Andalucía sobre los derechos culturales y la actual coyuntura del Estado cultural⁶⁶. En primer lugar, es irrenunciable el reconocimiento de la sustantividad de la cultura, del hecho cultural, que debe hegemonizar cualquier proyecto de gestión y no se puede someter a ningún otro interés o finalidad. Como esa obsesión por el turismo cultural que coloca en una posición vicaria al Patrimonio o al hecho cultural y lo somete a una finalidad externa, exterior a sí misma. Debe además evitarse la multiplicación de planteamientos finalistas ajenos al fomento, o a la conservación en el caso del Patrimonio. Huir del cesarismo y de actitudes cesaristas, donde la gestión solo se cumple para la obtención de réditos o beneficios políticos. Esa ha sido la falla que siempre se ha reconocido en la obra extraordinaria e ingente de Malraux⁶⁷, o de algunos de sus sucesores como Jack Lang⁶⁸. Entre nosotros es aún más lamentable, porque no hemos tenido Estado cultural; únicamente hipertrofia burocrática, proliferación de instituciones responsables y funcionarios en torno a la gestión, y una reducción al simulacro que tanto ha proliferado en la modernidad. Yo he proscrito palabras como “evento”, que he eliminado de mi léxico al igual que otras de origen noble como “emblemático”. No se puede hacer de la cultura un acto de celebración política en todo momento, sino buscar la función social más precisa y los valores educativos. Y, por supuesto, cimentarla en el conocimiento y la libertad individual, con precisas responsabilidades cuando se elige.

JRD: La institucionalización del arte ha llevado, como propone Jacques Rancière⁶⁹, a definir la significación de las obras artísticas en el marco de visibilidad que les proporciona el espacio común del museo, ¿es una forma de enriquecer sus significados incorporando la experiencia estética del espectador o una justificación



Fig. 3. Selección de publicaciones del Dr. Ignacio Henares Cuéllar.

para la vacuidad de lo cultural y el consumismo masivo del patrimonio?

IHC: Pueden ser ambas cosas. En este momento estamos asistiendo a una revisión muy profunda de la que ha sido indudablemente, desde la Ilustración primero y las revoluciones liberales después, la más importante de las instituciones artísticas: el museo. Ha habido un crecimiento exponencial, desde los museos que resultan de la tesaurización principesca y del estado liberal posterior, hasta los ecomuseos, museos vinculados a las comunidades que se separan de los condicionamientos académicos elitistas, que abandonan determinados imperativos culturales, por tener un aroma de clase muy previsi-

ble y por ser excluyentes. Estamos más cerca de alcanzar la utopía de Riegl, la utopía de un sentimiento individual de antigüedad y belleza, íntimo y subjetivo, no dependiente. Y por otro lado, se está cuestionando la titularidad jurídica y política de los bienes museísticos y museables con la célebre teoría del procomún. Las cosas han ido más lejos de lo que Rancière decía. Estamos un paso adelante respecto a la situación que describía. En este momento las instancias de socialización del gusto y la cultura han explotado el modelo institucional de las sociedades ilustradas y de las que se denominaron así mismo sociedades modernas. Estamos en un momento en que teóricamente puede redefinirse la institución, pero también puede ser una zanahoria para

demostrar que ha desaparecido el elitismo y ya no hay dirigismo en cultura. En cualquier caso, todas las situaciones están conviviendo: desde el extremo elitismo y dirigismo hasta el liberalismo de los defensores del procomún. Ahora está todo el espectro presente.

JRD: Medio siglo después de la aparición de *Apocalípticos e integrados* de Umberto Eco⁷⁰, ¿resultan hoy más evidentes los intentos de manipulación y alienación de los intereses monopolistas sobre las nuevas formas de consumo cultural?

IHC: Según Canclini la oposición hay que señalarla hoy entre la que divide a los «tecnoescépticos» de los «tecnoadictos»⁷¹. Evidentemente en la nueva difusión cultural hay mucha manipulación, mucho dirigismo y mucho control político y económico, por lo que mientras dirimimos la cuestión, mejor quedarnos en el bando de los tecnoescépticos. Yo explicaba esa manipulación con un análisis antropológico, que puede parecer pesimista, porque el ser humano es, en primer lugar, el *homo falens*. Tiene una inequívoca tendencia al error, muy mala memoria, que es una de las cosas que más me estremecen. Me he acercado al problema de la memoria en el Patrimonio, en la Filosofía de la Historia y de la Filosofía cultural y es una de las tareas antropológicas. El ser humano posee una inteligencia con límites manifiestos, y eso hace que los fenómenos de manipulación, de control con vistas al consumismo, triunfen siempre. Quien entra en *Google* sin poseer previamente una educación rigurosa y una exigencia cultural muy fuerte está corriendo un terrible riesgo.

JRD. De hecho, muchos historiadores del arte consideran la historia del arte digital como una novedad que infringe la interpretación y la reflexión necesarias en sus disciplinas. ¿Consideras amenazada o en crisis el ejercicio de la contemplación por la fugacidad digital?

IHC. Me parece que se está iniciando otra modernidad en la percepción. El primer curso de arte inglés y norteamericano que impartí lo fue con diapositivas en blanco y negro sacadas de los maravillosos volúmenes de la *Pelican History of Arts*. Luego mis alumnos me escribían desde Inglaterra: “Es tal como tú lo contabas, pero mucho más impresionante”. Lo que habían visto en blanco y negro luego lo vieron en color, pero ya llevaban una reflexión y un intento de elaboración teórica y de construcción historiográfica. O las maravillosas diapositivas en cristal de los maestros de los años treinta y cuarenta, incluso el *Atlas* de Aby Warburg⁷². Son estadios. Por eso tecnoescéptico no es una invitación al misonerismo, al rechazo a la novedad, algo muy frecuente en este país desde el siglo XVIII.

JRD: En definitiva, en una sociedad cada vez más alfabetizada visualmente, ¿cómo ves el futuro profesional del historiador del arte?

IHC: Aunque dispone de nuevos medios, no deberá olvidarse nunca de los fines teóricos y de la mayor exigencia crítica. Son herramientas que no pueden nunca relevar al pensamiento ni sustituir al esfuerzo crítico. Si no, estará como el lego que entra en internet y en las redes sociales: completamente perdido, *Lost in Translation*.

NOTAS

¹El profesor Ignacio L. Henares Cuéllar, catedrático emérito de la Universidad de Granada, acumula una amplia trayectoria investigadora, docente y de gestión en el ámbito de la Historia de la Cultura y el Patrimonio. Libros como *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII* (1977), *Granada. Arte* (1981), *Arquitectura mudéjar granadina* (1989) o *Historia del arte, pensamiento y sociedad* (2003), manifiestan su interés por la historia social y la filosofía del Arte. Esta preocupación teórica la ha sabido compaginar con una irrenunciable necesidad de proyectar socialmente las Humanidades, participando activamente en la redacción de la legislación patrimonial andaluza y asumiendo altas responsabilidades institucionales.

²El farmacéutico e investigador Carlos Rodríguez López-Neyra de Gorgot (Córdoba, 1885-Granada, 1958) ocupó la cátedra de Minerología y Parasitología de la Universidad de Granada entre 1911 y 1955. Sus aportes científicos se consideran a la altura de los realizados por Fleming y Pasteur.

³Vid. HENARES CUÉLLAR, Ignacio. "Lo barroco granadino: el siglo XVII". En: AA. VV. *Granada*. Granada: Diputación, 1981, v. 4, págs. 1213-1278.

⁴Vid. HENARES CUÉLLAR, Ignacio y LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. "La generalización del clasicismo en Granada sobre el modelo imperial". En: VV.AA. *Seminario sobre arquitectura imperial*. Granada: Universidad, 1988, págs. 63-91.

⁵Vid. HENARES CUÉLLAR, Ignacio y LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. *El Albayzín en el siglo XVI. Estética y urbanismo mudéjar*. Madrid: Azur, 1985; HENARES CUÉLLAR, Ignacio y LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. *Arquitectura mudéjar granadina*. Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad, 1989; HENARES CUÉLLAR, Ignacio. "Granada mudéjar". En: VV.AA. *Nuevos paseos por Granada y sus contornos*. Granada: Caja General de Ahorros, 1992, t. 1, págs. 187-196; HENARES CUÉLLAR, Ignacio. "La arquitectura mudéjar después de la conquista de Granada. Un modelo de organización espacial, productiva y simbólica". En: HENARES CUÉLLAR, Ignacio y LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (eds.). *Mudéjar iberoamericano. Una expresión cultural de dos mundos*. Granada: Universidad, 1993, págs. 21-37.

⁶La figura del pintor y arqueólogo Manuel Gómez-Moreno González (Granada, 1834-1918) constituye un punto de inflexión en la historiografía granadina, marcada por sus inquietudes investigadoras y una amplia filiación institucional. Su hijo, Manuel Gómez-Moreno Martínez (Granada, 1870 - Madrid, 1970) desarrolló una intensa actividad académica e investigadora, de la que destacan los catálogos monumentales de varias provincias españolas, con los que buscaba "hacer partícipes a todos de la emoción estética y de los valores informativos que la realidad artística provoca".

⁷El periodista, investigador y dramaturgo Francisco de Paula Valladar y Serrano (Granada, 1852-1924) logró reunir el movimiento artístico y literario granadino en torno a su revista *La Alhambra*, puente intelectual con el resto del país.

⁸Luis Seco de Lucena Escalada (Tarifa, 1847 - Granada, 1941) fue un gran defensor del patrimonio cultural granadino y su labor divulgativa quedó plasmada a través del periódico *El Defensor de Granada*, por él fundado.

⁹El escritor y diplomático Ángel Ganivet (Granada, 1865 - Riga, 1898) es considerado tanto como precursor como integrante de la Generación del 98, quien con su *Idearium español* (1897) se acercó al problema que obsesionó a los pensadores en la primera mitad del siglo XX. Cfr. HENARES CUÉLLAR, Ignacio. "Prólogo". En: DE LA FLOR MOYA, Cecilio. *Ángel Ganivet y la teoría del conocimiento en la España de fin de siglo*. Granada: Diputación, 1982; HENARES CUÉLLAR, Ignacio. "Ganivet y las corrientes artísticas de finales del siglo XIX": *Fundamentos de antropología* (Granada), 8-9 (1998), págs. 105-112.

¹⁰En *Granada la bella* (1896), Ganivet analiza la triple morfología de la ciudad, en transformación por el desarrollismo industrial: las determinaciones materiales o simbólicas, la importancia del legado artístico, y la dimensión político-social de la urbe.

¹¹HENARES CUÉLLAR, Ignacio. "La figuración y la Generación del 27". *Letras del Sur* (Granada), 1 (1978), págs. 9-11.

¹²El origen del Instituto Provincial de Granada se halla la Ley Pidal de 1845 que permitía separar la Segunda Enseñanza de la Universidad, dando lugar al actual IES Padre Suárez. En 1933 se crearía el Instituto Ángel Ganivet.

¹³El historiador Antonio Domínguez Ortiz (Sevilla, 1909 - Granada, 2003) dirigió sus investigaciones hacia la sociedad española de la Edad Moderna y el papel de las minorías marginadas. Trasladado a Granada, ocupó la cátedra de Historia de los institutos Ángel Ganivet (1943-1959), Padre Suárez (1959-1966) y Padre Manjón (1966-1967). Doctor honoris causa por varias Universidades, e Hijo Predilecto de Andalucía (1985), en 1982 obtuvo el Premio Príncipe de Asturias de Ciencias Sociales.

¹⁴Emilio Orozco Díaz (Granada, 1909-1987) dedicó sus estudios a la literatura y el arte, especialista en el Siglo de Oro español y director del Museo de Bellas Artes de Granada. Impartió docencia en los institutos Padre Suárez y Ángel Ganivet, antes de pasar a la Universidad de Granada como catedrático de Literatura española.

¹⁵Jesús Bermúdez Pareja (Granada, 1908-1986), historiador especializado en artes y arqueología islámicas, profundo conocedor de la Alhambra, dirigió los museos Nacional de Arte Hispanomusulmán y de Bellas Artes de Granada.

¹⁶Louis Pierre Althusser (1918-1990) está considerado uno de los representantes más destacados del "estructuralismo francés" en lo que se refiere al análisis de las ciencias humanas. En 1967 dictó un curso en la École Normale Supérieure de París, publicado bajo el título de *Philosophie et philosophie spontanée des savants* (trad. *Curso de filosofía para científicos*), donde se formulan investigaciones sobre la filosofía en general y la marxista en particular.

¹⁷Con traducción castellana desde 1976, *Die Kunstliteratur: Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte* (1924) de Julius von Schlosser (1866-1938) constituye un monumental e indispensable manual de las fuentes de la historia del arte europeo desde el Renacimiento hasta el siglo XVIII.

¹⁸La *Historia de las ideas estéticas en España* (1883-1891) conforman cinco tomos donde Marcelino Menéndez Pelayo (Santander, 1856-1912) compendia y reinterpreta la bibliografía existente sobre estética literaria y artística en la tradición cultural española.

¹⁹*I trattati attorno le arti figurative in Italia e nella Penisola Iberica dall'antichità classica al rinascimento e al secolo XVIII* (1915) de Achille Pellizzari (1882-1948) identifica la tratadística con la teoría del arte.

²⁰La *Storia della critica d'arte* (1936) de Lionello Venturi (1885-1961) no se editaría en castellano hasta 1976.

²¹HENARES CUÉLLAR, Ignacio. *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*. Granada: Universidad, 1977; HENARES CUÉLLAR, Ignacio y CALATRAVA ESCOBAR, Juan A. *Romanticismo y teoría del arte en España*. Madrid: Cátedra, 1982; HENARES CUÉLLAR, Ignacio. *Historia del arte, pensamiento y sociedad*. Granada: Universidad, 2003.

²²*Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (1893) es un libro sobre historia del ornamento escrito por el historiador del arte austriaco Alois Riegl (1858-1905).

²³Un tema infrecuente en la producción de Erwin Panofsky (1892-1968) es el problema del estilo que aborda en *Three Essays on Style* (1955), con profundidad y una exposición nada artificiosa.

²⁴HENARES CUÉLLAR, Ignacio. « Universalidad y singularidad del arte moderno andaluz ». En CRUZ CABRERA, Policarpo. *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: la construcción de una imagen clasicista*. Granada: Universidad, 2014, págs. 23-38.

²⁵Vid. GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel *Diego Siloé: homenaje en el IV centenario de su muerte*. Granada: Universidad, 1963.

²⁶El historiador del arte norteamericano Earl E. Rosenthal (1921) ha desarrollado buena parte de sus investigaciones sobre el Renacimiento español y sus modelos, destacando *The Cathedral of Granada: A Study in the Spanish Renaissance* (1953) y *The Palace of Charles V in Granada* (1985).

²⁷El profesor José María de Azcárate Ristori (Vigo, 1919 - Madrid, 2001) fue discípulo de Manuel Gómez-Moreno Martínez, especializándose en arte medieval castellano y en escultura renacentista; alcanzando el Premio Nacional de Literatura por su ensayo sobre Alonso Berruguete en 1961.

²⁸El historiador del arte José Manuel Pita Andrade (La Coruña, 1922 - Granada, 2009) fue catedrático de la Universidad de Granada (1961-1978) y director del Museo del Prado. Presidió la comisión ejecutiva de los actos de celebración del III centenario de la muerte de Alonso Cano (exposición y simposio) y secretario general del XXIII CIHA (Granada, septiembre de 1973).

²⁹OROZCO DÍAZ, Emilio. *Centenario de Alonso Cano en Granada: catálogo de la exposición*. Granada: Caja de Ahorros de Granada, 1970

³⁰Concepción Félez Lubelza (Granada, 1943-1990), profesora titular de Historia del Arte de la Universidad de Granada y autora de *El Hospital Real de Granada* (1979).

³¹VV.AA. *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte: España entre el Mediterráneo y el Atlántico*. Granada: Universidad, 1973, 3 vols.

³²El institucionalista Martín Domínguez Berrueta (Salamanca, 1869 - Granada, 1920) ocupó la cátedra de Teoría de la Literatura y de las Artes de la Universidad de Granada, donde introdujo el excursionismo, siendo el profesor dilecto de Federico García Lorca.

³³Francisco Javier Sánchez Cantón (Pontevedra, 1891-1971) está considerado como uno de los principales impulsores del comparatismo intraartístico, aplicado a las relaciones entre literatura y artes plásticas en el Siglo de Oro español. Ganó la cátedra de Teoría de la Literatura y de las Artes de Granada en 1922, coincidiendo con su nombramiento como director del Museo del Prado.

³⁴El historiador del arte Diego Angulo Íñiguez (Valverde del Camino, 1901 - Sevilla, 1986) desarrolló una vastísima producción especializada en el arte barroco español e hispanoamericano. En 1925 ganaría la cátedra de Teoría de la Literatura y de las Artes.

³⁵Las amplias inquietudes de Antonio Gallego Burín (Granada, 1895-1961), catedrático de Teoría de la Literatura y de las Artes de la Universidad de Granada (1930-1960), encontraron en el barroco granadino un ámbito específico. Su gestión como alcalde determinó el futuro planteamiento urbano de la ciudad andaluza.

³⁶El escritor y antropólogo argentino Néstor García Canclini (1939) defiende conceptos como el de hibridación cultural en sus trabajos sobre modernidad, posmodernidad y cultura desde la perspectiva latinoamericana. GARCÍA CANCLINI, Néstor. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires-Madrid: Katz, 2012.

³⁷El sociólogo estadounidense Talcott Parsons (1902-1979) es uno de los mayores exponentes del funcionalismo estructural.

³⁸Francisco Murillo Ferrol (Granada, 1918 - Madrid, 2004) desempeñó la cátedra de Derecho Político en la Universidad de Granada en 1961 y fue *visiting scholar* en el Institut of Internacional Education en la Columbia University en 1962. Es reconocido como figura clave de la llamada «escuela de Granada» de Ciencias Sociales.

³⁹Revista fundada en 1940 donde tienen cabida los doce campos de conocimiento que –según el filósofo norteamericano– constituyen la historia de las ideas, entre las que se halla la Historia del Arte.

⁴⁰El filósofo y sociólogo alemán Georg Simmel (1858-1918) está considerado un precursor del estilo estructuralista de razonamiento en las ciencias sociales.

⁴¹La filosofía de José Ortega y Gasset (Madrid, 1883-1955) ofrece la razón histórica como alternativa metodológica para el análisis de la vida tanto biográfica como histórica.

⁴²Jean Starobinski (1922) ha sido catedrático de historias de las ideas en la Universidad de Ginebra, a la vez que explicaba Literatura Francesa e Historia de la Medicina, destacando su modo pionero de tratar el problema de la máscara y de la melancolía.

⁴³El crítico e historiador del arte Pierre Francastel (1900-1970) ocupó la cátedra de Sociología del Arte, creada expresamente para él por Lucien Febvre, en l'École Pratique des Hautes Études de París. Su teoría combina el estudio crítico y estético de la obra de arte con el análisis de las relaciones entre la personalidad del artista, su actividad creadora y el contexto histórico y social en que la realiza.

⁴⁴Catedrático en Oxford, sir Kenneth Clark (1903-1983) no concebía la historia del arte como un reducto aislado de la vida y de los grandes problemas del pensamiento humano. Su primer libro, *The Gothic revival: An essay in the history of taste* (1928) ofrece una mirada perspicaz e ingeniosa sobre un episodio primordial de la historia de la arquitectura.

⁴⁵Charles Locke Eastlake (1836-1906), como arquitecto y diseñador, fue uno de los principales exponentes del llamado *Early English o Modern Gothic style*, y autor de *A History of the Gothic Revival* (1872).

⁴⁶La metodología del historiador de la arquitectura Henry-Russell Hitchcock (1903-1987) le llevó a destacar la individualidad del arquitecto frente a cualquier influencia social, económica o política. Su interés por la arquitectura victoriana quedó reflejado en *Early Victorian Architecture in Britain* (1954).

⁴⁷El pensamiento de David John Watkin (1941), contenido en obras como *Morality and Architecture: The Development of a Theme in Architectural History and Theory from the Gothic Revival to the Modern Movement* (1977), define el lenguaje de la arquitectura moderna como racional y veraz, reflejo de las necesidades de la sociedad contemporánea.

⁴⁸HENARES CUÉLLAR, Ignacio. "Historicismo y crisis de la Ilustración en el pensamiento artístico de Jovellanos". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (Granada), 17 (1985-1986), págs. 199-205; HENARES CUÉLLAR, Ignacio. "Estética subjetiva e historicismo en la crisis de la Ilustración". En: VV.AA. *De la Ilustración al Romanticismo*. Cádiz: Universidad, 1987, págs. 171-180; HENARES CUÉLLAR, Ignacio. "Arqueología e historia del arte islámico en el Siglo de la Luzes. El informe de Jovellanos sobre los monumentos árabes de Granada y Córdoba". *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino* (Granada), 2 (1988), págs. 165-176; HENARES CUÉLLAR, Ignacio. "La crítica de arte en las revistas románticas. Análisis de un modelo ideológico". En: VV.AA. *De la Ilustración al Romanticismo. Cádiz, América y Europa ante la Modernidad (1750-1850)*. Cádiz: Universidad, 1988, págs. 135-144; HENARES CUÉLLAR, Ignacio. "Viaje iniciático y utopía: estética e historia en el Romanticismo". En VV.AA. *La imagen romántica del legado andalusí*. Barcelona: El Legado Andalusí-Lunberg, 1995, págs. 17-27; HENARES CUÉLLAR, Ignacio. "Historicismo y eclecticismo en España: los orígenes del discurso de la cultura moderna y sus valores de la Ilustración al Romanticismo". En: VV.AA. *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1995, págs. 81-101.

⁴⁹En *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (1953), Meyer Howard Abrams (1912-2015) propone el cambio provocado por los románticos al entender la escritura como luz del alma interior que ilumina el mundo, frente a su consideración anterior como espejo que refleja la realidad.

⁵⁰Lucien Febvre encargó a Francastel en 1948 la jefatura de estudios de Sociología de las Artes Plásticas en esta sección (Ciencias Económicas y Sociales) dirigida por Fernand Braudel, luego transformada en École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS).

⁵¹Se considera a Marc Bloch (1886-1944) como uno de los iniciadores del enfoque económico y social de la historia, fundando con Lucien Febvre la revista *Annales d'histoire économique et sociale*.

⁵²El psicólogo constructivista suizo Jean Piaget (1896-1980) ocupa un lugar relevante por sus estudios sobre la psicología infantil, al describir el proceso madurativo que se verifica entre el nacimiento y la adolescencia.

⁵³La figura del antropólogo y sociólogo francés Marcel Mauss (1872-1950) destaca, principalmente, por su *Ensayo sobre el don* acerca de la relevancia del esquivo y polisémico concepto de intercambio.

⁵⁴La metodología de Francis Haskell (1928-2000) se basa en la “historia social del arte” sin el marco marxista y evitando el atribucionismo.

⁵⁵El libro de Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War* (1983) analiza la importancia internacional del expresionismo abstracto norteamericano, examinando sus implicaciones políticas y sociales.

⁵⁶Las aportaciones pioneras de Vicente Aguilera Cerni (Valencia, 1920-2005) se hallan en *Introducción a la pintura Norteamericana* (1955), *La aventura creadora* (1956) y *Arte norteamericano del siglo xx* (1957).

⁵⁷El crítico de arte José María Moreno Galván (La Puebla de Cazalla, 1923 - Madrid, 1981) sería precursor en vincular el arte español contemporáneo con las preocupaciones internacionales (*Introducción a la pintura española actual*, 1960).

⁵⁸Las investigaciones de Elizabeth Gilmore Holt (1906-1987) se centran en el papel de la crítica y las exposiciones en la historia del arte, con gran habilidad para la selección de textos (*The Triumph of Art for the Public: The Emerging Role of Exhibitions and Critics*, 1977).

⁵⁹Jacques Lethève es autor de *Impressionnistes et symbolistes devant la presse* (1959) y *La caricature et la presse sous la IIIe République* (1961).

⁶⁰HENARES CUÉLLAR, Ignacio. “Conocimiento histórico y tutela”. En VV.AA. *Historia del Arte y Bienes Culturales*. Sevilla: Junta de Andalucía, 1998, págs. 10-16; HENARES CUÉLLAR, Ignacio. “La Historia del Arte como instrumento operativo en la gestión y protección del Patrimonio Histórico”. En: VV.AA. *Centros históricos y conservación del Patrimonio*. Madrid: Visor, 1998, págs. 79-91.

⁶¹Max Dvořák (1874-1921) fue miembro destacado de la Escuela de Viena de Historia del Arte y creador de la *Geistesgeschichte* como metodología.

⁶²DVOŘÁK, Max. “Vorwort”. En: *Oskar Kokoschka. Variationen über ein Thema* (1921).

⁶³HENARES CUÉLLAR, Ignacio. “Presentación del profesor Diego Angulo Íñiguez”. En: VV.AA. *Discursos pronunciados en el acto de investidura doctor «honoris causa» de los profesores Diego Angulo Íñiguez, W.V. Quine, Arthur M. Silverstein, J.D. Smyth*. Granada: Universidad, 1986, págs. 7-12

⁶⁴*Vida en claro* (1944) es la autobiografía del polifacético artista José Moreno Villa (Málaga, 1887-1955), considerado por muchos como el libro más hermoso escrito en lengua española sobre la memoria de un individuo y su mundo.

⁶⁵Dario Cabanelas Rodríguez, OFM (Trasalba, Ourense, 1916-1992), profesor y decano de la Facultad de Filosofía y Letras de Granada, era especialista en lingüística, literatura y filosofía árabes. Sucedió a Antonio Domínguez Ortiz en la presidencia del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino.

⁶⁶HENARES CUÉLLAR, Ignacio. *Derechos culturales y sociedad moderna. Reflexión histórica sobre el “Estado cultural”*. Discurso de apertura de la Universidad de Granada, curso 2014-2015. Granada: Universidad, 2014.

⁶⁷Mediante el acceso público a los bienes culturales y la protección a los creadores, André Malraux implantó un modelo de Estado cultural a través del Ministerio de Asuntos Culturales, entre 1959 y 1969.

⁶⁸La “excepción cultural” impuesta por el ministro de Cultura francés Jack Lang (1981-1995) ha sido criticado por propiciar el clientelismo y el “todo cultura”.

⁶⁹*Le spectateur émancipé* (2008) reúne una serie de conferencias pronunciadas por el filósofo y profesor de estética Jacques Rancière (1940) en universidades y centros de arte y museos, entre 2004 y 2008.

⁷⁰En *Apocalittici e integrati* (1964) el semiólogo italiano Umberto Eco (1932) reflexiona sobre el papel contradictorio de los medios masivos en la cultura contemporánea.

⁷¹ELOLA, Joseba. “El papa es complejo y astuto”. *El País*, 31 de mayo de 2015

⁷²Para la configuración del *Atlas Mnemosyne*, el gran proyecto inconcluso al que Aby Warburg (1866-1929) dedicó los últimos años de su vida, recopiló unas 2.000 imágenes articuladas en 60 tablas.