

La perspectiva de género en la obra de Rosario Camacho. Una cuestión de conciencia

Belén Ruiz Garrido
Universidad de Málaga



Recuerdo una conversación con Rosario cuyos pormenores cobran ahora una significación especial. Estábamos charlando sobre la puesta en valor y remodelación expositiva de la colección del siglo XIX en las nuevas salas del Museo del Prado. Rosario me hizo notar el acierto de la colocación de la soberbia escultura de la reina Isabel

de Braganza, de José Álvarez Cubero, justo al inicio del recorrido, dando la bienvenida. A propósito del comentario museístico, Charo expresó su interés por esta reina, *alma mater* de la fundación del museo. Y lo expresó con vehemencia, con la convicción de quien cree que se está haciendo justicia, una justicia de rigurosidad histórica e historiográfica: el protagonismo de una mujer –reina, como no podía ser de otro modo– con la sensibilidad y la dedicación a la gestión y promoción artísticas que formaban parte, en realidad, de los menesteres de Estado.

Porque es un problema de justicia, de conciencia, de compromiso. Linda Nochlin se preguntaba en 1971: «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?». Fue una de las primeras preguntas de una larga serie que sigue cuestionando discursos establecidos, planteamientos supuestamente universales y asépticos, subvirtiendo categorías de la disciplina histórico-artística como «arte» o «artista», en palabras de Whitney Chadwick (*Mujer, arte y sociedad*, 1990). E incluso más allá. ¿Sobrevive la historia del arte ante el feminismo?, interroga Grisel-

da Pollock (*Feminisme, art e histoire de l'art*, 1994). Ni un solo nombre de mujer artista... muy pocos de historiadoras del arte, citados durante los años de carrera universitaria, reflexiona Patricia Mayayo (*Historia del arte, historias de mujeres*, 2007). «¿Por qué son menos visibles las mujeres?», interpela, a la altura de 2012, Estrella de Diego (*El País*, 5 febrero). Silencio, olvido, menosprecio, ignorancia, miedo.

Rosario Camacho forma parte de pleno derecho del grupo de historiadoras del arte que han proyectado su camino profesional a partir de estos cuestionamientos constructivos, es decir, aquellos que, a partir de la observación sensible, y cimentados en la capacidad consciente, aportan soluciones, ofrecen propuestas alternativas a los relatos hegemónicos. En sus palabras percibimos la comprensión de la esencia de esta otra mirada: «es la conciencia de género la línea que marca la separación entre lo femenino y lo feminista, desarrollando la perspectiva que la mujer aporta como sujeto, cuya actividad era ignorada hasta hace pocos años» (prólogo de *Historias de Babilú*, de Inmaculada García, 2010). Y lo ha hecho y continúa haciéndolo, desde su magisterio, desde la investigación, y como mujer, historiadora y profesora, con un profundo compromiso por hacer visibles estas «categorías» en la sociedad. Se trata de aunar profesionalidad con actitud vital, ambos espa-

cios sentidos y practicados desde el feminismo como entidades inevitable y fructíferamente unidas.

Cuando se habla de actitud y compromiso, enumerar y comentar de forma más o menos exhaustiva sus trabajos quizás resulte insuficiente. No obstante, todos ellos son fruto de esta coherencia a la que nos venimos refiriendo. A través de su magisterio alentador y generoso, como estímulo para el alumnado –recordamos, por ejemplo, la dirección de la tesis doctoral «La mujer en la docencia y la práctica artística en Andalucía durante el siglo XIX», de Matilde Torres–. A través, también, de su labor como académica numeraria de la Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga, con la significación de que fue la tercera mujer en entrar, en 1987, en una institución que en toda su historia ha contado con ocho mujeres en total (en la actualidad, siete de los treinta y tres miembros integrantes).

En su diversa y fecunda trayectoria investigadora, sus estudios de género abordan una doble vertiente, en la que las mujeres han sido sujetos creadores y objetos recreados. Desde los grandes nombres femeninos de la historia a las anónimas; desde las protagonistas, por su posición, aunque en un plano secundario –determinado por su «condición» femenina–, hasta las desconocidas por invisibilidad. Entre los primeros se encuentran sus

trabajos dedicados a Isabel II e Isabel de Braganza: «El poder de la fiesta. Algunos apuntes sobre las celebraciones de Isabel II en las provincias de Andalucía y Murcia en 1862» (introducción a la edición facsímil de 1991 de *La Reina en Málaga*, de Ramón Franquelo); «Fiestas nupciales. La celebración de las bodas de Isabel II y su hermana Luisa Fernanda, en Madrid y en Málaga» (*Boletín de arte*, 15, 1994); «Exequias sevillanas por la reina D.^a María Isabel de Braganza» (*Archivo hispalense*, t. 83, n.º 252, 2000); «Cenit y ocaso de una reina de España: María Isabel de Braganza, segunda esposa de Fernando VII» (Sauret, T. y Quiles A., *Luchas de género en la Historia a través de la imagen*, T. II, Málaga, CEDMA, 2002); y «Fiestas luctuosas por las reinas españolas entre España e Italia en los siglos XVII y XVIII. Imagen y significado» (Camacho, R., Asenjo, E. y Calderón, B. [edits]), *Fiestas y mecenazgo en las relaciones culturales del Mediterráneo en la Edad Moderna*, Univ. Málaga y Ministerio de Economía y Competitividad, 2012). En ellos, el tratamiento de las figuras femeninas se vincula con un capítulo esencial del ámbito patrimonial, como el que constituyen las maquinarias arquitectónico-escultóricas efímeras relacionadas con las conmemoraciones festivas o luctuosas, desde sus componentes histórico-artísticos y sociológicos. Las definiciones hegemónicas de «arte» y «artista» quedan en

entredicho en un artículo dedicado a las segundas: «Las cartas de profesión del convento del Císter de Málaga: un documento entre la devoción, el derecho y el arte» (en *La clausura en España*, 2004). Un ámbito –el conventual– y una dedicación –la artística aplicada a un formato considerado «menor» o simplemente no considerado–, adquieran en este trabajo carta de naturaleza. La aguda observación de que correspondían al «saber de la experiencia» y no al «saber de la ciencia», sumado a los perniciosos efectos de la conducta misógina, explican la marginalidad de los sujetos creadores mujeres.

La atenta visión de la problemática de género ha sido atendida además desde una perspectiva más global. En este sentido podemos valorar sus colaboraciones con la Asociación de Estudios Históricos sobre la Mujer (AEHM/UMA) desde la década de los noventa: primero en la participación en el «IV ciclo: Historia y crítica literaria» (1993), con la ponencia «Mujer y Arte», y en 1998 como co-organizadora del «XII ciclo: Relaciones de poder, vínculos y parentescos en la iconografía y creación artística». Las aportaciones del mismo fueron publicadas en el libro *Iconografía y creación artística. Estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder*, editado junto a Aurora Miró en 2001.

Extraemos del prólogo estas palabras a modo de conclusión y declara-

ración de intenciones: «(los estudios) tienen como hilo conductor aspectos de la dependencia del género femenino y sus tímidas, o no tan tímidas, reacciones, que han permitido indagar en diversas líneas para cuestionar las bases de unas posiciones establecidas,

e, incluso, reivindicar determinados papeles desempeñados por la mujer en nuestra cultura». Una cuestión de justicia, de reivindicación, de actitud, de compromiso, de conciencia. A todas ellas atiende Rosario Camacho y su trabajo. ■

■ Al principio fue la platería...

Rafael Sánchez-Lafuente Gémar
Universidad de Málaga

El estudio moderno de las artes decorativas tuvo en sus comienzos, allá por los años setenta del pasado siglo, una cierta *vocación* femenina. El acceso progresivo de la mujer a la Universidad, y particularmente a las carreras humanísticas, supuso un estímulo y, sobre todo, un incremento notable del número de alumnas matriculadas, por encima incluso del de alumnos¹, en los estudios de Historia del Arte, introducidos entonces como una nueva titulación universitaria². De aquellas primeras generaciones de licenciadas son algunos de los mejores estudios

realizados hasta hoy en esta parcela del arte español, algunos convertidos ya en obras clásicas, que recuperó, gracias a ellas –y también, evidentemente, a destacados especialistas masculinos (entre los que hay que incluir ciertos nombres del finales del siglo XIX)–, el protagonismo investigador y universitario que hasta entonces se le habían negado a las creaciones de las artes decorativas por su consideración de *menores*. El ejemplo de esos años que mejor ilustra la mayor presencia femenina en esta materia es el índice de autores del libro *Historia de las artes aplicadas e indus-*

1 LOURDEN, Ángeles y GIMÉNEZ, Pilar, «La mujer en la Universidad española», *Papers: Revista de Sociología*, n.º. 9, 1978, p. 81. LÓPEZ DE LA CRUZ, Laura, «La presencia de la mujer en la Universidad española», *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, n.º 4, 2002, pp. 291-299.

2 Recordemos que los planes de estudios de la disciplina universitaria de Historia del Arte se inician en 1967 en la Universidad Complutense de Madrid y en el año 1968 en las nuevas Universidades Autónomas de Madrid y de Barcelona, a las que seguirán el resto de las universidades españolas. Véase BORRÁS, Gonzalo M., *Historia del Arte y Patrimonio Cultural: una revisión crítica*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012, pp. 28-29.