

La castidad del mármol: Los debates de Zorobabel Rodríguez y Benjamín Vicuña Mackenna sobre escultura, cuerpos desnudos y sexualidad femenina en la Exposición de Artes e Industrias de 1872 (Chile, 1872-1884)

The chastity of marble: Zorobabel Rodríguez and Benjamín Vicuña Mackenna's debates on sculpture, nude bodies and female sexuality at the 1872 Exposition of Arts and Industries (Chile, 1872-1884)

Patricia HERRERA STYLES

Pontificia Universidad Católica de Chile

patricia.herrera@uc.cl

Resumen

En la Exposición de Artes e Industrias celebrada en Santiago en 1872 se exhibieron tres esculturas de mujeres desnudas, *Bacante*, *Susana* y *Eva*, realizadas en mármol de Carrara por el artista Nicanor Plaza, las que causaron revuelo entre el público general y diversas reacciones en los grupos intelectuales. Entre estos últimos, dos de sus figuras, Zorobabel Rodríguez, de tendencia católica-conservadora, y Benjamín Vicuña Mackenna, de tendencia liberal-positivista, expresaron sus opiniones respecto a estas obras en sendos artículos de prensa. Dentro de un contexto de inspiración neoclásica, uno de los puntos de la discusión se centraba en el asunto conocido como la “castidad del mármol”, tema en boga en la época, que ponía en tensión no solo la naturaleza y los efectos que las obras de arte pueden causar en los espectadores, sino también la pertinencia de la representación del cuerpo desnudo, la sexualidad de la mujer y su exposición pública, evidenciando no solo la existencia de posturas divergentes en lo estético y lo ideológico en la sociedad

Patricia HERRERA STYLES

La castidad del mármol: Los debates de Zorobabel Rodríguez y Benjamín Vicuña Mackenna sobre escultura, cuerpos desnudos y sexualidad femenina en la Exposición de Artes e Industrias de 1872 (Chile, 1872-1884)

Sur y Tiempo. Revista de Historia de América, N°7, enero-junio 2023, pp. 57-73.

ISSN 2452-574X

DOI: 10.22370/syt.2021.7.3641



chilena, sino además el poder de la voz androcéntrica en relación al comportamiento femenino, donde se vislumbraba que la mujer chilena debía ser blanca, bella y casta como una escultura de mármol, pero vestida.

Palabras clave: Escultura chilena; Exposición de Artes e Industrias; desnudo femenino; Zorobabel Rodríguez; Benjamín Vicuña Mackenna.

Abstract

At the Exposition of Arts and Industries held in Santiago in 1872, three sculptures of nude women, Bacchante, Susana and Eva, made in Carrara marble by the artist Nicanor Plaza, were exhibited, which caused a stir among the general public and diverse reactions among intellectual groups. Among the latter, two of its leading figures, Zorobabel Rodríguez, of Catholic-conservative tendency, and Benjamín Vicuña Mackenna, of liberal-positivist tendency, expressed their opinions about these works in press articles. Within a context of neoclassical inspiration, one of the points of discussion centered on the issue known as the “chastity of marble”, a topic in vogue at the time, which put in tension not only the nature and effects that works of art can cause in viewers, but also the relevance of the representation of the naked body, the sexuality of women and their public exhibition, evidencing not only the existence of divergent aesthetic and ideological positions in Chilean society, but also the power of the androcentric voice in relation to female behavior, where it was envisioned that the Chilean woman should be white, beautiful and chaste as a marble sculpture, but dressed.

Keywords: Chilean sculpture; Arts and Industries Exhibition; Female nude; Zorobabel Rodríguez; Benjamin Vicuña Mackenna.

1. Introducción

El domingo 15 de septiembre de 1872 se inaugura con gran pompa en Santiago de Chile la Exposición de Artes e Industrias en el recién construido edificio del Mercado Central. En la ocasión se exhibieron tanto obras de artistas chilenos como productos de la incipiente industria nacional, con el objetivo de demostrar el avance civilizatorio del país y la modernización de la capital tras algunas décadas de vida independiente.

El mercado era el marco perfecto para una exhibición de este tipo debido a la impronta de modernidad que lo revestía, el que con su materialidad metálica y su arquitectura neoclásica permitía poner en sintonía a la ciudad de Santiago con las capitales más avanzadas del mundo. De este modo, para el gobierno y los organizadores del evento, el edificio se reconocía como “el triunfo de la industria”, mientras que la exposición se entendía como “el triunfo del arte” (Duarte, 2022: 163). Esto surgía dentro de un marco de ideas inspiradas por el liberalismo y el positivismo, el que era promotor tanto del arte como de la ciencia: “El positivismo es tan favorable al arte que lo prefiere a la ciencia, porque si esta sirve para conocer, aquel sirve para perfeccionar; la ciencia da nociones y el arte inspira afecciones; la ciencia ilustra y el arte moraliza, la ciencia muestra lo real y el arte eleva al ideal”, según palabras de uno de sus líderes Juan Enrique Lagarrigue (Lagarrigue, 1903: 32).

Uno de los gestores de la exposición fue el intelectual y político Benjamín Vicuña Mackenna, quien en su calidad de Intendente de la ciudad planeó y organizó el evento en el marco de la celebración de las fiestas patrias de ese año.

Específicamente en la sección de bellas artes se dispusieron al interior del recinto las pinturas, grabados, dibujos, litografías y esculturas de los más connotados artistas nacionales del momento, tales como Antonio Smith, Manuel Antonio Caro y Pedro Lira, entre otros, descollando las creaciones realizadas por Nicanor Plaza, joven escultor recién llegado de Europa, donde había permanecido por más de nueve años becado por el gobierno y donde había sido reconocido y galardonado en los circuitos oficiales del arte francés. Plaza llegaba a Chile con honores, con un número considerable de obras a exhibir

y transformado en el director de la academia de escultura de Santiago, por lo que la presencia de sus mármoles y bronce en esta exposición significaba no solo un privilegio sino también una oportunidad única de admirar las obras de un artista que estaba a tono con la modernidad europea. Por disposición del intendente, Plaza había sido además designado además como miembro de la Comisión organizadora de la exposición.

En la ocasión el estatuario presentó nueve obras, entre ellas algunas de temática indígena, tales como el *Caupolicán* y el *Jugador de chueca*, las que tuvieron gran aceptación entre el público, llegando a recibir medalla de oro por tres de sus creaciones, dos estatuas en bronce y un busto (Exposición, 1873: XLVII). Sin embargo, tres de ellas, específicamente las que correspondían a la representación de personajes femeninos –las bíblicas *Eva* y *Susana* y la mitológica *Bacante*–, causaron revuelo entre los espectadores, llegando incluso a alcanzar la protesta de algunos sectores sociales. Esto por una simple razón: las mujeres aquí exhibidas, construidas en blanco mármol de Carrara y a tamaño natural, estaban completamente desnudas.

Aun cuando fueran obras de arte, el exhibir cuerpos sin vestidos era una excepción en el Chile de la época, y en el caso de la escultura, al parecer, esto solo había ocurrido en dos ocasiones anteriores, una en 1836, cuando se inauguró en la Plaza de Armas de Santiago el monumento a la Libertad Americana, que mostraba el cuerpo desnudo de una indígena, el que, sin embargo, no produjo mayor reacción del público, al parecer, por tratarse de una representación alegórica; y la otra, en 1858, cuando en la exhibición de pinturas de la Sociedad de Instrucción Primaria se presentó una *Venus de Medici*, sin ningún atuendo que la cubriese, la que si causó polémica y reprobación por parte del público.

En 1872, las esculturas del señor Plaza provocaron múltiples reacciones, las que oscilaron desde la suspicacia, el temor y la condena más irrestricta hasta la más ardorosa fascinación, dependiendo de quienes las observaran. De este modo, diversas voces salieron en defensa y en oposición a las obras, generando debates y en definitiva, transformando a la escultura en un campo en conflicto, pues la creación y exhibición de cuerpos humanos al desnudo, y sobre todo cuerpos de mujer, era un asunto serio que si

bien tenía que ver con lo estético y lo ético, es decir con la belleza, el comportamiento sexual y moral, los efectos que produce una imagen o la censura dentro de una sociedad civilizada, en el fondo reflejaba además posturas ideológicas y hasta políticas de naturaleza diversa. Por ello, diferentes grupos sociales se vieron en la necesidad de intervenir sobre el asunto, debemos hacer notar, eso sí, que las voces que se alzaron a favor o en contra, fueron exclusivamente masculinas, que eran las que en la época tenían el poder sobre la creación de las imágenes y su circulación en la esfera pública.

Dos importantes figuras de la intelectualidad chilena entran entonces en escena, Benjamín Vicuña Mackenna (1831-1886) y Zorobabel Rodríguez Benavides (1839-1901). El primero, entonces de 41 años, parte del sector liberal y positivista, había asumido el nuevo cargo de intendente ese mismo año, y ya poseía una importante trayectoria como político, periodista e historiador, mientras que el segundo, de 33, representante del conservadurismo católico y el ultramontanismo –en ese momento redactor del periódico *El Independiente*–, también ya poseía una destacada carrera como escritor y político. Era llamado “el Oso gris del Ultramontanismo” (Orrego, 1884: 32).

Si bien, el círculo de Vicuña Mackenna, entre los que se encontraban además pensadores como el intelectual portorriqueño Eugenio María de Hostos, y el diplomático argentino Santiago Estrada, consideraba que los desnudos de Plaza eran un símbolo de absoluta modernidad y altura artística, el sector de Rodríguez, que contaba adicionalmente con exponentes como el presbítero José Ramón Saavedra, estaba en completo desacuerdo con ello, llegando incluso a considerar peligroso este tipo de iniciativas. Vicuña Mackenna y Rodríguez polemizan en la prensa sobre el asunto, sin embargo, no era la primera vez que diferencias ideológicas los enfrentaban, pues ya en 1868, habían tenido una bullada confrontación pública sobre la inquisición en América, a propósito de un texto de Vicuña Mackenna titulado *Francisco Moya o lo que fue la Inquisición en América*.

En sus escritos se refleja que uno de los aspectos más álgidos a debatir en torno a los desnudos de Plaza son los efectos que la obra de arte puede provocar en el espectador, especialmente en adolescentes y mujeres, y entre estos la influencia que

podría llegar a ejercer sobre la moralidad y el comportamiento sexual del que observa. Las ideas de Vicuña Mackenna y Rodríguez son contrapuestas en este sentido y para entenderlas resulta sumamente útil considerar lo que el historiador del arte David Freedberg plantea en relación al poder sexual que una imagen podría tener cuando sostiene que este efecto puede enfocarse desde dos perspectivas, la primera que consistiría en reconocer que “la imagen está viva o es capaz de cobrar vida” y la segunda, que es “la de la negación o el ocultamiento del reconocimiento de su carácter sexual” (Freedberg, 2018: 373). Como veremos a continuación tanto Vicuña Mackenna como Rodríguez asumen una de estas posturas al enfrentarse a las obras de Plaza y para poder entender aquello es necesario conocer una idea provocadora que circula entonces en el marco de la teoría neoclásica como fue la de “la castidad del mármol”, una condición que poseerían las obras de arte –especialmente aquellas de inspiración clásica–, entendida como una especie de “velo de belleza” que habría impedido percibir estas obras desde el erotismo o el deseo sexual.

2. La castidad del mármol

Ya desde el siglo XVIII autores como Johann Joaquín Winckelmann y Anton Rafael Mengs planteaban la escultura como un arte que debía crear representaciones bellas del cuerpo humano, incluso más bellas que las que se encuentran en la naturaleza, y a la vez dotarlas de espíritu, un espíritu puro que no debía dar lugar a interpretaciones lascivas pues encarnaban lo bello y lo perfecto, y en el siglo XIX la relectura positivista de estas ideas sostenidas por el filósofo francés Hipólito Taine, no hacía más que reforzarlas. En este contexto se entendía la noción de “la castidad del mármol” como una condición de la obra escultórica de estar más allá de cualquier connotación erótica solo por el hecho de encarnar las nociones clásicas de la belleza y estar realizadas en la blancura del mármol italiano.

Estas eran ideas ampliamente conocidas en los círculos cultos chilenos al momento de la exhibición de 1872, especialmente desde la instalación de la academia de bellas

artes en la década de 1840. Sabemos, por ejemplo, que, en 1869, el pintor Pedro Lira tradujo la obra *Filosofía del arte* de Taine, donde exponía sus ideas sobre los cánones de belleza del cuerpo humano y la importancia de la escultura, las que serían difundidas por Lira en el primer curso de Filosofía del arte que se dicta en la Academia de Pintura, o por ejemplo, que las ideas de Mengs serían difundidas por el escultor José Miguel Blanco en su periódico *El Taller Ilustrado* a partir de 1885.

A partir de esto, podemos entender entonces la simpatía que los desnudos escultóricos de Plaza despertaron en los círculos liberales a propósito de la exposición. Es importante recalcar aquí la importancia que además se le empezó a conferir al mármol desde entonces en la sociedad chilena, un nuevo material que se contraponía a la madera de la imaginería colonial, transformándose en un símbolo de modernidad, pero además de pureza y belleza artística. El hecho que una escultura estuviera realizada en mármol blanco, y si este provenía especialmente de la localidad italiana de Carrara, le confería una excelsa cualidad. La blancura del mármol se relacionaba con las ideas de la pureza y la perfección, además de la de castidad. Y en ciertos círculos con la raza blanca.

En la idea de “la castidad del mármol” se debatía además la noción del desnudo artístico que es distinto al desnudo anatómico. El primero es hermoso e ideal, el segundo es realista. El primero, es de buen gusto, el segundo puede ser vulgar. Se discute aquí además el fenómeno de la censura, en donde, como señala Freedberg, podemos observar “con toda claridad la convergencia entre el buen gusto y el temor por el realismo”. Cubrir los genitales era la forma más corriente de censura, pero también eliminarlos, suavizarlos o espiritualizarlos como proponía Winckelmann en sus textos, es decir cercenar los signos del realismo del cuerpo humano.

Otra cosa interesante aquí, si lo pensamos bien, es que además de todo lo anterior, lo que se debatía en el trasfondo implicaba cuestiones presentes en la sociedad chilena de la época, entre las que se encontraban ciertas prerrogativas sobre el control del cuerpo y la sexualidad en la época, pues esas mujeres desnudas en mármol no eran mujeres reales, sino idealizaciones de féminas mitológicas, figuras bíblicas o diosas que nada tenían que ver con la mujer chilena de carne y hueso, pero que encarnaban los cánones estéticos y

valores morales que éstas debían seguir.

3. Las desnudeces de *Bacante*, *Susana* y *Eva* en la exposición

En su texto *El arte nacional i su estadística ante la Esposicion (sic) de 1884*, publicado ese mismo año, Benjamín Vicuña Mackenna sostiene que “todas las obras del cincel de Plaza en la esposicion (sic) de 1872 (...), fueron desnudos, gravísimo desacato de la época” (Vicuña Mackenna, 1884: 431).

Susana (Fig. 1), el desnudo completo de una joven que pudorosamente cubre sus senos, era la representación de la mujer casta referida en la historia bíblica de Susana y los viejos, en la que la joven es acosada por dos ancianos mientras se baña. La actitud de la *Susana* de Plaza es de recato y vergüenza ante la exhibición involuntaria de su cuerpo¹. Siguiendo los cánones de la época, el artista recurre aquí a la iconografía de la Venus púdica (Fig. 2), que data de la antigüedad clásica, en la que la diosa desnuda o semidesnuda cubre con sus brazos el pubis y/o los senos².

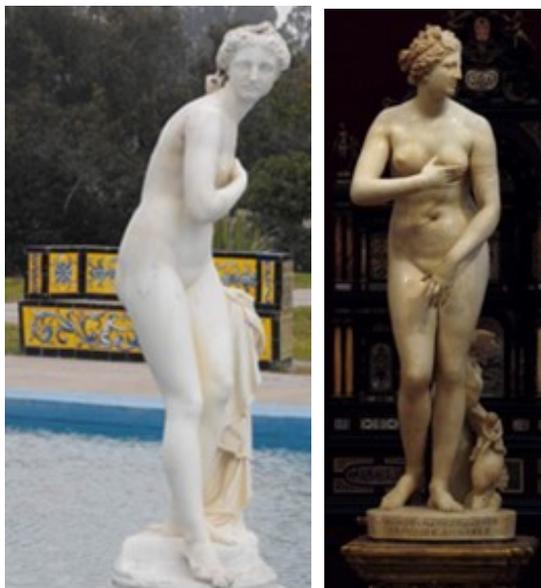


Fig. 1. Susana, Nicanor Plaza, I. Municipalidad de La Serena. Fig. 2. Venus de Médici, anónimo.

¹ Hoy se encuentra en el Parque Santa Lucía de la ciudad de La Serena, Región de Coquimbo.

² Esta forma de representación de Venus o Afrodita fue especialmente utilizada durante la época helenística.

La Bacante (Fig.3), por su parte, representación de una de las adoradoras del dios Baco o Dionisio, es mostrada por Plaza como una joven con el torso desnudo reclinado hacia atrás, un brazo sobre la cabeza y otro sobre una columna (en la que sujeta una copa), en clara alusión a la embriaguez etílica y sexual, lo que se acentuaba con una larga y suelta cabellera, una diminuta túnica en su cintura sujeta por hojas de parra y un cintillo en la cabeza con motivos frutales. Una vez más siguiendo la tradición iconográfica Plaza incorpora aquí símbolos como el tirso (bastón forrado de vid y rematada por una piña de pino), apoyado en la columna, elemento de clara significación fálica asociada a Baco.

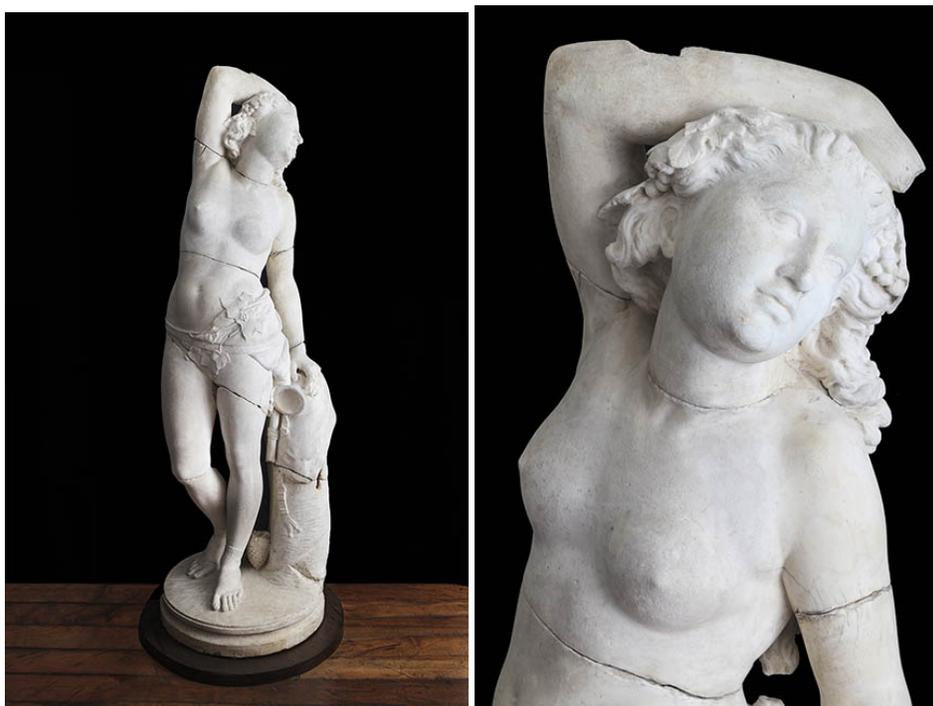


Fig. 3. Bacante, Nicanor Plaza, Col. Museo Vicuña Mackenna, www.surdoc.cl

Eva, la tercera escultura, de la que lamentablemente tenemos pocos antecedentes y no contamos con su imagen, era, a decir del crítico Vicente Grez, “la más atrevida de las creaciones de Plaza i también la más hermosa, i casi diríamos, la más perfecta de sus obras”, en la que el artista ha representado el momento “de la súbita i terrible revelación” (Grez, 1872: 450) de saberse pecadora. Continúa Grez: “La primera mujer debe haber sido también la más bella; así parece haberlo comprendido el artista i el cuerpo de Eva es de una gracia i perfección admirables. Todas sus líneas tienen una suavidad i pureza

delirante, i si algo pudiera criticarse sería tal vez el sentimiento un tanto mundano que despiertan” (Grez, 1872: 450).

4. Las opiniones de Rodríguez y Vicuña Mackenna

La reacción de Zorobabel Rodríguez ante los desnudos marmóreos no se hará esperar, ya que a los pocos días de ver las obras en la exposición opinará en su texto titulado *Las estatuas del señor Plaza*:

...nos limitaremos a decir que entre esas estatuas había algunas de mujeres absolutamente desnudas, i que la más notable por este motivo, ya que no por su mérito artístico, se había colocado delante de la puerta de entrada, como para que nadie pudiese penetrar a aquel sitio sin mirar a la casta portera. Ahora bien, ¿una mujer desnuda es un espectáculo que puede ofrecerse a niñas i matronas cristianas sin ofender su delicadeza, i a los niños e hijos de familia sin peligro ninguno? Los señores que organizaron la Exposicion (sic) sostienen que sí. Las señoras que han protestado contra las *desnudeces* afirman que no. Cuestión de pudor i de vergüenza que se resuelve con el corazón i en la cual nosotros no vacilamos de ponernos de parte de las señoras (Rodríguez, 1873: 248).

Rodríguez se refería aquí específicamente a *Susana*, que había sido ubicada al ingreso de la exposición, la que además critica porque le molesta que un personaje bíblico sea representado así, pues

...ya que se elejia (sic) el instante en que una mujer, temerosa de Dios i educada en la virtud, se preparaba para entrar al baño, nada obligaba a representarla totalmente desnuda. Sin ir mui (sic) lejos

todos sabemos que nuestras señoras se respetan lo bastante a sí mismas para no bañarse en ese traje. Por ello para Susana nos parece mui poco casta i poquísimo sorprendida; i para Venus, demasiado altiva de semblante i angulosa i desgraciada de formas (Rodríguez, 1873: 248).

Para el periodista, la estatua es peligrosa por los efectos que puede provocar en los “hijos de familia” pues en realidad no cree en la “castidad del mármol” que promulga el otro sector, sosteniendo:

Se habla mucho, es cierto, de la castidad del mármol, de la injenuidad (sic) inofensiva de la inocencia, del velo del arte que todo lo tapa, del esplendor de la belleza que todo lo hermosea i transfigura i de mil otras bonitas palabras que no probarán nunca que las mujeres desnudas que se han espuesto (sic) estaban vestidas, ni a los padres i madres de familia que el espectáculo no era insultante ó por lo menos inconveniente para sus hijas, i para sus hijos en gran manera peligroso. A los que afirman que la belleza de las formas puede suplir el vestido, nos contentaremos con preguntarles: ¿Adornaríais la alcoba de vuestra hija con un Apolo desnudo, i con una Venus, la de vuestro hijo adolescente? Sin duda que no, aun cuando la Venus fuese de la mano de Praxíteles y el Apolo hubiese salido del taller de Fidias (Rodríguez, 1873: 243).

Para recalcar aún más su discrepancia con esta idea, finalmente la calidad de la piedra también es puesta en cuestión al sostener que: “el señor Plaza tuvo la desgracia de elegir para trabajar la Susana un trozo de mármol cuya blancura i pureza dejan mucho que desear. La casta Susana merecía un mármol más limpio” (Rodríguez, 1873: 243).

Este “espectáculo insultante e inconveniente” se ponía peor al contemplar a la

Bacante, que para Rodríguez resultaba aún más escandalosa que *Susana*, pues no solo no seguía la tradición de la Venus púdica de cubrir su cuerpo, sino además porque su postura corporal era sumamente desvergonzada con su cabeza echada hacia atrás y su copa de vino ya vacía. Por ello, su opinión sobre esta escultura es más tajante todavía cuando expresa: “La *Bacante* del señor Plaza es molicie y sensualidad, siente sed de placeres i nada omite para hacer caer en la tentación al primero que pase i que la mire”.

Aquí vemos como Rodríguez asume precisamente la otra actitud ante las imágenes que Freedberg propone, que es la de reconocer que “la imagen está viva o es capaz de cobrar vida” otorgándole de esta forma un poder erotizante. Podríamos pensar que tal como haría Pigmalión en la mitología griega, el escritor chileno hacía aquí el ejercicio de dar vida a las estatuas, especialmente a esta impúdica adoradora de Baco, al decir que “siente sed de placeres i nada omite para hacer caer en la tentación al primero que pase i la mire”.

Además, para el escritor ultramontano la representación estaría errada pues “las Bacantes de la mitolojia (sic) eran mucho menos amables i muchísimo menos tentadoras”, al estar más cercanas a las Harpías que a las Gracias.

Por ello para Rodríguez, esta obra de Plaza sería reprochable no solo desde el punto de vista moral, pues en ella habría “gracia i voluptuosidad en sus formas i en su actitud”, con líneas que “agradan a la vista desde cualquier punto que se observen”, sino además porque desde el punto de vista del arte no habría interpretado la verdad del personaje que ha querido representar.

Para Vicuña Mackenna, en cambio, estas tres mujeres, lejos de ser un “espectáculo insultante” eran símbolos de modernidad, buen gusto e inteligencia, en el contexto de una exposición que buscaba revelar “cultura en el entendimiento y moralidad en las costumbres”, según reza el artículo 2° de su programa de organización (Exposición, 1873: XVII).

Si bien no es de Vicuña Mackenna, vale la pena citar lo expresado por un miembro de su círculo, el diplomático argentino Santiago Entrada, quien en las memorias de la exposición hará una descripción de las obras diametralmente opuesta a la de Rodríguez:

Plaza posee un talento ductilísimo, que se adapta a todas las formas de la concepción (...). Ha modelado (...) los suaves contornos de la primera madre del hombre, primer seno del pecado, primera pupila del dolor (...) i ha copiado a la esposa hebrea, pura, casta, inmaculada. Susana es la inocencia desnuda, tal cual debe ser la inocencia, tal cual debe ser la verdad. Si observáis ese trozo de pudoroso mármol, advertiréis en el lijeras (sic) sombras, sombras que oscurecen algunos contornos en que parece que se hubiera posado la mirada lasciva de los viejos que sorprendieron en el baño al orijinal (sic) hebreo (Esposición, 1873: LXVI).

Aquí vemos como pasamos desde el inadecuado mármol del representante clerical a uno pudoroso e inocente en la percepción de los positivistas.

En 1884, en el ejercicio retrospectivo del texto ya mencionado, Vicuña Mackenna hace un análisis de la exposición, señalando que fue “opulenta en estatuaria” (Vicuña Mackenna, 1884: 434) y a *Susana* la califica como “escultural” y “bellísima figura”.

Asumiendo la otra perspectiva planteada por Freedberg, según la cual se niega u oculta el reconocimiento del carácter sexual de la imagen, el ex intendente defiende la idea de “la castidad del mármol”. Por ello, y conociendo todo el revuelo que causaron las obras en los círculos conservadores, se expresa de manera irónica al señalar: “y su escultural *Susana*, tipo desnudo, y por lo mismo tipo de escándalo, y su encantadora *Bacante*, todavía inconcluso y representado en el mármol por una muchacha ébria (sic) que parece invitar voluptuosamente al que pasa a tenderle la mano amiga para evitar que un vaivén del vino o de la copa la desplome y caiga” (Vicuña Mackenna, 1884: 430).

En este texto cita además al poeta portorriqueño Eugenio María de Hostos, quien en 1872 se encontraba en Chile, participaba de los círculos positivistas y visitó la exposición, el que proclamaba en relación a *Bacante*:

Esos contornos inimitables, esa perfección de formas, esa

hermosura arrobadora, esa expresión, indecible, infinita de placer y de embriaguez con que después de haber apurado la copa, la bacante vuelve hacia atrás su bellísima cabeza y pasa sus dedos crispados por entre los bucles de sus rizados cabellos sueltos, todos esos rasgos de expresión y de armonía, de vida y sentimiento, brotan del mármol, al soplo del genio creador de Plaza, como el agua cristalina brotó de las rocas al golpe de la vara mágica de Moisés (Vicuña Mackenna, 1884: 431).

A continuación, el historiador nuevamente se ríe de la recepción que en 1872 tuvieron tanto *Susana* como *Bacante* al comentar el destino de las obras: “su deliciosa *Bacante*, como avergonzada de su eterna embriaguez ha ido a refugiarse (sic) en una quinta del Camino de Cintura, y su púdica *Susana*, sorprendida por los lascivos viejos, ha corrido a esconderse no sabemos a dónde –¿a un taller de vestir santos talvez?” (Vicuña Mackenna, 1884: 431).

Resulta interesante que esa “quinta del Camino de Cintura” podría ser la misma casa del historiador, ya que consta en diversos documentos que *Bacante* fue obsequiada al intendente por la Municipalidad de Santiago en el año 1875 (Orrego Vicuña, 1939: 316) y que la mantuvo exhibida en ella, según Arturo Blanco la habría hecho “colocar en su comedor” (Blanco, 1931: 260), donde permanece hasta la actualidad, hoy en lo que es el Museo Vicuña Mackenna.

5. Epilogo: La castidad de la mujer chilena

Si bien Zorobabel Rodríguez y Benjamín Vicuña Mackenna difieren en sus posturas frente al arte de su época, su connotación moral y sus efectos, los une su capacidad de decisión respecto a él y el poder que sus voces ejercen en la sociedad en relación a los más diversos temas. Hacia 1872, Rodríguez tenía en la prensa y la literatura un espacio privilegiado de divulgación del pensamiento conservador-ultramontano en política y en religión, mientras que Vicuña Mackenna, desde su tribuna liberal-positivista lo tenía

también a través de la prensa, los discursos parlamentarios, las crónicas históricas y las intervenciones políticas. En este caso, sus ideas con respecto a la escultura, la exhibición del cuerpo y el actuar de la mujer reflejaban no solo un programa ideológico más amplio, sino también la influencia en la consecución de prácticas cotidianas involucradas en los roles de género.

En definitiva, sus percepciones sobre las esculturas de *Susana* y *Bacante*, especialmente de sus formas anatómicas, sus atributos y actitudes, no hacían más que promocionar ciertas ideas de lo que se esperaba de la mujer en la sociedad chilena.

No era la primera vez ni sería la última que opinarían y escribirían sobre el tema de la mujer. Rodríguez, por ejemplo, en 1865 se había licenciado en leyes en la sección universitaria del Instituto Nacional con la memoria “Estado comparativo de la mujer bajo el influjo de la legislación pagana y de la cristiana” que se publicó ese año en los *Anales de la Universidad de Chile* (Figueroa, 1888: 115), mientras que Vicuña Mackenna escribirá en 1883, *Dolores, Homenaje a la mujer chilena*, en recuerdo de su hermana Dolores Vicuña de Morandé.

En promoción del modelo de la mujer casta y piadosa, Rodríguez traducirá y publicará en 1896 la novela *La Historia de Sibila* del escritor francés Octavio Feuillet, así como el *Diario de Eugenia Guerin*. La primera, una obra donde la protagonista, Sibila, decide dar su vida con tal de que su hermano abandone el ateísmo y se vuelva a la religión, mientras que la segunda correspondía a los relatos personales de Eugenia, la escritora francesa quien era reconocida como una ferviente católica. Por su parte, Vicuña Mackenna ensalza en *Dolores* la figura de una hermana caritativa y generosa que se dedicó a socorrer a los necesitados en la Guerra del Pacífico.

En resumidas cuentas, el modelo que la mujer chilena debía seguir era el del “ángel del hogar”, que cumplía las labores de cuidado de la familia, formación religiosa de los hijos y el apoyo de los más necesitados, tanto en valores como en apariencia, que eran muy diferentes a las características e impronta de la *Bacante* de Plaza, que precisamente representaba lo que la mujer casta y correcta no debía ser.

La desnudez y los excesos eran impensables para las féminas nacionales, pues

como sostenía Rodríguez las señoras “se respetan lo bastante a sí mismas para no bañarse en ese traje”. Por el contrario, debían vestir ajustados trajes con corsé que no permitían dejar al descubierto ninguna parte del cuerpo más que el rostro y las manos y asistir a misa tapadas con manto. La cabellera al estilo de la bacante tampoco estaba permitida, pues el pelo debía llevarse correctamente recogido. Lo que si debía imitarse de las esculturas era la blancura de su piel, la que se cuidaba a través de productos especialmente creados para ello, pues a imitación del mármol debía reflejar pureza, buen gusto y belleza.

Bibliografía

Blanco, A. (1931): “Biografía del escultor don Nicanor Plaza”, *Revista Chilena de Historia y Geografía*, Tomo LXVII. Santiago, Imprenta Cervantes.

Duarte, D. (2022): “Orígenes de las exposiciones chilenas, 1848-1872: un gesto republicano”, *Cuadernos de Historia*, (56), pp. 141 – 169.

Freedberg, D. (2018): *El poder de las imágenes*. Madrid, Editorial Catedra.

Grez, V. (1872): “Una visita artística. Nicanor Plaza”, *Revista de Santiago*. Santiago, Imprenta Nacional.

Lagarrigue, J. E. (1903): *Carta al señor Don Miguel Luis Rocuant*. Santiago, Imprenta Franco-Chilena.

Orrego Luco, L (1884): *Memorias del tiempo viejo*. Ed. Universidad de Chile.

Orrego Vicuña, E. (1939): *Iconografía de Vicuña Mackenna*. Ed. Universidad de Chile.

Rodríguez, Z. (1873): *Miscelánea literaria, política i religiosa*. Santiago, Imprenta de El Independiente.

VV.AA. (1873): *Exposición Nacional de Artes e Industria de 1872: Memorias premiadas en el certamen i documentos que les sirven de antecedentes*. Santiago, Imprenta de la Republica de Jacinto Núñez.

Vicuña Mackenna, B. (1884): “El arte nacional i su estadística ante la esposicion de 1884”, *Revista de artes y letras*, año I, Nº9.

Fecha de recepción: 20 de diciembre de 2022

Fecha de aceptación: 27 de enero de 2023