

Iconografía del saqueo y del cautiverio en R. Monvoisin: Andrómaca como intertexto

Iconography of Pillage and Captivity in R. Monvoisin: Andromache as an Intertext

ANGÉLICA GARCÍA-MANSO  0000-0002-9068-9379

angmanso@unex.es

Universidad de Extremadura

Recibido: 18 de diciembre de 2023 · Aceptado: 20 de septiembre de 2024

Resumen

Dos pinturas dedicadas a dos de los momentos de la vida de una joven mujer en Chile, a su rapto tras un dramático naufragio y a su posterior cautividad, convierten al pintor francés Raymond Auguste Monvoisin en cronista gráfico de las tensiones existentes en el país entre blancos y mapuches a mediados del siglo XIX. Las interpretaciones de las dos pinturas inciden no solamente en el factor nacional (en el enfrentamiento subyacente), sino en otras claves temáticas y pictóricas, como la sexualidad inherente al rapto de mujeres y el tratamiento estético que hace de la figura de la mujer el movimiento orientalista. Por lo demás, claves de lectura comparada hacen hincapié en los paralelismos que es posible establecer entre la protagonista con Helena de Troya e incluso con Medea, a propósito de otra pintura concomitante dedicada al héroe indígena Caupolicán; es decir, en un contexto fundamentalmente bélico. Pero, en realidad, Monvoisin traslada un tratamiento propio de la condición de la mujer en la guerra hacia claves más íntimas, relacionadas con los hijos, cuyo referente intertextual es la figura de Andrómaca, de importante tradición en la cultura francesa a partir de la obra del dramaturgo Jean Racine.

Palabras clave: Monvoisin; leyenda de Elisa Bravo; Andrómaca; desastres de la guerra; interdisciplinariedad; Pintura; Chile; París (Francia); Siglo XIX.

Abstract

Two paintings devoted to two moments in the life of a young woman in Chile, her abduction after a dramatic shipwreck and her subsequent captivity, make the French painter Raymond Auguste Monvoisin a graphic chronicler of the tensions existing in the country between whites and Mapuches in the mid-19th century. The interpretations of the two paintings focus not only on the national factor (the underlying confrontation), but also on other thematic and pictorial keys, such as the sexuality inherent in the abduction of women and the aesthetic treatment of the figure of the woman by the Orientalist movement. Furthermore, comparative interpretations emphasise the parallels that can be drawn between the protagonist and Helen of Troy and even Medea, in connection with another concomitant painting dedicated to the indigenous hero Caupolicán, i.e. in a fundamentally warlike context. However, Monvoisin's treatment of the condition of women in war is actually shifted to more intimate aspects related to their children, whose intertextual reference point is the figure of Andromache, an important figure in French culture from the work of the playwright Jean Racine.

Keywords: Monvoisin; Elisa Bravo's legend; Andromache; disasters of war; interdisciplinarity; Painting; Chile; Paris (France); 19th Century.

García-Manso, A. (2024). Iconografía del saqueo y del cautiverio en R. Monvoisin: Andrómaca como intertexto. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 55: -244.

Introducción. Entre la pintura de viajes y el docudrama

Raymond Auguste Quinsac Monvoisin (Burdeos, 1794 - Boulogne sur Seine, 1870) se cuenta entre los pintores-viajeros que documentaron, desde sus orígenes europeos, la emergente realidad latinoamericana de las independencias coloniales. Se trata de pintores que recogen tanto paisajes como escenas de tipo más propiamente tradicional que costumbristas y, sobre todo, que se hacen eco del mestizaje presente en un entorno de mercados, emigrantes, tropas expedicionarias, etcétera. En el caso de Monvoisin incluso llegó a convertirse en retratista de corte de los legisladores y sus esposas en el Chile de mediados del siglo XIX. Pero, aunque de carácter romántico, Monvoisin se había formado en la estética academicista heredera de la pintura neoclásica, de forma que dominaba tanto el arte del retrato como el de composiciones más abigarradas de tema histórico y mitológico (a este respecto, la biografía artística y la filiación estética de la obra, aparece sintetizada en: Allamand, 2008; y en los clásicos estudios de James, 1949; y Romera, 1950), sin que el pintor descuide el reflejo de momentos íntimos de ensimismamiento femenino en una pintura como *Porteña en el templo*, también conocida como *Retrato de Rosa Lastra* (1842; en colección particular), por señalar un único ejemplo.

Hay que tener en cuenta que la circulación de las noticias de los periódicos se había convertido en pleno siglo XIX en otro motivo de recreación a través del arte de la pintura. Así, *La balsa de la Medusa*, de Théodore Géricault (*Le Radeau de la Méduse*, 1819; Musée du Louvre, Paris), había mostrado en Francia la capacidad de movilización social tras el abandono a la deriva de los supervivientes del hundimiento de una fragata cerca de Burdeos cuatro años antes, con una mezcla de denuncia y dramatismo plástico. El propósito subyacente es la posibilidad de visualizar acontecimientos próximos en el tiempo a los que se confiere una categoría trascendente, casi mitológica (algo que se ve reforzado por el nombre del navío). Al fin y al cabo se trataba de un accidente, aunque su relieve político vino dado por la falta de auxilio por parte de la administración monárquica.

Con un carácter más premeditado o sometido a factores humanos, los hechos bélicos también merecen en ocasiones, en virtud de su trascendencia, representación plástica. Se trata de un aspecto que acompaña a la Historia de la Pintura y del Arte en general desde la Antigüedad y que en el siglo XIX Francisco de Goya presentará desde una perspectiva más descriptiva y, a la vez, popular, con cuadros como *El dos de mayo de 1808 en Madrid* (pintura también conocida como *La carga de los mamelucos*, 1814; Museo Nacional del Prado, Madrid) o los *Fusilamientos del tres de mayo* (1814; Museo Nacional del Prado,

Madrid), los cuales recogen acontecimientos que constituyeron en buena medida el detonante de la Guerra de Independencia española frente a la invasión napoleónica. A este respecto, en 1824 Eugène Delacroix pinta *La matanza de Quiós* (Fig. 1) la cual, acontecida en el año 1822 en el marco de la independencia griega contra los turcos, retoma una síntesis entre la rebelión popular y un romanticismo que basa en buena medida su inspiración en la mitológica clásica o grecolatina, en este caso, concretamente, en un marco narrativo que se remonta al relato sobre las Troyanas, acerca del destino de las mujeres troyanas tras la destrucción de la ciudad asediada y la muerte de sus defensores, conforme plasmaron dramáticamente Eurípides y, ya en tiempos del Imperio Romano, Séneca.



Fig. 1. Eugène Delacroix, *Scènes des massacres de Scio* (1824). Musée du Louvre, Paris.

En la pintura de Delacroix se superponen diversos motivos en diferentes planos con una elaborada complejidad en el marco de la pintura del tema de “los horrores o desastres de la guerra”, con manifestaciones dramáticas que van más allá de los tratamientos exclusivamente alegóricos perceptibles desde Pieter Paul Rubens (*Le Conseguenze della*

Guerra, 1637-1638; Palazzo Pitti, Firenze), obra que inspiró el *Guernica* de Picasso. En efecto, en el cuadro de Delacroix resulta importante la alternancia de figuras en sombra e iluminadas; de figuras semidesnudas frente a los atuendos exóticos de los asaltantes turcos; y, sobre todo, el predominio de personajes femeninos en los planos claros y más próximos: niñas y niños suplicantes, una mujer desolada junto a un varón desnudo que probablemente la haya violado, otras dos mujeres que se abrazan de espaldas o acaso una mujer que toma a un enemigo por sus espaldas con el fin de evitar otros daños, una anciana con la mirada perdida, una moribunda desnuda con un niño sobre su vientre o, en fin, en el margen derecho, otra arrastrada también desnuda por un turco en su caballo que intenta sujetar otra a su lado. En definitiva, las mujeres se muestran como víctimas de cualquier guerra, convertidas en botín sexual, raptadas y esclavizadas. La masacre propiamente dicha constituye el fondo del cuadro y se pierde en un horizonte marino (no en vano *Quíos* es una isla). Se trata de dos perspectivas: el naufragio, según Géricault, y los desastres de la guerra, de acuerdo con Delacroix, que constituyen sendos temas contemporáneos que plasma la pintura decimonónica como testimonio y acicate más que como homenaje o conmemoración.

La suma de ambas perspectivas se puede encontrar en lo que sucedió con un pequeño carguero o bergantín chileno llamado “*Joven Daniel*”, que encalló en 1849 en una zona de litoral rocoso al noroeste de las costas de Valdivia, en Chile, y, según algunas versiones, fue objeto de asalto, sus tripulantes asesinados y su carga robada por parte de una banda de mapuches comandada por el cacique Curin, es decir, por el jefe de los linajes y familias indígenas de una comarca aledaña a dicho litoral. La historia resulta muy conocida y ha sido publicada y estudiada en numerosas ocasiones (Muñoz, 2010). Ahora bien, la trascendencia histórica del suceso resulta relativamente irrelevante en el contexto de un naufragio accidental con resultado catastrófico e incluso en el contexto del enfrentamiento entre mapuches y colonizadores descendientes de origen europeo salvo por la figura de una mujer desaparecida, a la que se hacía madre de dos niños, Elisa Bravo Jaramillo, quien fue dada por muerta junto a sus hipotéticos hijos (probablemente solo tuviera uno) sin saberse a ciencia cierta su destino real. Se divulgó la noticia de que fue raptada por los asaltantes, que asesinaron a los niños, y de que fue obligada a unirse con el cacique que había organizado el asalto al barco naufragado.

El suceso fue utilizado para fomentar un sentimiento antindígena en el país, al tiempo que se generaba la leyenda de una heroína cautiva por su belleza, una rehén que simbolizaba la amenaza de secuestro de cualquier mujer chilena a cargo de pueblos araucanos de condición semisalvaje para el gobierno del país (De la Maza, 2013). De hecho, se creyó ver en las altiplanicies y la floresta andinas a la desaparecida en varias ocasiones de manera fugaz a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, conforme se planeaban rescates improbables, se componían romances y se editaban estudios sobre su figura, algunos de ellos, como el de Benjamín Vicuña Mackenna (1884), redactados contra el sensacionalismo en que había derivado el infortunado suceso, pues lo más probable es que la mujer falleciera en el naufragio y que toda la leyenda partiera de un

intento de encubrir la rapiña de la carga, dinero y objetos de valor del navío, ello sin menoscabo de la dignidad de Elisa Bravo. Como el mismo Mackenna reconoce, parte de la leyenda popular procede de la difusión de dos pinturas que dedicó a Elisa Bravo el pintor Raymond Auguste Quinsac Monvoisin ejecutadas en París una vez que abandonó Chile, de carácter fuertemente impactante y que fueron conocidas a través de grabados como los de François Auguste Trichon (1872: <http://fotointermedialidad.cl/autor/raymond-monvoisin/>), y litografías como las de Émile Lassalle (1861: http://wwwcano.lagravure.com/04_monvoisin_naufragee.htm).

Pero es que, además, Elisa Bravo reunía simbólicamente numerosos elementos trágicos y, a su vez, iconográficos, que confirieron trascendencia a su figura en un marco más amplio, donde el rapto de mujeres se documenta tanto en la tradición cultural como en la Historia. De la tradición cultural procede el caso de Elena de Troya, con la que Vicuña (1884:32) relaciona a Elisa Bravo más que nada por la guerra civil que estuvo a punto de provocar entre descendientes de los colonizadores y mapuches. En lo que se refiere a la Historia, en efecto, tal como recuerda el mismo Vicuña, existen dos momentos importantes, uno muy lejano en el tiempo, de mediados del siglo XVII, cuando, según la *Historia Jeneral* (sic) de Chile escrita por Diego de Rosales, un indígena llamado Porma supuestamente asesinó a dos mujeres españolas; y otro más reciente, de las primeras décadas del mismo siglo XIX, como es el caso de Trinidad Salcedo, secuestrada por una facción montonera, aunque ésta logró escapar. Su rapto mereció tratamiento pictórico por parte de pintores extranjeros (Ramírez, 2017), como Friedrich Leopold Schubauer (1836, en colección privada) y, sobre todo, Johann Moritz Rugendas, que le dedicó, al menos, dos pinturas (una titulada *El rapto de Trinidad Salcedo o El malón*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1845, y otra *El rapto de Trinidad Salcedo o Araucano con una cautiva en el bosque*, en colección privada y sin fecha) en el marco de una serie de varias obras dedicada al malón o raptos de mujeres a caballo por parte de indígenas (Gallardo, 2012). Precisamente la de *Araucano con una cautiva en el bosque* se aproxima temáticamente a una de las propuestas de Monvoisin al mostrar una escena estética en la que la figura femenina, caracterizada por su piel y ropajes claros, aparece abandonada a los abusos de su raptor en un enclave de floresta. En la actualidad, las dos pinturas de Monvoisin se reconocen autónomamente en el marco del género de raptos de mujeres (Pereira, 1992; De la Maza, 2014).

Descripción de las dos pinturas dedicadas a Elisa Bravo

De acuerdo con la secuencia temporal de los acontecimientos, la primera pintura se corresponde con el momento del naufragio y rapto de Elisa Bravo y la segunda con su cautiverio como rehén y esclava sexual de un cacique mapuche o araucano. Sin embargo, su elaboración es precisamente la inversa: Monvoisin pinta en primer lugar durante el año 1858 lo relativo a la condición de la joven como concubina, bajo el título de *Une Chilienne prisonnière des Indiens des côtes de l'Araucanie*, que va a circular en Chile con el

doble título de *Elisa Bravo Jaramillo de Bañados, mujer del cacique* y *Elisa Bravo en cautiverio* (actualmente en Museo O'Higgginiano y de Bellas Artes de Talca, Chile). En el primer título la larga denominación de apellidos familiares y de adopción matrimonial de la primera mitad de la expresión establece un fuerte contraste con la segunda mitad del mismo título, que la define como una mujer más entre las que cuenta un jerarca indígena. En un sentido radicalmente distinto, el segundo título, mucho más breve, hace hincapié en la condición de secuestrada que tiene la mujer blanca. Ya en 1859 Monvoisin pinta *Naufragio del "Joven Daniel"* (Fig. 2), sin mención expresa al nombre de la protagonista y, por consiguiente, con una definición más neutra, que permite identificar la catástrofe marítima con el infortunio de la protagonista central del cuadro, es decir, Elisa Bravo.

No obstante, la recepción de los lienzos que se lleva a cabo respeta no el orden de ejecución sino el natural de los sucesos, al igual que en la disposición inicial del pintor prevalece el hecho de que Elisa Bravo sea una cautiva que ha engendrado hijos en relaciones carnales concebidas apriorísticamente como forzadas en vez de los orígenes de dicha situación, en un naufragio y rapto de donde proceden los infortunios de la desdichada protagonista, que ha perdido a sus hijos legítimos al ser asaltada tras el desastre marino.

Por consiguiente, la primera pintura en la cronología de los acontecimientos responde a los patrones iconográficos de un naufragio en un entorno ajeno a la civilización, según se enmarca piramidalmente mediante los palos desarbolados pero aún en pie del barco y mediante las cercanas, empinadas e inaccesibles montañas que parecen oprimir de arriba hacia abajo la pintura. Por su parte, la composición de las figuras humanas se traslada desde izquierda a derecha con un eficaz tratamiento de la luz; la espuma de las olas, las vestimentas claras de la mujer arrodillada y de sus dos hijos abrazados con fuerza y su palidez resaltan frente al grupo de piel cobriza que la rodea con apremio: ocho adultos, predominantemente mujeres, y un niño en un primer plano que se sitúa ajeno a lo que sucede. El gesto violento de las mujeres indígenas que ocupan la parte más próxima de la escena se deposita en dos aspectos, la pierna asida con violencia de uno de los niños y el collar arrancado con tal fuerza que parece asfixiar a la protagonista. Existe en todos los seres en sombra una especie de afán por manosear el cuerpo de la figura doliente, en el caso de las mujeres por la curiosidad hacia las alhajas, encajes y ropajes de la víctima, en tanto los hombres intentan evitar que escape (la figura a la izquierda cierra la salida de la mujer con su mano apoyada en una roca) o convocan a otros al espectáculo, según se desprende del gesto con el brazo extendido de otro hombre que se encuentra más a la derecha.

En fin, el conjunto se enriquece con detalles en apariencia secundarios pero impactantes para entender el morbo que transmite la escena: sucede, según hemos indicado, con el niño mapuche que se muestra ausente, tranquilo en oposición a la presión que reciben los otros dos niños, al tiempo que se siente seguro bajo el pecho desnudo de su madre, que con sus dos brazos extendidos lo protege de manera inversa a como lo hace la protagonista con los suyos. De esta forma, aunque Monvoisin da por buena la versión

del rapto, éste se presenta no como responsabilidad de un cacique que busca poseer a una mujer blanca como botín, sino de un grupo que actúa en conjunto, de manera insolidaria ante el naufragio y sin piedad hacia la mujer, movido por el deseo de desposeer a la protagonista de su dignidad en todos los planos, de anularla como persona, según sucede en un saqueo propio de una guerra: niños arrebatados, pundonor quebrantado y pertenencias desvalijadas. No se trata, por tanto, de un secuestro programado sino casual; es decir, el pintor no presenta al cacique como causa del infortunio de la mujer a la manera de una Helena de Troya, sino como un suceso propio de un conflicto donde la luz y la oscuridad combaten, donde la acción maternal se opone a la rapiña colectiva. De alguna manera, Monvoisin concentra en su escena lo que en la imagen de Quíos según Delacroix ocupa una panorámica. No obstante, el arranque de dicha escena responde a una catástrofe natural, que deriva en naufragio, y que se transforma en tema propio de la iconografía de los desastres de la guerra. Ahora bien, al tratarse de una sola escena con una única protagonista y no de una panorámica, la figura central adquiere el relieve iconográfico de una mujer que intenta proteger a sus hijos, aunque el esfuerzo resulte impotente.



Fig. 2. *Le naufrage du "Joven Daniel"* (1859). Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca, Chile.



Fig. 3. *Une Chilienne prisonnière des Indiens des côtes de l'Araucanie* (1858). Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca, Chile.

En la segunda pintura (Fig.3), el pecho desnudo y el niño pequeño adormilado en el regazo de la figura femenina hacen pensar en una nodriza, si bien de manera fuertemente llamativa (se trataría de una mujer blanca que amamanta niños indígenas); por su parte, el niño en pie sobre el regazo apenas es sujetado por parte de la mujer (frente a la fuerza que transmite la primera pintura), con el brazo tendido de manera desganaada junto a sus pies. No obstante, la pintura es mucho más enigmática: ninguno de los personajes intercambia miradas entre sí, sino que más bien tienen la mirada perdida o la dirigen hacia el punto de vista del observador. Al fondo, vigilando la escena desde una posición preeminente, aparece un hombre con aspecto tosco pero firme, que responde a las vestimentas de un campesino lugareño de relieve social acomodado en un entorno autóctono. En un plano intermedio se presentan dos sombras con aspecto temeroso, dos mujeres indígenas, que representan un segundo plano tanto vertical como horizontal. Es decir, se trata de un *sui generis* retrato familiar, basado en relaciones de

dominio, de temor y de sometimiento, que oculta un drama interior: la mujer ha tenido dos hijos mestizos a su pesar con el patriarca, que tiene hijas o esposas en una relación poligámica o incestuosa simultánea. Qué duda cabe de que el foco de atención está en la mujer y sus hijos y de que la escena adquiere profundidad y oscuridad en los planos posteriores, con las jóvenes de actitud recelosa y ajena, y, por supuesto, con el patriarca descamisado y, de alguna manera, dueño de la situación donde controla a mujeres que son como sus rehenes. La obra tiene, pues, un intrínseco tono de denuncia, que justifica el sentido de la pintura antes de saberse su título y a qué se refiere. Su fuerza radica en plasmar la imagen de un crimen sin resolver, de un secuestro infame, con la pretensión de que no se olvide y se pongan los medios necesarios para su reparación. Por lo demás, el bello pecho desnudo es el de una maternidad, qué duda cabe de ello, pero también es indicio de la esclavitud sexual como causa de la retención (Malosetti, 1994; González, 2017), pues la protagonista ni siquiera se molesta en cubrirlo una vez que ha amamantado al niño, ajena a la trascendencia del gesto e indiferente a sus consecuencias eróticas, como mero juguete al servicio del patriarca en la sombra. Es decir, se trata de una esclava sexual, presentada como tal (no solamente como objeto de raptó y violación), de acuerdo con un patrón orientalista en la época de la elaboración, con odaliscas a disposición de hombres en harenes y en mercados donde se comercia con seres humanos.

La secuencia entre ambas pinturas la completa el espectador, que rellena las lagunas de tiempos y espacios con la historia de la mujer raptada en la costa y rehén en la floresta. De ahí el carácter docudramático que plantea la sucesión de los dos acontecimientos, uno puntual y otro cotidiano, así como las distintas respuestas que merecen, plasmadas, sobre todo, en aferrarse a los niños, en el primer caso, y en la absoluta indiferencia al respecto, en el segundo.

Sentido de las pinturas: el tratamiento de los niños

Ahora bien, las dos obras fueron dadas a conocer no en Chile sino en París, donde fueron pintadas al regreso de Monvoisin (Christo, 2010a); la primera, del año 1858, se presentó en el Salón de París del año siguiente (en la Exposition de l'Académie de Beaux-Arts de Paris, registrada en la edición del volumen *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 15 avril 1859*. Paris: Charles de Mourges Frères, successeurs de Vinchon, imprimeurs des Musées Impériaux, 1859). Se trata de un aspecto importante, dado que la interpretación que se puede hacer de la secuencia es diferente en Francia que en Chile (según hemos señalado ya, a propósito de los mismos títulos). En efecto, el catálogo de la exposición describe tres obras del pintor, además de tres retratos: las tres pinturas son: *Deux époux du Paraguay*; *Caupolican, chef des Araucaniens, prisonnier des Espagnols* y, en tercer lugar, *Une Chilienne prisonnière des Indiens des côtes de l'Araucanie*. El largo subtítulo de

la primera [“Après avoir eu leurs enfants massacrés par les Indiens des Pampas (République Argentine), ils sont obligés de fuir leurs ennemis.”] confiere un carácter diferente al retrato matrimonial que contempla el espectador, que es distinto si se conoce la explicación, pues implica la muerte de niños. En efecto, en la pintura en sí prevalece la figura de la mujer sobre la del varón, al situarse a una altura mayor, con su mano en la cintura y con la mirada al frente, retadora, frente a un hombre debilitado, que tiene la mirada baja.

El papel de los niños está también en las dos restantes obras presentadas, la dedicada a Caupolicán, que nuevamente se acompaña de un largo subtítulo donde el apresamiento del líder araucano se presenta como cobardía, hasta el punto de que Fresia le arroja con desprecio los hijos que tuvo con él, motivo que en realidad procede de los versos del poema *La Araucana* de Ercilla, editado en su primera versión en el año 1569 (Christo, 2010b) (dicha pintura actualmente se conserva en el mismo museo que las dos obras objeto de análisis; por lo demás, se trata de un lienzo que revisa otro anterior, con el título *La captura de Caupolicán*, pintado en el año 1854, que se custodia a fecha de hoy en el Museo Histórico Nacional en Santiago de Chile); y, finalmente, la pintura acerca de Elisa Bravo ya cautiva y con hijos mestizos en edad infantil. A pesar de la distancia cronológica existente entre la legendaria leyenda acerca de Fresia, esposa de Caupolicán, y las coetáneas al pintor acerca del matrimonio paraguayo y del rapto de Elisa Bravo, los tres lienzos comparten motivos: la participación o presencia de indígenas, el protagonismo de figuras femeninas y, sobre todo, el relevante papel que poseen los niños. De esta manera, aunque en apariencia las dos primeras obras no guardan relación con el tema del “malón”, donde lo que interesa es el rapto de mujeres, sí comparten un tratamiento acerca del papel de los niños, víctimas, moneda de cambio y objeto de indiferencia en cada una de las tres obras expuestas.

A este último respecto, el pintor ofrece en la segunda pintura dedicada a Elisa Bravo un comportamiento diferente ante los niños, fuertemente protector, caracterizado a la manera de una “madre coraje”, pues se trata de sus primeros hijos, no de los que habría tenido con el cacique mapuche. Por el contrario, tanto el gesto de Fresia como la actitud distanciada de Elisa Bravo en el lienzo de 1859 resultan más bien próximos a un paulatino proceso de conversión de la figura femenina en un trasunto de la mitológica Medea, aunque sea de forma parcial, pues, en el caso de Fresia, el rechazo a los hijos se debe a la cobardía del padre, no al abandono por otra mujer, según sucede en el mito antiguo. La indiferencia de Elisa Bravo es fruto en realidad de los dos tiempos de su relato; de ahí la necesidad que parece tener Monvoisin de completar la imagen de la infortunada con el origen de su desgracia.

Así, frente al caso de Fresia, Elisa Bravo no llega a arrojar a sus hijos, sino que les amamanta al tiempo que los ignora, como una especie de obligación biológica que coincide con la atención sexual que posiblemente haya de prestar al cacique mapuche. De esta última atención se han inferido dos claves hermenéuticas: de un lado, la disponibilidad femenina a los caprichos del espectador varón que se equipara en la sombra con el

mismo cacique (no en vano muestra su pecho blanco desnudo), y de otro, la correspondencia de la forma de vida de Elisa Bravo con la recreación de las mujeres en ambientes exóticos y harenes musulmanes u orientales en general, propia de la pintura coetánea de Monvoisin e incluso objeto de tratamiento por parte de éste en una obra como *Ali Pacha y Vasiliki*, 1832 (Palacio Cousiño, Santiago de Chile), donde la concubina más deseada del gobernante musulmán otomano es una joven griega de fe cristiana (la relación de esta pintura con la de Elisa Bravo cautiva ha sido ya puesta de manifiesto en *De la Maza*, 2013:10). La diferencia fundamental radica en que el pintor traslada a noticia periodística que se da por buena un tema costumbrista o ambiental, pues, en verdad, el caso de Elisa Bravo es estadísticamente irrelevante en el número de mujeres de orígenes europeos y criollas, a pesar de que se han dado situaciones concomitantes (como la antes citada Trinidad Salcedo, también objeto de diversos tratamientos pictóricos).

En otras palabras, es la posibilidad de que suceda, no el hecho de que haya sucedido, lo que anticipa dos respuestas: la supervivencia como concubina y el desprecio a los hijos mestizos. Así, el pintor francés, en vez de plantear la descripción de un suceso, propugna una hipotética situación erótica basada en la atracción que puede sentir un espectador masculino hacia mujeres deseables, avezada por la rivalidad que genera la posesión de éstas por parte de hombres de otras razas, como es el caso del cacique (cuyas otras mujeres permanecen agazapadas, borrosas, sin ser objeto de deseo). Es precisamente la pintura sobre la masacre de Quíos la que mejor define situaciones como las de Elisa Bravo en paralelo a un desastre bélico, por hipotéticas que tales situaciones resulten. De hecho, la equiparación de Elisa con una Elena de Troya convierte al cacique en un Paris que se siente arrebatado por la mujer y da origen a la guerra.

No obstante lo anterior, son las mujeres mapuches las que en la nueva pintura parecen robar el hijo de las europeas como forma de prestigio social en el contexto de una cultura poligámica o acaso con el fin de matarlos para evitar rivales a sus descendientes propios, al tiempo que la mujer europea, aparentemente más sometida a las convenciones sexuales que las indígenas, se mimetiza con estas en la obra de 1858 al mostrar un pecho desnudo. En efecto, las dos escenas sobre Elisa Bravo son a este respecto también complementarias, de tal forma que en la pintura del cautiverio subyace la aceptación pasiva de una convivencia poligámica donde prevalece su figura por mostrarse ella semidesnuda en primer plano. En otras palabras, Monvoisin no asimila a Elisa Bravo con una esclava oriental, sino que la muestra a caballo entre una maternidad militante y una sexualidad también militante. La cabeza cubierta se contradice con el pecho desnudo una vez que ha dejado de amamantar a un niño por el que no manifiesta interés, o que le resulta más ajena que sus primeros hijos. Los dos tiempos que reflejan los dos cuadros acerca de Elisa Bravo pueden ser, en realidad, los tiempos de los hijos, de las distintas formas de relación entre una madre y sus criaturas.

El intertexto mitológico: desde Andrómaca en la tradición grecolatina y en Racine hasta los paralelismos con la Grecia coetánea en Delacroix

Desde una perspectiva cronológica se percibe un primer tiempo que incumbe al abrazo maternal y un segundo tiempo que, sin saberse nada en la segunda pintura del destino de los niños de la primera obra, afecta a la percepción de los hijos como resultado del sometimiento sexual de Elisa Bravo al cacique que la retendría contra su voluntad.

¿Existe algún paralelo o arquetipo donde el resultado de una catástrofe, sea ésta natural o humana, ofrezca ambas situaciones enfrentadas en la peripecia vital de una mujer, la pérdida de unos hijos y el nacimiento forzado de nuevos hijos? Josefina de la Maza (2013:15) lo plantea como paralelismo del amotinamiento que se produjo en la India por parte de tropas cipayas que se rebelan contra la dominación británica a pesar de servir en el mismo ejército, en un cuadro dado a conocer en Londres en el año 1858, uno antes de la exposición parisina donde Monvoisin cuelga su primera pintura sobre Elisa Bravo. Se trata de una obra de Joseph Noel Paton que ofrece un fuerte dramatismo y tiene el explícito título *In Memoriam* (en colección privada), con el fin de que no caiga en el olvido el sacrificio padecido por las mujeres que fueron víctimas en aquel amotinamiento y que se resistieron a ser violadas y, aparentemente, murieron por ello. El hecho de que los cipayos formen parte de un ejército colonial convierte su acción no en un hecho de guerra o de rivalidad territorial, sino en crimen, por más que justifiquen su acción como rebeldía política ante los británicos. La situación no es del todo extrapolable a la peripecia de Elisa Bravo, por más que de fondo se postule el punto de vista masculino del pintor y de la sociedad hacia mujeres de la misma extracción social, raza y religión que se ven sometidas por hombres ajenos a dichas circunstancias y son presentadas como ejemplo de resistencia y dignidad, aunque les cueste la vida.

Sin embargo, la mirada hacia el mundo grecolatino no sólo ha permitido establecer la comparación entre Elisa Bravo y Helena de Troya o entre Fresia y Medea, según hemos apuntado, sino que justificó en buena medida su tratamiento por parte de la pintura académica con anterioridad al movimiento estético orientalista. Tal tratamiento plástico coincidió con otras manifestaciones artísticas como, en el caso de la Literatura, la aportación del teatro de Racine en la cultura francesa -a la que de manera inevitable pertenecía Monvoisin- y con acontecimientos históricos recientes como la independencia de Grecia frente a los turcos. De hecho, se avanza desde un tratamiento predominantemente mitológico hacia otro donde el carácter histórico o el realismo de las situaciones copan el interés de los artistas neoclásicos, precursores de pintores como Gericault o Delacroix, con quien Monvoisin llegó incluso a compartir lecciones; también en el propio Monvoisin, que abordó en uno de sus cuadros la figura del griego Aristomene, cual resistente aislado y asediado durante años por sus enemigos, a los que no se entrega (*Aristomène*, 1823, actualmente en Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago

de Chile). En fin, incluso los temas abordados en los dramas de Racine se ven reflejados de manera directa en las pinturas. Una de las tragedias de Racine es *Andrómaca*, cuya peripecia vital se jalona de momentos funestos, fuertemente dramáticos, algunos de los cuales fueron reflejados en la pintura de artistas como Jean Bardin (*Andromaque et Actyanax au tombeau d'Hector*, 1779, en Musée Magnin en Dijon) o Pierre Narcisse Guerin (*Andromaque et Pyrrhus*, 1810, Musée du Louvre), en obras que más que probablemente conociera Monvoisin, además del texto de la tragedia de Racine así como sus fuentes de inspiración y las representaciones de tales obras.

El cuadro de Bardin (Fig. 4) ofrece algunos paralelismos formales si se enfrenta al de Monvoisin, aunque la orientación de las figuras aparezca invertida en uno y otro: una mujer con atuendos blanquiazulados, con el rostro apoyado en una mano y un pecho desnudo, profundamente ensimismada, sin prestar atención a un niño pequeño ante un fondo fuertemente anguloso (el sarcófago en el caso de la figura de Andrómaca; la cabaña en la pintura de Monvoisin), con un foco de luz que procede de planos posteriores (una lucerna en el cuadro de Bardin; el atardecer en el caso de Elisa Bravo), y, ante todo, el hecho de que ambas protagonistas femeninas aparecen fuertemente potenciadas como focos de atención.

Asimismo, la leyenda de Andrómaca y la supuesta historia de Elisa Bravo poseen elementos concomitantes: el apresamiento, la pérdida de los primeros hijos y el nacimiento de hijos fruto de relaciones con los vencedores.



Fig. 4. Jean Bardin, *Andromaque et Actyanax au tombeau d'Hector* (1779). Musée Magnin, Dijon.

Fig. 5. *Une Chilienne prisonnière des Indiens des côtes de l'Araucanie* (1858). Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca, Chile.

No obstante, el texto de Racine se sitúa en momentos avanzados de la historia de Andrómaca, una vez ésta apresada tras la caída de Troya y forzada a ser concubina de un jerarca griego, por lo que no coincide *stricto sensu* con el mito antiguo. Aunque con variaciones, el núcleo del relato de Racine se corresponde de manera aproximada con sus fuentes, los textos de Eurípides y Séneca. De acuerdo con tales fuentes, en Troya Andrómaca ha perdido a su hijo Astianacte, arrojado siendo aún niño por las murallas; en el exilio engendrará hijos de uno de sus captores y asesino de su hijo. Ambas secuencias de su vida se plasman en dos percepciones trágicas en el mundo antiguo: la muerte de Astianacte en la obra *Las Troyanas* (tanto de Eurípides como la versión latina de Séneca, donde la muerte de Astianacte se supedita a la de Polixena, si bien se relatan a la par) y el exilio en *Andrómaca* propiamente dicha, del mismo Eurípides y en la versión del ya citado Racine. La diferencia radica en que en el caso de Eurípides la heroína tiene ya un nuevo hijo, de nombre Moloso; sin embargo, en el caso de Racine, Astianacte no habría muerto en Troya, sino que acompañaría a su madre al exilio, donde su vida es amenazada. De esta manera, de mantenerse el paralelismo mitológico, el pintor francés conoce la historia de Andrómaca, puesta muy de moda por la versión de Racine, mientras que, desde una perspectiva menos localista, Bardin opta por la lectura original.

En este contexto Monvoisin presenta su obra como dos miradas complementarias de un mismo hecho y para ello se vale de la función informativa de la pintura, a pesar de que, ciertamente, ni el naufragio en sí que asola a la protagonista ni la retención contra su voluntad como rehén olvidada ocupan el primer plano de los dos cuadros. No se trata ni de las condiciones de raptada ni de secuestrada lo que prevalece, sino de dos reacciones de una mujer ante dos pares de hijos muy distintos entre sí por el color de su piel. La bibliografía ha puesto de manifiesto a este respecto tres claves hermenéuticas (Christo, 2010a; De la Maza, 2013): las pinturas como implicación de Monvoisin en un conflicto latente entre criollos y mapuches en Chile; la percepción de la mujer como objeto de deseo de la mirada masculina en el trasfondo del “malón” o secuestro de mujeres; y, finalmente, un análisis más dinámico que pone en relación las dos obras analizadas con otras, de acuerdo con la cual existe una psicología pesimista acerca de las relaciones maternofiliales que avanzan desde la madre-coraje a la madre nutricia y, finalmente, a la madre filicida según el arquetipo de Medea.

A este respecto, el pecho descubierto, la cabeza cubierta con una toca, la presencia de un vencedor airoso al fondo y el predominio de los colores azul y blanco en las vestimentas femeninas se convierten en un referente iconográfico también en el cuadro de Delacroix *Grecia expirante entre las ruinas de Missolonghi* (*La Grèce sur les ruines de Missolonghi*, 1826, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux) (Fig. 6). Los colores blanco y azul simbolizan la bandera griega desde el siglo XVIII, y, aunque una masacre como la de Quíos, también pintada por Delacroix, pueda ponerse en paralelo a la toma de Troya a manos de los griegos -en torno a la cual gira la obra de Racine-, se produce una identificación metonímica completa, ya que Troya quedaría integrada en la propia cultura helénica

desde estos orígenes homéricos. Al recuperar esos colores, presentes también en la pintura de Bardin anteriormente comentada, Monvoisin está trasladando la situación de Elisa Bravo a la de una prisionera griega.

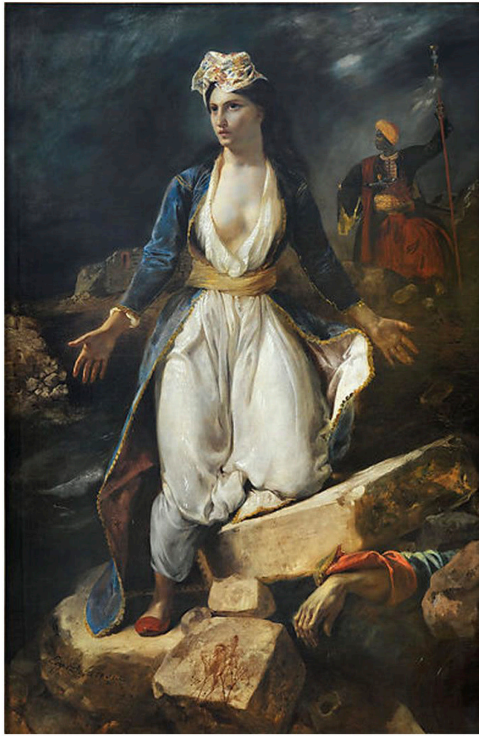


Fig. 6. Eugène Delacroix, *La Grèce sur les ruines de Missolonghi* (1826). Musée des Beaux-Arts, Bordeaux.
Fig. 7. *Une Chilienne prisonnière des Indiens des côtes de l'Araucanie* (1858). Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca, Chile.

Conclusión: El “díptico-espejo” como secuencia

Monvoisin plantea una especie de díptico que se organiza en torno a un objeto central (Elisa Bravo) situado entre dos espejos con dos perspectivas divergentes. De un lado, la “madre coraje” que, casi exánime, quiere evitar que sus hijos caigan en manos de mujeres extrañas y ajenas. De otro lado, la “mujer sexual”, que cubre su cabeza con una toca negra al tiempo que muestra un pecho níveo ajeno en esos momentos a su función nutricia. Se trata de una crónica periodística en dos tiempos: el rapto de unos niños y su madre tras naufragar el barco en el que viajaban y, ya sin la presencia de los niños de ascendencia europea, la misma madre inserta en un entorno agreste como concubina de un indígena con el que ha tenido otros hijos y en presencia de otras mujeres con cometidos sexuales concomitantes. La denuncia periodística asociada a la secuencia

posee dos implicaciones: que no se rescatara a la mujer en los momentos iniciales tras producirse el naufragio y que no se la rescatara tampoco al cabo del tiempo. Así, la mujer sería objeto de rescate por su condición de heroína que protege a sus hijos en un primer momento y, en un segundo momento, por su condición de mujer que mantiene su dignidad y belleza a pesar de las circunstancias en que ahora viviría lejos de la civilización.

Existen otras lecturas subterráneas, puestas de manifiesto desde aproximaciones feministas, que denotan el papel de la mujer como madre que preserva su sexualidad para una pareja de su misma condición y raza, frente a la mujer que, concubina de un indígena, se convierte en objeto de deseo de cualquier varón. Dichas lecturas también inciden en la asociación de feminidad y maternidad, con tres tiempos si a las dos pinturas dedicadas a Elisa Bravo se añade la de Fresia, mujer de Caupolicán, en una tercera pintura: la madre entregada, la madre indiferente y la madre Medea.

Pero caben más claves de fondo acerca de la percepción que Monvoisin plantea sobre la mujer blanca sino sobre la mujer mapuche en una cultura a la que no es ajena la poligamia, según se ha apuntado en un epígrafe previo. Y es que, frente al papel que se confiere en todo el relato a la figura de Elisa Bravo, son otras mujeres las que se interponen y rodean a la protagonista, de forma que al pecho desnudo de la mujer mapuche el pintor francés contrapone el pecho desnudo de la mujer blanca precisamente como elementos reflejados en los dos espejos del díptico. A este respecto, resulta fuertemente llamativo el hecho de que el seno descubierto que se muestra en el cuadro más dramático y que puede relacionarse de manera más precisa con el tema de los “desastres de la guerra” sea el de una mujer indígena, que anticipa la transformación de la protagonista en cautiva sexual, sobre todo cuando se trata de la pintura elaborada en segundo lugar, con posterioridad a la del pecho desnudo de la mujer de orígenes europeos. El seno de la mujer mapuche se presenta, pues, en paralelo con el pecho de Elisa Bravo.

En fin, la figura mitológica de Andrómaca sintetiza ambas feminidades en una madre: la de la esposa y la de la esclava, cuya identidad se manifiesta en la pérdida del hijo consentido y legítimo, y en la procreación de hijos espurios o no deseados. De esta manera, el pintor traslada a un ámbito supranacional la figura de Elisa Bravo, convertida ella misma en imaginario en paralelo a las propuestas de Delacroix a propósito de la derrota griega frente a los turcos, en dos cuadros que también pueden organizarse como un díptico-espejo: Quíos y Missonlonghi o las mujeres a las que se arrebató todo lo que tienen frente a la mujer que solamente se muestra poseedora de un cuerpo que ella misma ofrece con un sentido trágico.

Bibliografía

Allamand, A. F. (2008). *Raimundo Monvoisin, retratista neoclásico de la élite romántica*. Santiago de Chile: Origo Ediciones.

- Christo, M. de C. V. (2010a). Monvoisin no Salon de 1859: Índios, mestiçagem e pesimismo. En *Encontro de História da Arte. Atas VI*. Campinas-SP: IFCH/UNICAMP. Disponible en: <https://doi.org/10.20396/eha.6.2010.3832> [Consultado el 4-11-2023].
- Christo, M. de C. V. (2010b). Caupolican, Atahualpa, Aimbere e Cuauhtemoc: indios vencidos na pintura histórica Latino-Americana. *Portuguese Studies Review* (18), 2003-232. Disponible en: https://www.maproom44.com/psr/18_1.html [Consultado el 10-11-2023].
- De la Maza, J. (2013). Del naufragio al cautiverio: Pintores europeos, mujeres chilenas e indios Mapuche a mediados del siglo XIX. *Artelegie* (5). Disponible en: <https://doi.org/10.4000/artelogie.5208> [Consultado el 31-10-2023].
- De la Maza, J. (2014). *De obras maestras y mamarrachos. Notas para una historia del arte del siglo diecinueve chileno*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Gallardo Porras, V. (2012). Rugendas, artista viajero y su aporte a la construcción de la representación indígena. *Tiempo Histórico* (4), 67-86. Disponible en: <https://revistas.academia.cl/index.php/tiempohistorico/article/view/233> [Consultado el 8-11-2023].
- González, Y. (2016). Indias blancas tierra adentro. El cautiverio femenino en la Frontera de la Araucanía, siglos XVIII y XIX. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* (43), 185-214. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=127146460007> [Consultado el 4-11-2023].
- James, D. (1949). *Monvoisin*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Malosetti Costa, L. (1994). Rapto de cautivas blancas: un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense del siglo XIX. En G. Curiel Méndez et al. (ed). *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte* (pp. 297-314). México: Universidad Nacional Autónoma.
- Muñoz Sougarret, J. (2010). El naufragio del Bergantín “Joven Daniel”, 1849. El indígena en el imaginario histórico de Chile. *Tiempo Histórico* (1), 133-148. Disponible en: [Consultado el 31-10-2023].
- Pereira Salas, E. (1992). *Estudios sobre la historia del arte en Chile Republicano*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile.
- Ramírez Errázuriz, V. (2017). Ciencia y literatura. Eduard Poeppig y su representación de la Araucanía (siglo XIX). *Cuadernos de Historia Cultural* (6), 41-69. Disponible en: <https://cuadernosdehistoriacultural.files.wordpress.com/2017/12/06-verc3b3nica-ramc3adrez-eduard-poeppig-vf.pdf> [Consultado el 22-11-2023].
- Romera, A. M. (1950). Monvoisin. En *Razón y poesía de la pintura* (pp. 97-122). Santiago de Chile: Ediciones Nuevo Extremo.

Vicuña Mackenna, B. (1884). *Elisa Bravo, o sea, el misterio de su vida, de su cautividad y de su muerte, con las consecuencias políticas i públicas que la última tuvo para Chile*, Santiago de Chile: Imprenta Victoria-H. Izquierdo.