

# Ficha razonada: Naufragio del Bergantín Joven Daniel



*Naufragio del Bergantín Joven Daniel* ,  
1859

Óleo sobre Tela, 177 x 130.5  
Raymond Quinsac Monvoisin

---

## Inscripciones

Firma R.Q Monvoisin. 1859.

---

## Procedencia

Museo O'Higgiano y de Bellas Artes de Talca, Talca,  
1936

Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 1930

Adriana Cousiño, , ¿?

---

## Exhibiciones

Salón de París, 1859, El Palacio de la Industria y de las  
Bellas Artes, París, 1859

Exposición de Raymond Quinsac Monvoisin (1790-  
1870), Instituto de Extensión de la Universidad de Chile,  
Santiago, 1955

Las mujeres de Monvoisin, Corporación Cultural de  
Vitacura, Santiago, 2015

(En)clave masculino, Museo Nacional de Bellas Artes,  
Santiago, 2017

---

Solo una de estas dos pinturas, firmadas y fechadas en 1859, fue presentada por Monvoisin en el Salón de París de ese año, con el título *Une Chilienne prisonnière des Indiens des côtes de l'araucanie (Amérique du Sud)*. Sin explicación alguna, la obra tenía la siguiente nota: "Este cuadro no será expuesto sino después de la apertura del Salon"<sup>[1]</sup>. Se exhibió junto a otras dos pinturas de asunto sudamericano, [La captura de Caupolicán](#) y *Los dos esposos paraguayos*, realizadas todas tras su regreso a París. Las tres pinturas referían al conflicto entre blancos e indios en la región, con asuntos dramáticos que involucraban mujeres y niños, y que, en el caso de las otras dos pinturas, fueron explicados al público (Vieira Christo, 2010, 280). La recepción de estas tres obras, en el Salón de París, ya atravesado por las batallas

modernistas, debe haber sido demoledora para aquel ambicioso artista que, tras recorrer Sudamérica, volvía al ruedo apostando una vez más al melodrama ¿antes de partir había exhibido en el Salon de 1833 dos cuadros de mujeres cautivas víctimas de la violencia: *Ali Pacha y la Vassiliki* y *Blanche de Boileau*?. Zacharie Astruc publicó ese año un extenso volumen de más de 400 páginas dedicado al Salón, en el que repartió ironías, críticas tajantes e importantes elogios a los artistas que consideraba las grandes fuentes vitales del arte moderno: Delacroix, Corot y Courbet. A este último, pese a no haber expuesto ese año en el Salón, dedicó Astruc casi treinta páginas de su publicación en la que mencionó, despectivamente, uno de los tres cuadros de Monvoisin, *la Captura de Caupolicán*, en apenas dos renglones: “Una conferencia de cerámicas etruscas. Buena composición, pintada absolutamente al revés de la verdad”<sup>[2]</sup>. Otros influyentes críticos, como Maxime Du Camp, J.H. Duvivier o Dumesnil ni siquiera lo nombraron en sus *livrets*<sup>[3]</sup>.

Las dos telas adquiridas por Luis Cousiño para su viuda Domenica Festa<sup>[4]</sup>, poco después de la muerte del artista en 1870, fueron exhibidas en la Exposición Nacional de Artes e Industria de Santiago de 1872, junto a otras 21 piezas de su colección, con los títulos “Naufragio [sic.] de Elisa Bravo” y “Cautiverio de Elisa Bravo” (Cuevas y Martínez, 2019, 98-99). Desde entonces han sido consideradas y presentadas como un díptico relativo al naufragio del bergantín *Joven Daniel* en las costas de la Araucanía, el año 1849, y a la confusa historia de supervivencia en cautiverio de la joven dama de la sociedad santiaguina, Elisa Bravo Jaramillo de Bañados. Sin embargo, no hay evidencia de esta intención en vida del artista. Las dos litografías (en dos impresiones, blanco y negro y coloreada) de Emile Lasalle que editó Goupil en 1861, llevan por título: *La Naufragée (Amérique Meridionale)* con sendas explicaciones que no la nombran.

Benjamín Vicuña Mackenna, quien las vio en una visita a casa del artista ya octogenario en 1870, vinculó ambos cuadros con Elisa Bravo, citando al respecto el poema *La cautiva de Puancho* de Rafael Santos, publicado por primera vez en 1853 a raíz de un concurso inspirado en el naufragio del bergantín antes mencionado (Santos, 1867, 2). Respecto al confuso episodio del cautiverio de Elisa Bravo, ha sido analizado con la minuciosa reconstrucción de fuentes documentales y hemerográficas por Jorge Muñoz Sougarret (2010). Existieron muchas versiones confusas, juicios y declaraciones contradictorias que generaron la agitación social, como consecuencia del retrato realizado por la prensa, durante varios años, como justificación del avance de tropas en la Araucanía. Vicuña Mackenna menciona con toda claridad la utilización del caso, realizada por las publicaciones de Santiago, para justificar la campaña de exterminio. En el diario que dirigía Andrés Bello, *El Araucano* se publicó una arenga el 1 de noviembre de 1849:

Si el crimen de Puancho quedase impune, si los delincuentes se gozasen tranquilamente en su presa, si no fuese vengada la sangre de nuestros conciudadanos alevosamente derramada, si no se castigase el ultraje brutal cometido en la débil y desamparada inocencia, y el martirio añadido al ultraje, nuestra república sería un objeto de merecido desprecio para nuestros bárbaros.” (VICUÑA MACKENNA, 1884, 23-24)

El rapto y cautiverio de mujeres, entendido como la acción de un varón que toma por la fuerza a una mujer, que se consideraba propiedad de otro varón, es uno de los tópicos más antiguos en la cultura europea occidental, señalado como el origen de todos los conflictos: entre dioses, entre hombres y dioses, entre hombres de diferentes culturas. Y en América, desde comienzo de la conquista, en el siglo XVI: Glaura y Liropeya, Lucía Miranda y Atala, y, más tarde Moema, y Cora, y María, y Magdalena, y Blanca, y Trinidad Salcedo, y Elisa Bravo, entre tantas otras más o menos célebres, más o menos reales. Esos actos de violencia masculina y resistencia o sumisión femenina, han mostrado no solo una larga pervivencia en la cultura, sino también un extraordinario poder de atracción (erótica y/o sentimental) en amplísimas audiencias, tanto masculinas como femeninas a lo largo del tiempo. En Chile hubo otro episodio de rapto situado en la Araucanía que inspiró poco antes al artista bávaro Johann Moritz Rugendas: el rapto de Trinidad Salcedo, hecho que no puede dejar de considerarse un antecedente del interés de Monvoisin por el caso de Elisa Bravo. Rugendas habría conocido el rapto de Trinidad Salcedo por el libro de Thomas Sutcliffe *Sixteen years of travelling in Chili and Peru: from 1822 to 1839*. Entre 1845 y 1848 pintó numerosos cuadros y dibujos inspirados en Trinidad Salcedo. El interés de Rugendas por los raptos de cautivas blancas estuvo también influido por el poema *La Cautiva* de Esteban Echeverría (1837), que surgió de su correspondencia con Mariquita Sánchez de Thompson en 1845. (Malosetti Costa, 1993). A su vez, el poema de Rafael Santos dedicado a Elisa Bravo presenta extraordinarias coincidencias con *La Cautiva* de Echeverría, sobre todo con el canto 2 (El festín), escena que describe largamente como desencadenante de la desgracia de los naufragos, ya que el alcohol desencadena la borrachera, la codicia y la desconfianza de los indios. El cuadro de Rugendas *Rapto de Trinidad Salcedo* (1836) es muy cercano a la descripción que hace Rafael Santos de las ofertas realizadas por el cacique a la cautiva y que ella rechaza. Y en el poema de Rafael Santos, sobre todo en la comparación

de la mujer cautiva con una flor que se marchita y cae, tanto como en los cuadros de Monvoisin, parece estar el origen del poema *Tabaré* del uruguayo Juan Zorrilla de San Martín, quien estaba en Chile cuando llegaron los cuadros de Monvoisin. Como se observa, hay una ida y vuelta de motivos, imágenes y situaciones que van de la palabra a la imagen y viceversa, sin que podamos precisar cómo funcionaron.

Los gestos de desesperación y de melancolía de Elisa Bravo son inequívocos y remiten a los modelos clásicos del asunto. Pero en ambos cuadros, los niños plantean un problema que prolonga el conflicto en el tiempo y lo dispara hacia el futuro, en la estirpe de aquellas uniones forzadas: puede establecerse un contrapunto entre el deseo de la mujer indígena por el pequeño hijo blanco de Elisa Bravo, en el primer cuadro, con la arrogancia natural del niño mestizo que interpela al espectador con mirada clara y serena en el segundo, en un gesto reservado de protección o consuelo. El niño más pequeño aparece, en cambio, en una posición que transfigura su sueño en una evocación del Cristo yacente. Esos niños de Monvoisin aluden a la preocupación de la sociedad chilena respecto del llamado “mestizaje al revés”, presente en leyendas populares, tradiciones y discursos más o menos científicos: mujeres blancas que engendraban hijos de indios en las *tolderías*.

En el Museo Arqueológico de La Serena se conservan dos copias anónimas de estos cuadros, de mayores dimensiones (255 x 176 cm.) con la escena invertida, lo que indicaría que su fuente fueron los grabados. En la escena del cautiverio Elisa aparece con el pecho cubierto y a sus pies hay un cordero, lo cual reforzaría la interpretación cristológica del bebé en su regazo.

En el inventario de Isidora Goyenechea de Cousiño de 1898, se daba cuenta de que estas pinturas estaban en la sala del té<sup>[5]</sup>. Ambas fueron donadas en 1930 al Museo Nacional de Bellas Artes por Carlos Cousiño Goyenechea y figuraban con el título *Elisa Bravo, mujer de un cacique* y *El naufragio de Elisa Bravo*<sup>[6]</sup>. Finalmente, en junio de 1936 estas pinturas, junto con *La Captura de Caupolicán*, fueron enviadas al Museo O’Higiniano y de Bellas Artes, donde se encuentran desde entonces.

Los estudios realizados en el CNCR con reflectografía infrarroja y luz transmitida, revelan algunos arrepentimientos y figuras subyacentes. En *Elisa Bravo, mujer del cacique*, aparece un personaje con el mismo aspecto de las dos mujeres sentadas, tras el árbol que se encuentra a la derecha. Bajo el sombrero del cacique emerge su cabeza y pelo, por lo que es probable que pintar esta prenda haya sido una decisión posterior. Sin embargo, existe una sombra con la misma forma del sombrero y cabeza del cacique un poco más atrás o más pequeña que la visible, lo que podría corresponder a una ubicación inicial de esta figura. También se observa un pequeño arrepentimiento en la extensión y ubicación de las piernas del niño que reposa en las faldas de Elisa y modificaciones en el paisaje del fondo al lado derecho. No se observa dibujo preliminar realizado con grafito, lo que no necesariamente significa que no exista un dibujo inicial. En este sentido, los arrepentimientos y modificaciones dan cuenta de la relativa flexibilidad para componer, y de que, muy posiblemente, lo hizo sobre el lienzo, sin bocetos previos del total de la composición. En el *Naufragio del Joven Daniel* se observan pocos arrepentimientos menores. Uno de ellos es la extensión de las rodillas de Elisa posadas en la arena y espuma de mar, al parecer inicialmente eran más grandes de como las pintó definitivamente Monvoisin. En la cabeza de Elisa aparece una sombra oscura que puede corresponder a una especie de cofia o a pintura puesta en forma superficial como últimas pinceladas de su cabello. Imágenes confusas a su espalda dan cuenta de un cambio de composición, pero no es posible verlas con claridad; probablemente la mano que toma la pierna del niño antes tomaba el hombro de Elisa. Las imágenes tomadas a esta pintura revelan un añadido de tela en la parte superior, no visible por el reverso por estar reentelada. Tanto originales como copias fueron pintados en lino. Las copias presentan cuadrículado subyacente, no se observa dibujo con grafito y se aprecian arrepentimientos. El más destacado es la cabeza del cordero que cambia de semi perfil a frente en la pintura definitiva.

Las firmas de ambas obras son muy diferentes, siendo sin embargo ambas originales. La cantidad de elementos, el tipo de letra con características de cancillería y ductus son los mismos, y ambas están ubicadas al lado derecho, la del naufragio más abajo, en la esquina. La firma de *Elisa* está escrita en una sola línea descendiente y algo curva, en café claro, sobre el fondo ocre, con líneas delgadas y pincel fino. En cambio, la firma de *El naufragio* cuenta con 3 líneas: arriba R<sup>n</sup>.Q<sup>c</sup>.; al medio Monvoisin; abajo 1859. La gran diferencia entre ambas firmas es que la del naufragio está pintada en rojo, con un pincel grueso, y cada letra o número tiene sombra negra al costado derecho con la intención de darle volumen y destacarla del fondo ocre claro. Una firma con características similares se encuentra en el [9 de Thermidor](#).

---

[1] Explication des ouvrages... 1859 N° 2196. En todos los casos, la traducción es de las autoras.

[2] Astruc, Zacharie. *Les 14 stations du Salon: Aout 1859; suivies d'Un récit douloureux*. [prefacio de George Sand]. Paris: Poulet-Malassis et de Broisé-Livraires-Editeurs. p. 205. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1132967/f48>.

[3] Du Camp, Maxime. *Le Salon de 1859*. Paris: Imprime de la Librairie Nouvelle, 1859. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k42252677/f10> ; Duvivier, J.-H. *Salon de 1859. Indiscrétions*. Paris: Dentu, Libraire-Editeur, 1859 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1269480h#> ; Dumesnil, M.H. *Le Salon de 1859*. Paris: Jules Renouard, 1859. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6468601s#>

[4] Vicuña Mackenna, Benjamín. "Elisa Bravo. O sea, el misterio de su vida, de su cautividad y de su muerte, con las consecuencias políticas y publicas que la última tuvo para Chile". *Revista de Artes y Letras*. Santiago de Chile, julio de 1884, p.513. Según David James (1949, 91) las telas exhibidas en el Salón de 1859, fueron cedidas por el sobrino de Monvosin a Domenica Festa.

[5] *Inventario de bienes de Isidora Goyenechea de Cousiño*. Santiago de Chile: mayo-julio de 1898, Archivo Nacional de la Administración. Fondo Notarios, Vol. 1081.

[6] Catálogo de la 2° exposición extraordinaria. *Museo Nacional de Bellas Artes*. Santiago de Chile: Imprenta La Tracción, 1931, N° 33, p.33.

## Bibliografía

1859

*Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure et architecture exposés au Palais des Champs-Élysées le 15 avril 1859. Ministère de la Maison de L'Empereur. Direction générale des Musées Impériaux. Exposition publique des ouvrages des artistes vivants pour l'année 1859. N° 2196.*

1872

*Catálogo Exposición Nacional de Artes e Industria en Santiago de Chile*. Santiago, Imprenta de la Librería del Mercurio, pp. 12-14.

1884

VICUÑA MACKENNA, Benjamín, "El arte nacional i su estadística ante la esposicion de 1884", *Revista de Artes y Letras*. Santiago, año I, N° 9, Tomo II, 15 de noviembre, p. 513.

1926

SCHIAFFINO, Eduardo, "La vera efigie. D. Juan Manuel Rozas pintado por Monvoisin" en: *Recodos en el sendero*. París, Editorial Excelsior, p. 127. [Correspondencia enviada desde París al Director de *La Nación*. Enero de 1905]

1928

ÁLVAREZ URQUIETA, Luis, *Breve historia de la Pintura en Chile, algunos juicios críticos y nómina de los cuadros de la Colección Luis Álvarez Urquieta*. Santiago, [s.n.], p. 20.

1941

FLORES ARAOZ, "Raimundo Monvoisin", *Cultura Peruana Revista bimestral ilustrada*. Lima, Nº 1 y 2, enero-febrero y mayo, [s.p.].

1951

JAMES, David, *Monvoisin*. Buenos Aires, Emecé Editores, reprod., [s.p.].

1951

ROMERA, Antonio, *Historia de la pintura chilena*. Santiago, Editorial del Pacífico, p. 48.

1955

ROMERA, Antonio, "Monvoisin como punto de coincidencia de corrientes estéticas diversas" en: *Monvoisin*. Santiago, Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, p. 68.

1993

MALOSETTI COSTA, Laura, "El rapto de cautivas blancas. Un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense del siglo XIX" en: *Arte, Historia e Identidad en América. Visiones Comparativas. Actas del XVII Coloquio Internacional de Historia de Historia del Arte*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma de México, Tomo II, pp. 310-311.

2007

AMIGO, Roberto, "Beduinos en la Pampa. Apuntes sobre la imagen del gaucho y el orientalismo de los pintores franceses", *Historia y Sociedad*, Nº 13, p. 4-7. Recuperado de: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/colombia/fche/2.pdf>

2008

ALLAMAND, Ana Francisca, *Raimundo Monvoisin. Retratista neoclásico de la elite romántica*. Santiago, Origo Ediciones, reprod. 27.

2010

VIEIRA CHRISTO, Maraliz de Castro, "Monvoisin no Salon de 1859: índios, mestiçagem e pessimismo" en: *VI Encontro de História da Arte*. Campinas, Universidade Estadual de Campinas, p. 280.

MUÑOZ SOUGARRET, Jorge, "El naufragio del Joven Daniel, 1849. El indígena en el imaginario histórico de Chile" en: *Tiempo Histórico*. Santiago, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Nº1, p.133-148.

2013

DE LA MAZA, Josefina, "Del naufragio al cautiverio: Pintores europeos, mujeres chilenas e indios Mapuche a mediados del siglo XIX", *Artelogie*, Nº 5, reprod. 4. Recuperado de: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article241>

2014

MALOSETTI COSTA, Laura (Cur.), *La seducción fatal. Imaginarios eróticos del siglo XIX*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes – Biblioteca Nacional, reprod. 98-99.

2018

MALOSETTI COSTA, Laura, *Tabaré cosmopolita. Migraciones y ambivalencias del héroe trágico*. Montevideo: Museo Zorrilla, reprod. pp. 12-13.

2019

CUEVAS, Jaime y MARTINEZ, Juan Manuel, “Notas sobre el catastro y documentación de la obra de Raymond Quinsac Monvoisin en América. El caso de las pinturas de José Miguel Infante (1844) y Elisa Bravo Jaramillo de Bañados, mujer del cacique (1859)” en: CORTES, Gloria y Marcela DRIEN, *Raymond Monvoisin y sus discípulos Avances de Investigación*. Santiago, RIL editores – Universidad Adolfo Ibáñez, pp. 93-106.

2017

Aguayo, Tomás, “Informe de resultados de análisis. LPC-227”. Documento interno CNCR.

**Laura Malosetti Costa y Carolina Ossa Izquierdo**

---