

Ficha razonada: Caupolican, chef des Araucaniens, prisonnier des Espagnols [Caupolicán prisionero y Fresia]



Caupolican, chef des Araucaniens, prisonnier des Espagnols [Caupolicán prisionero y Fresia] , 1859

Óleo sobre Tela, 226.5 x 281
Raymond Quinsac Monvoisin

Inscripciones

Firma Zona inferior izquierda

"chili / Rⁿ. Q^c.
/ monvoisin"

Procedencia

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

Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 1930

Adriana Cousiño, , ?

Domenica Festa, París, 1870

Exhibiciones

Salón de Paris, 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

Este cuadro, que es la segunda versión realizada por Monvoisin del tema, fue pintado en París, para ser exhibido en el *Salón* de 1859, donde recibió la tercera medalla. Ambas versiones fueron inspiradas por el poema épico *La Araucana* del español Alonso de Ercilla^[1].

En el catálogo del *Salón*, Monvoisin explica la escena representada,^[2] síntesis del poema: Fresia, la esposa de Caupolicán, se rebela contra él por dejarse capturar vivo y le arroja al niño que lleva, negándose a ser la madre del hijo de un cobarde. Al representar este momento del poema, el artista reduce la escena a un problema doméstico, concentrando al espectador en la tensión que existe entre la pareja mapuche. El gesto de Fresia retratado en el cuadro provoca una consternación visible; solo el soldado español la mira directamente y Ercilla, representado al fondo del cuadro, la mira de reojo. El artista ha compuesto una fuerte diagonal que lleva al espectador del tronco del árbol roto, símbolo de la muerte, a los brazos extendidos de su esposa y a Caupolicán, quien desvía el rostro y baja la mirada. La acción de la mujer contrasta con la inmovilidad de Caupolicán, convirtiéndola, además de física, en moral. Es Fresia, no los conquistadores, quienes hacen de Caupolicán un derrotado.

El perfil, el cabello, el pendiente, el regazo expuesto y el gesto de Fresia con su hijo recuerdan mucho a la *Médée furieuse* presentada al *Salón* en 1838 por Delacroix (Óleo sobre tela, 260 x 165 cm. Palais des Beaux-Arts de Lille), antiguo colega de Monvoisin en el taller de Guerin, en París. Transmutada en Medea, Fresia se vuelve universal.

Fresia, siendo la única que detiene la acción, le roba la escena a Caupolicán; sin embargo, Monvoisin introdujo un dilema sutil para el espectador, poniendo más luz sobre el pecho atlético y desnudo de Caupolicán. Semejante procedimiento llama la atención sobre la sensualidad existente en torno al líder mapuche, representado sin características étnicas, no evidenciando el ojo ciego^[3], presumiendo belleza occidental, tendido en la litera forrada con exótica piel felina, flanqueado por dos mujeres jóvenes^[4]; quizás una alusión a la poligamia en la que vivían los mapuches. Este grupo estimula la fantasía del espectador que, abstrayéndose del drama que lo rodea, podría trasladar los tres personajes a una situación de alcoba, invitando a juegos amorosos. Este pensamiento hace aún más angustioso el estado de Caupolicán: atado, incapaz de transformar su poder en el acto de tocar a las jóvenes, quienes, a la vez, aunque sus manos no estén atadas, tampoco pueden tocarlo, entrelazando los dedos. Recordemos que, en ese momento, según el poema de Ercilla, Fresia le está diciendo: “ese cuerpo membrudo en sexo de hembra se ha trocado”.

La tela pintada en Francia contrasta, y mucho, con la primera versión de la prisión de Caupolicán, ejecutada en Chile en 1854, actualmente expuesta en el Museo Histórico Nacional de Santiago^[5]. A pesar de estar firmada por el artista, presenta una composición y técnica inferiores, sugiriendo poco esfuerzo por parte del pintor; cabe recordar que, al mismo tiempo, el artista produjo otra obra de gran formato, *La abdicación de O'Higgins*^[6]. En la composición chilena, Caupolicán está de pie, con las manos atadas a la espalda, entre indios y españoles, mientras Fresia de rodillas, en primer plano con su hijo ya en el suelo, hace un gesto de dolor, al poner la mano derecha en la cabeza y de disgusto, al extender el brazo izquierdo con la palma de la mano hacia Caupolicán. En la tela parisina, Monvoisin sorprende invirtiendo las posiciones de Fresia y Caupolicán, colocándolo en una posición inferior a su esposa, es decir, acostado inmóvil a sus pies^[7].

Monvoisin exhibió tres telas en el *Salon* de París de 1859. El catálogo incluye: *Caupolican, chef des Araucaniens, prisonnier des Espagnols, Une Chilienne prisonnière des Indiens des côtes de l'Araucanie (Amérique du Sud)* y *Deux époux du Paraguay*. Las telas presentan una gran unidad. Todas se centran en la tensión entre blancos e indios en la región araucana, centrándose en los niños y las mujeres. Con 63 años, Monvoisin había regresado a Francia a fines de 1857 y tenía la intención de llamar nuevamente la atención sobre su trabajo, exponiendo una América salvaje.

A pesar de los esfuerzos del artista, su participación en el *Salón* prácticamente no resonó en la prensa. Solo *Le Quart d'heure: gazette des gens demi-sérieux*, hizo un comentario breve y despectivo, en el que califica la obra como “Une conférence de poteries étrusques. Bonne composition, absolument peinte au rebours du vrai”. Es decir, las figuras serían esquemáticas, como una vasija etrusca; la composición es buena, pero los colores son falsos. No se mencionaron observaciones sobre el tema. También Pedro Lira escribió algunos comentarios sobre el cuadro en una carta a Labadie: “Muchas figuras, sin carácter suficiente, fondo de decoración de ópera”^[8].

El cuadro permaneció con el pintor hasta su muerte cuando, según James David, su sobrino, Gastón-Raimundo Monvoisin, se lo entregó a Domenica Festa, con quien el artista había estado casado, quien pronto lo vendió a la familia Cousiño en una de las visitas habituales de la familia a París.

La visión de un Caupolicán desacreditado fue posteriormente puesta en venta al gobierno de Chile, que entre 1860 y 1865 había desencadenado la “Pacificación de la Araucanía”. Según Eugenio Pereira Salas: "El informe del Ministro es favorable, sobre todo por la autenticidad del cielo, las montañas, los árboles y todos los complementos del cuadro que tienen un carácter muy chileno".^[9] Salas no informa quién es el ministro, la fuente de su opinión, ni lo incluye en su discurso, pero es interesante notar que el carácter chileno reside en la naturaleza y no en el tema mismo de la pintura histórica.

^[1] Alonso de Ercilla. *La Araucana*: Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 2005, canto XXXIII.

^[2] “Sa femme, apprenant qu'il s'était laissé prendre au lieu de périr en se défendant, s'élançe à sa rencontre et lui présente son fils: Tiens, dit-elle, voici ton enfant, je te le rends; je ne puis ni ne veux prendre soin du fils d'un lâche!”.

^[3] Alonso Ercilla destaca su problema de visión, en el Canto II: “... tenía un ojo sin luz de nacimiento/ como un fino granate colorado/ pero lo que en la vista le faltaba/ en fuerza y esfuerzo le sobraba”. En: De Ercilla, Alonso, *La Araucana*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 2005, p. 38.

^[4] Alonso Ercilla presenta a Caupolicán prisionero de forma bastante diversa, mostrándolo atado a los demás indios, sin ningún privilegio: “... cuando la triste Palla descubriendo/ al marido que preso iba adelante,/ de sus insignias y armas despojado,/ en el montón de la canalla atado,/...”. Ibidem p. 226.

^[5] Monvoisin, *La captura de Caupolicán*, 1854. Óleo s/tela, 297 x 386 cm., Museo Histórico Nacional de Chile.

^[6] Josefina de la Maza Chevesich, en un artículo inédito, titulado *Llevando la luz al país de los ciegos, la llegada de Raymond Q. Monvoisin a Chile en 1843*, resalta exactamente esa variación cualitativa de la obra de Monvoisin.

^[7] Sobre la representación de líderes indígenas de la resistencia a los colonizadores en el siglo XVI, ver: CHRISTO, Maraliz de C. V. Caupolicán, Atahualpa, Aimberê e Cuauhtémoc, indios derrotados en la pintura histórica latinoamericana. *Portuguese Studies Review*, v. 18, p. 209-238, 2011.

^[8] “Cartas de Don Pedro Lira a M. Ernest Labadie”. En: *Revista Chilena de Historia y Geografía*. N. 111. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, enero-junio 1948.

^[9] Salas, Eugenio Pereira. “La existencia romántica de un artista neoclásico”. En: *Monvoisin*. Santiago: Ediciones Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1955, p.53.

Bibliografía

1859

ASTRUC, Zacharie, “Les 14 stations du Salon : 1859 ; suivies d'une histoire douloureuse”. *Le Quart d'heure : gazette des gens demi-sérieux*. Paris, Tome troisième, 20 mai 1859, pp. 39 y 273.

1949

FLORES ARAOZ, José, “Raimundo Monvoisin”, *Cultura Peruana Revista bimestral ilustrada*, Lima, año 1, vol. 1, nº 1 y 2, enero-febrero y mayo 1941, [s.p.].

1949

JAMES, David, *Monvoisin*. Buenos Aires, Emecé Editores.

1955

VV.AA, *Monvoisin*. Santiago, Ediciones Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Universidad de Chile, 1955, p.53.

2008

ALLAMAND, Ana Francisca. *Raimundo Monvoisin. Retratista neoclásico de la elite romántica*. Santiago, Origo Ediciones, reprod., p. 32.

2010

VIEIRA CHRISTO, Maraliz de Castro, "Monvoisin no Salon de 1859: Índios, mestiçagem e pessimismo" en: *VI EHA - Encontro de história da arte - UNICAMP*, reprod., pp. 283-285.

2013

DE LA MAZA, Josefina, "Del naufragio al cautiverio: Pintores europeos, mujeres chilenas e indios Mapuche a mediados del siglo XIX" en: *Artelogie*. Francia, nº 5, p. 6.

Maraliz de Castro Vieira Christo, Nicole Iroume y Fernanda Pitta
