

# Ficha razonada: Don Francisco Arriagada



*Don Francisco Arriagada , 1855*

Óleo sobre Cartón, 36 x 27  
Clara Filleul

---

## Inscripciones

Manuscrito Reverso

Etude peinte au Chili par Clara Filleul / d'après le portrait de Da\_ Francisco / Arriagada peint par R. Q. Monvoisin

---

## Procedencia

Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 1947

Descendientes de la familia Monvoisin, , ¿?

---

El conjunto de imágenes que incluyen [el dibujo hecho por Monvoisin](#) y la pintura sobre cartón realizada por Clara Filleul nos remiten a una tercera imagen, de paradero desconocido, que retrata a Francisco Arriagada. Las dos imágenes mencionadas son vestigios que nos permiten realizar una arqueología que reconstruya la imagen ausente de Arriagada.

Francisco Arriagada Argomedo (San Fernando, Chile, 1808-Ibid., 1872) –también conocido como Francisco de la Arriagada– fue uno de los terratenientes chilenos más ricos del siglo XIX. Este abogado, diputado suplente por la provincia de Petorca (1829) y diputado electo por la de San Fernando (1840-1843), se casó en 1857 con Mercedes Herrera Molina, quien también fue retratada por Monvoisin en 1848. Muy probablemente, tanto el retrato de Arriagada como el de Herrera fueron hechos para alhajar la casa del matrimonio. Sin embargo, no está claro que hayan sido encargados en conjunto. Se estima que el de Arriagada fue realizado alrededor de 1855 y el de Herrera siete años antes.

El estado actual de los retratos de Herrera y Arriagada abre dos posibilidades. La primera, que la composición evidencia una solución individual y no de conjunto, aunque en ambas imágenes los elementos de los planos secundarios nos remiten a un mismo espacio; mientras Arriagada aparece de cuerpo entero, Herrera no está representada del mismo modo. En ambos cuadros se aprecia una cortina verde con borlas doradas al fondo, dejando entrever parte de una columna con el fuste acanalado y un cielo parcialmente nublado. La segunda posibilidad es que el retrato de Herrera haya sido alterado. Es muy probable que, a causa de su deterioro, el cuadro fuese recortado en su parte inferior. En efecto, el corte de la figura de Herrera entre las rodillas y tobillos y el cambio de marco son indicios de esto. Es cierto que esta hipótesis puede no ser tan plausible al compararlo con otros retratos equivalentes de Monvoisin<sup>[1]</sup>, los cuales aparecen con un corte similar. Sin embargo, es preciso considerar la variable económica en la realización del cuadro, Arriagada fue uno de los hombres más ricos del siglo XIX chileno, y la evidencia indica que tuvo con Monvoisin una relación, al menos comercial: “[Monvoisin] En Santiago tenía un taller en un inmueble que pertenecía a don Francisco Arriagada y que había sido instalado por Ernesto Charton” (James, 1949, p. 78). De hecho, Arriagada no solo le encargó su retrato y el de su esposa, sino también un Cristo para la catedral de Concepción:

Su obra religiosa más importante fue el inmenso "Cristo" de la catedral de Concepción, cuyo origen nos ha indicado monseñor Víctor Barahona: "...Don Francisco de la Arriagada regaló a la Catedral de Concepción de Chile un cuadro religioso que ejecutó el pintor Raimundo Q. Monvoisin: "El Cristo de Monvoisin", una de las buenas producciones del pincel de este renombrado artista durante su permanencia en Chile ... El precio pagado a Monvoisin por su obra fué de seis mil pesos de nuestra antigua moneda de oro... Mide la tela 4.84 metros de alto por 3.40 de ancho. A la izquierda del cuadro, abajo, hay la firma que dice: R. Q. Monvoisin. 1852, Chile. [Reinaldo Muñoz: *La iglesia Catedral de Concepción de Chile*, 1910, pp. 91 y 92] (James, 1949, pp. 80 - 81).

Estos antecedentes inclinan a descartar que el retrato de Herrera no se realizara de cuerpo entero por falta de recursos económicos y hacen más plausible la hipótesis de que la causa del formato actual se deba a su deterioro.

Clara Filleul, cuyo vínculo con Monvoisin parece haber ido más allá de la relación que puede darse entre maestro y discípula, trabajó en el taller de este pintor. Los antecedentes con los que contamos insinúan un contrato entre ambos, lo que permitiría establecer que Filleul fue su socia en el negocio de la pintura. El prestigio y reconocimiento que logró Monvoisin en la elite chilena redundó en una gran cantidad de encargos, que se calculan en más de doscientos (Berríos et al, 2009, p. 81). “El francés, bastante sagaz, vio en esta apetencia un negocio relativamente fácil y se entregó de lleno a la ejecución de retratos” (p. 81). Y Barros Arana afirma que su taller “tomó en Chile casi los caracteres de una fábrica, tal era la rapidez i la manera como se ejecutaban los trabajos” (Citado en p. 81). Prueba de este éxito es el nivel de las ganancias económicas de Monvoisin, tan significativas que le permitieron comprar el fundo Los Molles, en las cercanías de Santiago.

Es probable que Arriagada haya pagado alrededor de diez onzas de oro por el cuadro que ha proyectado su imagen en el tiempo. “Un retrato de medio cuerpo valía seis onzas de oro; si llevaba manos, se pagaba otra onza por cada una” (Allamand, 2008, p. 25). El protocolo de producción de retratos del taller de Monvoisin obedecía a la dinámica de una producción colectiva, lo que se

evidencia en la repetición de soluciones compositivas. En la pose de Arriagada la orientación es vertical, de cuerpo entero y de frente, traje oscuro con capa larga y mano puesta en la solapa de la chaqueta, soluciones que se repiten en otros retratos como los de *José Manuel Ramírez Rosales*, *Rafael Garmendía Luco* (ambos de colección particular) y el de *Don Victoriano Martínez* (colección del Museo Nacional de Bellas Artes) entre otros. Por lo que es plausible concluir que el dibujo que Monvoisin realiza de Francisco Arriagada es un boceto preparatorio destinado a la realización de un cuadro (de paradero desconocido) y que la pintura sobre cartón de pequeño formato hecha por Clara Filleul “nos permiten suponer otras estrategias al interior de las relaciones comerciales, un inventario de modelos o bien un sistema de archivo de la producción del taller” (Báez y Cortés, 2019, p. 56).

[1] *Retrato de Josefa Reyes y Gómez de Garmendía*, *Retrato de Enriqueta Pinto de Bulnes* (ambos en colecciones particulares), *Retrato de Doña Pepita Reyes* (colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago) y el [Retrato de Doña Emilia Herrera de Toro](#) (colección del Museo del Carmen de Maipú, Santiago).

## **Bibliografía**

1949

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

2008

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

2009

BERRÍOS, Pablo, CANCINO, Eva, GUERRERO, Claudio, PARRA, Isidora, SANTIBÁÑEZ, Kaliuska y VARGAS, Natalia, *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*. Santiago, Lom Ediciones.

2019

BAÉZ, Rolando y CORTÉS, Gloria, “Primeras aproximaciones críticas al concepto de género y discipulaje. El caso de Clara Filleul” en: CORTÉS, Gloria y DRIEN, Marcela (eds.), *Raymon Monvoisin y sus discípulos. Avances de investigación*. Santiago, RIL Editores, pp. 51-66.

**Samuel Quiroga**

---