

# Anticipos de modernidad: el retrato familiar burgués en la Buenos Aires posrosista a través de la obra de B. Marcel



Belén Coluccio

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA, FFyL), Departamento de Artes, Argentina  
mbelen.c@hotmail.com

## Resumen

Después de la batalla de Caseros en el Río de la Plata se incorpora una nueva modalidad de retrato, el retrato familiar. La familia ganó entidad como tema de representación en un terreno dominado en las décadas anteriores por los símbolos religiosos y patrióticos. Dentro de esta modalidad, *Retrato de Manuel Benavente y Dora Guardo de Benavente* es una obra de gran tamaño ejecutada en 1860 por el ignoto pintor B. Marcel. Aunque se exhibe actualmente en uno de los museos más emblemáticos de Buenos Aires, son pocos los estudios que se refieren a ella, en general desde puntos de vista canónicos, basados en la noción de originalidad y genio. En este trabajo intentaremos realizar una nueva aproximación a la obra reconociendo sus posibles vínculos con la fotografía, su inscripción en un contexto artístico pre-institucional pero con gran demanda privada, y la construcción de los conceptos de clase y género. Planteamos que este retrato de B. Marcel encarna ese proceso de largo aliento de ascenso y autorreconocimiento de las pequeñas y medianas burguesías que sentó las bases de la modernidad nacional. Una historia del retrato que también es una historia de la conquista del gusto burgués.

## Palabras clave

Arte argentino  
Siglo XIX  
Patrimonio nacional  
Cultura visual  
Pintura- fotografía

## The Bourgeois Family Portrait in Post-Rosist Buenos Aires through the Work of B. Marcel as Anticipations of Modernity

## Abstract

After the battle of Caseros in the Río de la Plata a new modality of portrait, the family portrait is incorporated. The theme of the family became central as a subject of representation in a field dominated by religious and patriotic symbols during previous decades. Within this modality, *Retrato de Manuel Benavente y Dora Guardo de Benavente* is a large work executed in 1860 by the unknown painter B. Marcel. Although currently exhibited in one of the most emblematic museums in Buenos Aires, there are few studies that refer to it, generally from canonical points of view, based on the notion of originality and genius. In this study, we will try to make a new approach to the work

## Keywords

Argentinian Art  
19th Century  
National Heritage  
Visual Culture  
Painting- Photography

recognizing its possible links with photography, its inscription in a pre-institutional artistic context but with great private demand, and the construction of the concepts of class and gender. We argue that this portrait of B. Marcel embodies that long-term process of rise and self-recognition of the small and medium bourgeoisies that laid the foundations of national modernity. A history of the portrait that is also a history of the conquest of bourgeois taste.

## Introducción

*Retrato de Manuel Benavente y Dora Guardo de Benavente* [figura 1], obra ejecutada en 1860 por el pintor B. Marcel, no ha sido muy trabajada por la historiografía del arte argentino. Son pocos los estudios que se refieren a ella, en general sucintamente, mientras que los datos biográficos de su autor continúan siendo un misterio. Tampoco hemos encontrado información sobre la identidad de los retratados, más allá de sus nombres, que figuran en el título. La obra, sin embargo, se encuentra exhibida en uno de los museos históricos más emblemáticos de Buenos Aires. En la sala, rodeada de peinetones, joyería y otros accesorios de indumentaria, resalta por su gran tamaño. Prácticamente desconocida, sí, pero igualmente, activa.



Figura 1. B. Marcel. *Retrato de Manuel Benavente y Dora Guardo de Benavente*, óleo sobre tela, 215 x 207 cm, 1860 (Museo Histórico Cornelio Saavedra, Buenos Aires, Argentina).

En el presente trabajo nos interesará, apuntar referencias que ubiquen este retrato en su contexto y permitan trazar diálogos con otros dispositivos visuales.

En su estudio sobre el retrato rioplatense del siglo XIX, Adolfo Ribera menciona la obra de B. Marcel. Después de un corto análisis de los elementos formales de la pintura, concluye: “colorido y dibujo son correctos pero sin que se advierta en su autor una personalidad artística original” (Ribera, 1982, p. 151). A los fines de nuestra indagación, preferiremos suspender las consideraciones acerca del valor artístico de la producción de B. Marcel o de su capacidad creativa, para pensar cuánto se acerca o se aleja la obra de aquellas aspiraciones y demandas que se imponían al género del retrato en la segunda mitad del siglo XIX.

Coincidimos con Lía Munilla Lacasa (1999) en que es necesario continuar revisando los planteos tradicionales de la historiografía del arte argentino que ha considerado pobre y periférica la producción del período 1810-1870 y desestimó la riqueza de las inquietudes y los proyectos que se intentaron llevar a cabo durante esos años. Las investigaciones más recientes buscan superar el juicio acerca de los aciertos iconográficos de los productores locales e intentan atender a aquellos procesos sutiles que hicieron un largo recorrido en el siglo para constituir las bases de un ámbito artístico oficial e institucionalizado después de 1880. En este sentido, entendemos el retrato de B. Marcel como un acto de sociabilidad, en los términos que plantea Annateresa Fabris (2004) para el retrato fotográfico, es decir, como contribución a la afirmación moderna del individuo en la medida en que participa de la configuración de su identidad como identidad social. La obra que aquí analizamos encarna ese proceso de largo aliento de ascenso y autorreconocimiento de las pequeñas y medianas burguesías que van a sentar las bases de la modernidad nacional.

## El retrato en Buenos Aires después de 1852

Los años de mediados del siglo XIX, con posterioridad a la caída del régimen encabezado por Juan Manuel de Rosas, son a menudo descritos como de organización nacional. En buena medida las transformaciones fueron consecuencia de un importante desarrollo económico producido por una demanda creciente de Europa de productos agrícolas. A partir de esta nueva coyuntura, la ciudad incorporó servicios para transportar y almacenar productos primarios además de puertos y mejoramiento de las aduanas. Este crecimiento económico tiene como correlato un crecimiento de la población: 1838 la ciudad tenía 69.400 habitantes, en 1851, 82.400 para llegar en 1862 a 128.050 (González Bernaldo de Quirós, 2000). El artesanado urbano pasó a ocupar el área de servicios mientras que los sectores más poderosos empezaron a delinear un perfil terrateniente. La distribución de la población en el territorio también respondió a la organización de las actividades económicas con una tendencia mucho más radical de segregación del espacio urbano que en la ciudad rivadaviana (*Ibidem*, p. 253). En el centro se concentraron las actividades artísticas y culturales, que, mayoritariamente sujetas hasta ese momento a la política rosista, comenzaron a diversificarse e imbricarse con nuevas prácticas y espacios de sociabilidad: bares, clubes, periódicos o salones de vistas ópticas. El nuevo contexto económico permitió, además, el surgimiento de la figura del coleccionista particular, que importaba cuadros y los exhibía en su propia residencia. En este momento la ciudad de Buenos Aires no contaba con galerías, museos o salones de arte, por lo cual los espacios de exhibición de obras (entre los cuales podemos sumar los *foyers* de los teatros o los almacenes) carecían de especificidad y aún más de institucionalidad. Se trató de modalidades de consumo vinculadas a la noción de ocio, recreo y novedad que dan cuenta del comienzo de un mercado artístico local. Estas prácticas “(...) están indicando un importante proceso de circulación y consumo de lo artístico que apenas había sido vislumbrado con anterioridad” (Munilla Lacasa, 1999, p. 156). Es dentro de las particularidades de este ámbito que debemos ubicar una figura como de la B. Marcel, pero también la de sus clientes.

En este contexto, la afluencia de pintores extranjeros, la mayoría con buena formación académica y alguna experiencia previa, continuó dinamizando el medio artístico local como lo hiciera en décadas anteriores. Ribera distingue tres grupos: los pintores italianos, los pintores nórdicos y los pintores franceses, y entre sus principales aportes señala la incorporación de una nueva modalidad de retrato: el retrato colectivo (1982, p. 146-147). Si bien el autor aclara que aquí el retrato colectivo no pasó de ser un retrato familiar, éste se popularizó entre la clase urbana. En los periódicos los pintores publicaban anuncios donde *avisaban al público* que se encargaban de hacer *cuadros de familia* (*Ibidem*, p. 149). Ribera presenta una extensa lista de nombres de artistas activos en Buenos Aires después de la batalla de Caseros, la mayoría de ellos dedicados al retrato privado, lo que evidencia una respuesta a una demanda creciente de la imagen. Entre ellos, figura B. Marcel, artista activo en Buenos Aires al menos desde 1857. Se desconoce su nombre de pila (se supone que podría ser Bernardo) y su origen, que se deduce francés por su apellido. Cros y Doderó (2003) también señalan la semejanza entre sus obras conocidas y la pintura francesa de la época, lo que podría denotar una formación académica en ese país.

En esta segunda mitad del siglo XIX, la familia, institución articular de los ámbitos públicos y privados desde los primeros años de la república (Myers 1999), ganó entidad como tema de representación y desplazó parcialmente los símbolos religiosos o patrióticos que predominaban en los retratos de décadas anteriores. Sin embargo, como afirma González Bernaldo de Quirós entre los miembros de la clase urbana, la familia adquirió nuevas connotaciones ante las emergentes prácticas de sociabilidad que nombramos anteriormente (bares, clubes, salones, asociaciones, logias masónicas). La red familiar, ligada a partir de ahora al universo de lo femenino, perdió prestigio frente a una esfera pública de carácter estrictamente masculino, que de aquí en más tiene sus propias formas de encuentro y comunicaciones (González Bernaldo de Quirós, 2000). El retrato familiar, como veremos en el caso de la obra de B. Marcel, es un punto de confluencia que combina la esfera íntima con las nuevas formas de lo público.

También tenemos en cuenta que el daguerrotipo, presente en el país desde 1843, y otros tipos de fotografía se desarrollaron y popularizaron luego 1852, y desde ese momento "(...) la fotografía no sólo afectó a los mecanismos de producción de la imagen sino que también modificó y estimuló el acceso a ella" (Marino, 2011, p. 43), habilitando nuevos mecanismos de reproducción de la realidad y nuevos procesos de representación. El siglo XIX —dice Roberto Amigo— presenta una tensión entre la imagen de poder y la imagen privada que podría expresarse en la tensión entre el retrato de aparato y la *carte de visite*. (2011, p. 11). En este sentido, nos interesa proponer que el retrato de los esposos Benavente participa simultáneamente de una lógica pictórica como fotográfica, en tanto ciertos aspectos de la imagen sólo pueden comprenderse teniendo en cuenta las convenciones y los condicionamientos propios de una u otra forma de representación.

## De Manuelita a Dora

El retrato de Manuelita Rosas realizado por Prilidiano Pueyrredón es una referencia ineludible en la historia del retrato en el Río de la Plata y son numerosos los autores que han profundizado en su estudio desde parámetros formales, históricos y políticos. A los fines de este trabajo, nos interesa señalar dos consideraciones sobre la obra. Por un lado, identificarla como imagen condensadora de la penetrante y poderosa iconografía del período rosista. En esos años, el retrato tuvo no sólo una funcionalidad propagandística y aleccionadora, sino también un enorme desarrollo. Es decir, que llegados a 1860, año de ejecución del cuadro de los Benavente, contamos con una importante tradición en el ámbito local, no sólo de producción, sino de consumo del género, en

formatos y materialidades diversas que trascendieron por mucho aquellas tradicionales del arte: la efigie de Rosas se reprodujo en indumentaria, vajilla, estandartes, panfletos, estatuaria, arquitecturas efímeras (Marino 2011).

El retrato de Manuelita, ejecutado en 1851 —un año antes de la caída de Rosas— es, además, una imagen bisagra que culmina un período y abre el próximo. En este sentido, Roberto Amigo<sup>1</sup> sostiene que esta obra impone un nuevo modelo estilístico: el retrato burgués, a la manera europea. Esta retratística, dice el autor, va a ser central en la década siguiente tanto para las obras de Pueyrredón como de otros pintores. Es decir, que podemos pensar simultáneamente la introducción de modelos foráneos (el propio Pueyrredón se encontraba de regreso luego de una estadía de formación en París) en articulación con usos y necesidades locales de la imagen. El amor filial y la piedad de Manuelita, como virtudes privadas, se convirtieron hacia el final del régimen en instrumentos de la política (Amigo, 1999). Se extrema, por un lado, ese proceso de disolución de límites entre lo privado y lo público que caracterizó la política de Rosas (Marino 2011, Aliata 1989), al tiempo que se presenta como novedad la exhibición de los vínculos familiares y las costumbres íntimas. Este avance de lo privado sobre el terreno de la imagen va a ser la sustancial para la configuración del retrato una vez caído el régimen. Si bien no podemos comprobar que Marcel o sus clientes hayan estado en contacto con los cuadros de Pueyrredón, estimar esta producción nos permite acceder a “(...) un lugar donde mirar los cambios de la cultura visual de la ciudad de Buenos Aires en las décadas de su actuación, cambios que, aunque sujetos a las condiciones locales, respondieron a la expansión global de la visualidad burguesa” (Amigo 1999, p. 31).

1. MNBA. *Manuelita Rosas por Roberto Amigo* [Archivo de video], 2013, recuperado de <https://vimeo.com/73263321>

## La administración de los afectos

B. Marcel pintó al matrimonio Benavente en un entorno que recrea un salón e incluye una silla de madera, una pequeña repisa sobre la cual hay un espejo de marco repujado, dos floreros y un jarrón, y en el piso, una alfombra de diseño floral multicolor. Los esposos ocupan la mayor parte de la composición. El perro recostado sobre el ángulo inferior derecho equilibra el espacio que llena, en el ángulo contrario, el ampuloso vestido de la señora Benavente. Las tres figuras forman una estructura estable, cuasi piramidal, con un singular detalle rítmico en la repetición de pecheras blancas en los cuerpos que se pierden en lo negro de las vestimentas. El fondo neutro permite que las figuras se destaquen. Finalmente, un pesado cortinado recogido en los costados resulta un recurso convencional pero eficiente para enmarcar a los protagonistas.

La relación de los retratados y su comunicabilidad está bien resuelta por el pintor en la administración de gestos y poses. Los esposos Benavente dirigen la mirada hacia el frente, mientras que sus torsos están levemente girados hacia el centro, encontrándose. De esta manera, se presentan como personalidades ante el espectador a la vez que exhiben el vínculo afectivo que los une. Manuel Benavente tiene en una de sus manos un bastón y en la otra, un par de guantes, elementos que no son utilizados regularmente en la intimidad del hogar sino en los ámbitos públicos. Bastón y guantes funcionan al modo de atributos del rol patriarcal que cumple como varón que participa de la instancia pública. La firmeza que el pintor imprimió en el gesto refuerza esta intención. En cambio, Dora Guardo de Benavente, apoya con delicadeza una de sus manos en el hombro de su esposo. Ese contacto ocupa el centro casi exacto de la escena, reforzando el vínculo y cerrando la circularidad entre los torsos que se encuentran. Esta cuidadosa administración de los gestos y las poses nos remite a la observación de Annateresa Fabris (2004) sobre la representación de los individuos en el retrato fotográfico. Según la autora, los fotografiados (aunque, en este caso la observación vale también para la

pintura) asumen una pose teatral que es más que nada un *agenciamiento policiado* de los signos de su integración social. En este caso, los gestos que asumen los retratados imprimen una diferenciación de roles masculino y femenino.

Ribera señala el parecido entre este retrato y otro también ejecutado por B. Marcel, *Familia de Teodoro Atucha* de 1858 [Figura 2]. Aunque aquí la disposición de las figuras está invertida, la adjudicación de roles y la construcción vincular entre los retratados es muy similar lo que podría hablarnos de cierta comodidad del pintor en el manejo del género y de la repetición de soluciones para resolver la imagen de familia.



Figura 2. B. Marcel. *Familia de Teodoro Atucha*, óleo sobre tela, 260 x 204,5 cm, 1858 (Complejo Museográfico Provincial Enrique Udaondo, Luján, Buenos Aires, Argentina).

## El vestido negro

Uno de los aspectos que más llama nuestra atención frente al retrato de los esposos Benavente es la gran proporción de color negro que ocupa la superficie del cuadro. Podemos suponer que esto ha representado cierta dificultad para el pintor sobre todo en aquellas zonas donde confluyen las figuras, complicando su definición. El mismo color se repite en las vestimentas del retrato de la familia Atucha.

Guerra y Marino (2013) destacan la popularidad que el vestido negro tuvo entre las mujeres del siglo XIX. Si bien eran caros, permitían una enorme versatilidad ya que mediante la inclusión de bordados, labrados y pasamanerías y su combinación con guantes, velos blancos o *bouquets* de flores, podían ser usados tanto en los largos períodos de luto o en cualquier ocasión solemne o de importancia, incluso en el propio casamiento. Es decir, que la moda y las costumbres en el vestir podrían estar incidiendo directamente sobre la superficie del cuadro; sus dictámenes han provocado en el pintor la búsqueda de estrategias para lograr una buena distribución del color: colocó verde brillante en el fondo, rojo en el cortinado, azul en los floreros y rosas, amarillos y ocre en la alfombra.

Adelantándonos a los temas del próximo apartado, nos interesa destacar que los estudios fotográficos solían aconsejar a sus clientes evitar los colores claros, en especial el blanco, para lograr una mayor definición de las texturas de la imagen (*Ibidem*, p. 51-52). Es decir, que el color negro para las vestimentas puede ser también uno de los muchos tráficos que se dieron en la segunda mitad del siglo XIX entre el retrato pictórico y el fotográfico. En este sentido, Fabris, señala que para la burguesía ochocentista el papel significativo de la vestimenta era más importante que su papel funcional, pues confiaba a la apariencia la tarea de afirmar su posición dominante. De esta manera, el triunfo del negro es testimonio de la legitimidad social que la burguesía había conquistado y que viene acompañado de las nociones de decencia, esfuerzo, moderación, respetabilidad. La cultura de la apariencia determina cuáles son los colores que responden al gusto y estos se imprimen directamente sobre pinturas y fotografías.

Asimismo, son también signos de estatus los pendientes, colgante y anillos que lleva la señora Benavente, los encajes de las mangas y cuello de su vestido, delicadamente trabajados por el pintor, y la cadena de oro del reloj de bolsillo de Manuel Benavente. Fabris apunta que, en ese contexto de construcción de una identidad social, accesorios y escenarios no deben ser analizados en términos de ilusión realista o de efectos plásticos sino como una suerte de “blasón” burgués (2004, p. 29-30). En este punto podríamos discutir acerca de la sustancia de la imagen: ¿está presente en esos dos rostros que buscan la mirada del espectador?, ¿O está en la trama que tejen todos los detalles de vestimenta, poses, mobiliario, joyería? Como en un juego de capas, la emergencia de lo accesorio, de lo que no se nombra en el título, pareciera darnos la clave para comprender la obra.

## Tráfico pintura fotografía

La primera etapa de desarrollo de la fotografía en la Argentina está íntimamente relacionada a la clase urbana, liberal y en ascenso que hemos intentado describir e identificar a lo largo de este trabajo. Como explica Valeria González (2011), en nuestro medio el Estado se constituyó como comitente de acervos fotográficos sólo tardíamente por lo cual, la mayor demanda de imágenes fotográficas estuvo ligada en principio al consumo privado. Los usos de la fotografía en la Argentina en el siglo XIX traslucen las relaciones entre el ascenso de una clase dominante, el reparto de la tierra, y la conformación de un poder centralizado. Mientras que las vistas y las colecciones de costumbres nos muestran el modo en que la visión burguesa se proyectó hacia el territorio, el retrato nos permite indagar los modos en que la burguesía “(...) ejerció una representación de sí y de su pertenencia de clase” (*Ibidem*, p. 15).

En muchos casos, los primeros fotógrafos fueron pintores, argentinos o extranjeros, que a partir de la llegada del daguerrotipo se dedicaron tanto a la actividad de la

pintura como de la fotografía de manera sucesiva, alternada o conjunta. Algunos de ellos, también comerciantes, incorporaron a sus almacenes o mercerías el servicio de retratos fotográficos. González retoma las biografías de Camaña, Pellegrini, Descalzi y Gras, todos ellos pintores activos durante el siglo XIX, y comprueba: “(...) no son biografías de artistas. El perfil que predomina es el del hombre moderno que se mueve en la búsqueda de oportunidades laborales y económicas” (2011, p. 20). Las mismas historias de vida podríamos encontrar en tantos otros casos coetáneos a B. Marcel.

Desde la llegada del daguerrotipo en 1843, la pintura y los distintos tipos de fotografía traficaron poses, gestos y composiciones [ver figura 3]. Fabris (2004, p. 31), retomando la historia de la industria del retrato individual, apunta que la *carte de visite*, patentada por André Adolphe Eugène Disdéri en París en 1854 y popularizada en Buenos Aires desde principios de 1860, parece tomar como modelo el llamado *retrato de ostentación*, caracterizado por el gran formato que permite al individuo posar de cuerpo entero sobre un fondo suntuoso. El cuadro de los Benavente parece compartir casi la misma descripción que hace Verónica Tell del tipo fotográfico de las cartas de visita: “(...) exponen variedad de poses —en busto, sedente, de pie— y los individuos se presentan solos o en grupo, junto a algún objeto o accesorio mobiliario o con los contornos del torso difuminados y fundidos con el fondo neutro” (Tell, 2011, p. 2010). Estos retratos se realizaban en estudios que contaban con escenografía que incluía cortinados, muebles, alfombras y pilastras, los mismos elementos que encontramos en el retrato de los Benavente, cumpliendo un rol más decorativo que funcional. Asimismo, Ribera (1984) señala para el retrato de los Atucha que la iluminación es frontal a pesar de contar el ambiente con una ventana en el fondo, lo cual emparenta la obra con el tipo de iluminación que se utilizaba en las fotografías de la época. En el retrato de los Benavente las fuentes de luz tampoco son visibles y la iluminación también es frontal, dada la luminosidad en rostros y pecheras y la sombra que el cortinado proyecta sobre el fondo. Si bien no contamos con fuentes para comprobarlo, no sería extraño que el pintor haya copiado el retrato de los esposos de una fotografía previa, lo que era una práctica usual. Lo que sí estamos en condiciones de identificar son tráfcos entre ambas técnicas presentes en esta obra; permiten ubicar a B. Marcel como un pintor activo en un momento de mutua influencia entre la pintura y la joven fotografía y con conocimiento de esos intercambios.





Figura 3. Autor no identificado, personajes no identificados, ambrotipo, 13,9 x 10,5 cm ca 1860. Complejo Museográfico Provincial Enrique Udaondo, Luján, Buenos Aires, Argentina.

Marino (2011) comenta que fueron los pintores miniaturistas quienes más rápidamente se vieron afectados en su oficio por la fidelidad de la imagen fotográfica. Hasta entonces, habían poseído la exclusividad en la realización de imágenes de uso íntimo (una miniatura solía medir unos 5 x 7 cm). En correlación con estas observaciones, es interesante notar que en el transcurso del siglo se da en el género retrato una tendencia creciente a privilegiar el parecido físico con el modelo aún por encima de la calidad artística de la obra (Ribera 1982). El problema de la fidelidad de la imagen es común a ambos soportes, fotografía y pintura, pero cada uno propone en este contexto, soluciones diversas. Tanto en el retrato de los Benavente como en el de los Atucha hay un interés del pintor en rescatar particularidades fisonómicas. Si los nuevos medios de representación ya estaban definitivamente instalados en Buenos Aires en el momento de la ejecución del retrato de los Benavente, podemos inferir que quienes encargaron el cuadro no sólo conocían la fotografía sino que, posiblemente tuvieran acceso a ella. ¿Qué motivaba la elección de uno u otro formato para la representación del núcleo familiar?, ¿qué funciones diferenciadas cumplieron pintura y fotografía en su convivencia en el interior de las viviendas de burguesas? El retrato de los Benavente hace uso de los modelos de representación estandarizados por la fotografía pero con la posibilidad del gran formato que, hasta el momento, sólo daba la pintura.

## A modo de conclusión

Cuando Ribera se refiere a la producción de Marcel lo hace desde un punto de vista canónico, basado en los valores de originalidad. Este tipo de juicios opacan la mirada sobre otros aspectos interesantes que podríamos destacar de la obra en tanto objeto de la cultura visual. En nuestro trabajo hemos intentado comprobar que esa falta de originalidad que Ribera atribuye a Marcel es, desde otro punto de vista, una adecuación a las pautas estandarizadas para la construcción del retrato. Entonces, si hay patrones estandarizados, podríamos decir que estamos ante un mercado incipiente de producción y consumo de la imagen al cual B. Marcel, a su llegada al Río de la Plata, se integró. Este recorrido nos permite pensar no sólo a los comitentes, sino también a los artistas como hombres modernos, circulantes, comerciantes y atentos a las demandas de un público en formación. Si consideramos que los límites entre la imagen artística y la imagen mercantilizada son difusos en un momento pre-institucional del campo artístico, la revisión de aquellas imágenes consideradas menores por la historiografía tradicional del arte argentino del siglo XIX, pueden ser sustanciales para describir esta transición. De esta manera, una obra como el *Retrato de Manuel Benavente y Dora Guardo de Benavente* puede incorporarse a una historia del retrato que es también una historia de la conquista del gusto de la clase burguesa.

\*\*\*

*Nota:* Una versión más acotada de este trabajo fue presentada en las *XVIII Jornadas de Investigación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz"*, abril de 2017 (comunicación oral).

## Bibliografía

- » Aliata, F. (1989). Lo privado como público. Palermo de San Benito: un ejercicio de interpretación. *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*, (144), 44-53.
- » Amigo, R. (1999). Prilidiano Pueyrredón y la formación de una cultura visual en Buenos Aires. En Luna, F., R. Amigo, y P. L. Giunta. *Prilidiano Pueyrredón* (pp. 31-54). Buenos Aires: Banco Velox.
- » Amigo, R. cur. (2011). *El Mariscal: el cuerpo del retrato*. Asunción: Centro de Artes Visuales-Museo del Barro.
- » Cros, P. y Dodero, A. (2003). *Aventuras en las pampas: los pintores franceses en el Río de la Plata*. Buenos Aires: edición de los autores.
- » Fabris, A. (2004). *Identidades Virtuais. Uma Leitura do Retrato Fotográfico*. Belo Horizonte: UFMG.
- » González, V. (2011). *Fotografía en la Argentina: 1840-2010*. Buenos Aires: Ediciones Arte x Arte de la Fundación Alfonso y Luz Castillo.
- » González Bernaldo De Quirós, P. (2000). *Civilidad y política en los orígenes de la Nación Argentina. Las sociabilidades en Buenos Aires, 1829-1862*. Buenos Aires: FCE.
- » Guerra, D. y Marino, M. (2013). Historias de familia: retrato, indumentaria y moda en la construcción de la identidad a través de la colección Carlos Fernández y Fernández del Museo Fernández Blanco, 1870-1915. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, (44), 43-58.
- » Marino, M. (2011). Moda, cuerpo y política en la cultura visual durante la época de Rosas. En S. Dolinko y M. I. Baldasarre, editoras. *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina. Volumen I* (pp. 39-64). Buenos Aires: Eduntref, CAIA.
- » Munilla Lacasa, M. L. (1999). Siglo XIX: 1810-1870. En J. E. Burucúa (dir.). *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política* (pp. 106-138, v. I). Buenos Aires: Sudamericana.
- » Myers, J. (1999). Una revolución en las costumbres: las nuevas formas de sociabilidad de la elite porteña, 1800-1860. En F. Devoto y M. Madero, Eds. *Historia de la vida privada en la Argentina. Volumen I. País antiguo. De la colonia a 1870* (pp.111-146). Buenos Aires: Taurus.
- » Ribera, A. L. (1982). *El retrato en Buenos Aires: 1580-1870*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- » Ribera, A. L. (1984). La pintura. En AA.VV. *Historia general del arte en la Argentina, vol 3*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.
- » Tell, V. (2011). Sitios de cruce: lo público y lo privado en imágenes y colecciones fotográficas de fines del siglo XIX. En M. I. Baldasarre y S. Dolinko, eds. *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina. Volumen I* (pp.209-233). Buenos Aires: Eduntref, CAIA.