

La Guerra por nueve pesos. Apuntes sobre la producción y la circulación en Uruguay de las fotografías de la guerra del Paraguay, realizadas por Bate y Ca.

Bruno, Mauricio.

Cita:

Bruno, Mauricio (2011). *La Guerra por nueve pesos. Apuntes sobre la producción y la circulación en Uruguay de las fotografías de la guerra del Paraguay, realizadas por Bate y Ca. XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-071/480>

Número de la mesa: 74.

Título de la mesa: Fotografía e investigación histórica.

Apellido y nombre de las coordinadoras: Tell, Verónica / Yujnovsky, Inés.

Título de la ponencia: La Guerra por nueve pesos. Apuntes sobre la producción y la circulación en Uruguay de las fotografías de la guerra del Paraguay, realizadas por Bate y Ca.¹

Apellido y nombre del autor: Bruno, Mauricio.

Pertenencia institucional: Universidad de la República / Centro de Fotografía. Montevideo, Uruguay.

Documento de identidad: 4.458.733-7.

Correo electrónico: brunom1984@hotmail.com.

Autorización para publicar: Autorizo la publicación de esta ponencia en el CD de las Jornadas.

En mayo de 1866 la empresa Bate y Ca., establecida en Uruguay desde comienzos de esa década y dedicada fundamentalmente a la realización de retratos fotográficos, solicitó al gobierno uruguayo autorización para trasladarse al Paraguay. Un año antes, los gobiernos de Argentina, Brasil y Uruguay habían firmado el Tratado de la Triple Alianza, por el cual se habían comprometido a “*hacer desaparecer*” al gobierno de Francisco Solano López en aquel país.

El objetivo de Bate y Ca. era realizar una serie de fotografías sobre la guerra con el fin de comercializarlas posteriormente. La experiencia no era novedosa. Durante la guerra de secesión en los Estados Unidos (1861-1865) el fotógrafo Mathew Brady había conformado junto a otros fotógrafos un equipo con el mismo fin.

Bate ofreció al gobierno dos series de todas las imágenes que se obtuvieran para que fueran conservadas en los archivos estatales, y solicitó el traslado gratuito del fotógrafo de la firma al Paraguay, así como el derecho a que durante los seis meses siguientes nadie pudiera realizar copias de esos registros sin su autorización.

El objetivo de este trabajo es indagar en varias cuestiones relativas a la producción y circulación de estas fotografías. Entre ellas las motivaciones de la empresa

¹ Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto “Fotografía en Uruguay (1840-1930). Historia, usos sociales e investigación en conservación”, desarrollado por el *Núcleo de investigación y preservación del patrimonio fotográfico* del Espacio Interdisciplinario de la Universidad de la República.

fotográfica, tanto para los fotógrafos como para el gobierno uruguayo, sin cuyo concurso la misma no se pudiera haber realizado y el discurso elaborado a partir de -y con- las fotografías por los diarios progubernamentales, que dan la pauta de algunas de las claves ideológicas a través de las cuales ellas fueron recibidas por la sociedad uruguaya.

Las fotografías

Las fotos de la guerra del Paraguay realizadas por Bate y Ca. pueden ubicarse en tres repositorios públicos uruguayos. Por un lado, en la Sala de Materiales especiales de la Biblioteca Nacional, donde forman parte de la importante colección del investigador José María Fernández Saldaña, adquirida por dicha institución en el año 1956². También se encuentran copias de estas fotografías en el Museo Histórico Nacional, así como en el Archivo Nacional de la Imagen del SODRE, donde existen placas con reproducciones realizadas en la década de 1950³.

También se conservan algunas de estas fotografías en el Instituto de Historia y Museo Militar y en el Centro de Artes Visuales Museo del Barro, ambos de Asunción del Paraguay, y en la colección particular del periodista paraguayo Javier Yubi⁴. En Argentina pueden encontrarse en el Museo Mitre⁵.

Este trabajo se basa en las fotografías conservadas en los mencionados repositorios uruguayos. En concreto se trata de treinta y seis imágenes –dieciséis pertenecientes a la primera colección y veinte a la segunda-, copias a la albúmina cuyas

² Graciela Gargiulo, “Las fotografías en la Biblioteca Nacional”, en Alberto del Pino Menck, Alicia Fernández Labeque, Graciela Gargiulo, Oscar Jorge Vila, *La guerra del Paraguay en fotografías*, Montevideo, Biblioteca Nacional, 2008 p. 17

³ Alberto del Pino Menck, “Apuntes sobre fotografías de la guerra del Paraguay”, en Alberto del Pino Menck, Alicia Fernández Labeque, Graciela Gargiulo, Oscar Jorge Vila, op. cit., p. 69. Bate y Ca. editó por lo menos dos colecciones de fotografías de la guerra del Paraguay, la primera en agosto de 1866 y la segunda en noviembre del mismo año. En el Museo Histórico Nacional se conserva completa la primera serie de la primera colección, y la segunda colección, encontrándose además algunas fotografías sueltas de la segunda serie de la primera colección. La Biblioteca Nacional posee fotografías sueltas de ambas colecciones (Alberto Del Pino Menck, “Javier López, fotógrafo de Bate y Cía. en la Guerra del Paraguay”, en *Boletín Histórico del Ejército*, Nos 294-297, Montevideo, 1997, p. 48).

⁴ Adelina Pusineri, “Estado de las fuentes documentales y bibliotecas públicas y privadas en el Paraguay para el estudio de las dos guerras”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Coloquios, 2006, [En línea], Puesto en línea el 16 marzo 2006. URL : <http://nuevomundo.revues.org/2187>. Consultado el 22 marzo 2011.

⁵ Alberto Del Pino Menck, “Javier López...”art. cit., p. 48

dimensiones van desde los 17,2 cm. x 10,5 cm. a los 19,5 cm. x 12,5 cm., montadas sobre un cartón de 23,3 cm. x 27,4 cm⁶.

Debe señalarse que las de Bate y Ca. no son las únicas fotografías que se conservan sobre la guerra del Paraguay. En el Museo Histórico Nacional de Río de Janeiro existe un álbum titulado *Recordacoes da Guerra do Paraguai*, datado el 14 de agosto de 1868, y dedicado al vizconde de Río Branco. Se trata de retratos de autoridades militares, paisajes y registros de daños materiales infligidos a edificaciones locales. En este sentido, las fotografías constituyen algo así como una herramienta de conmemoración de la participación brasileña en la guerra, más que “registros de guerra” propiamente dichos. El autor de las imágenes es Carlos César, un fotógrafo brasileño del que casi nada se sabe, salvo que fue propietario de la *Galería Universal*, ubicada en la ciudad de Humaitá, del estado de Rio Grande do Sul⁷.

Rogério Rosa Rodrigues señala dos aspectos interesantes de esta producción fotográfica, que la emparentan en algún sentido con la de Bate y Ca. Por un lado, la vinculación del fotógrafo con una autoridad política, en este caso el vizconde de Río Branco, condición fundamental para trabajar en el escenario de la guerra. Por otro lado el propio discurso fotográfico, en el cual se encuentran ausentes las referencias a la cotidianeidad de la guerra de los soldados –la muerte, el hambre, el frío–, privilegiándose aquellos aspectos que probablemente interesara más recordar a la autoridad política para la cual se confeccionó el álbum⁸. Si bien las fotos de Bate y Ca. sí presentan varios de los aspectos que están ausentes en las de César, es de notar, como veremos, que el discurso fotográfico también presentó estrechas relaciones con los probables requerimientos de la autoridad política que hizo posible la empresa.

Otro fotógrafo que actuó en Brasil de quien se conocen registros de la guerra del Paraguay es el riograndense Luiz Terragno, quien entre 1865 y 1867 realizó una serie de retratos de personas involucradas con la guerra, caso del emperador Pedro II y varios soldados paraguayos hechos prisioneros⁹.

Según Ricardo Salles, otros fotógrafos que estuvieron en Paraguay durante la guerra fueron el francés radicado en Buenos Aires Emilio Lahore, Agostino Forni,

⁶ Alicia Fernández Labeque y Oscar Jorge Villa, “La guerra del Paraguay. Fotografías y conflictos bélicos. Un ejemplo del Siglo XIX (1864-1870)”, en Alberto del Pino Menck, Alicia Fernández Labeque, Graciela Gargiulo, Oscar Jorge Vila, op. cit., p. 30

⁷ Pedro Karp Vasquez, *O Brasil na fotografia oitocentista*, Metalivros, Sao Paulo, 2003, pp. 89-90; Rogério Rosa Rodrigues, “A morte no front: representações da guerra na fotografia”, en *Anais Eletrônicos do VIII Encontro Internacional da ANPHLAC*, Vitória – 2008, p. 9

⁸ Rogério Rosa Rodrigues, art. cit., p. 9

⁹ Pedro Karp Vasquez, op. cit., pp. 90-91

Manuel San Martín y el estudio de fotografía *Guerrero*. Entre los brasileños, además de Carlos César, que estuvo en la región de Humaitá –nos referimos aquí a la Humaitá paraguaya, y no a la brasileña- entre fines de 1867 y comienzos de 1868, señala a la casa fotográfica Erdmann & Catermole, establecida en Porto Alegre y que contaba con un “estudio-laboratorio” en el frente de batalla de Tuyutí¹⁰. Por otra parte Alberto del Pino Menck menciona el caso del “desconocido fotógrafo” José Mortola, quién realizó una serie de fotografías sobre la guerra que llevan de título “Vista del Teatro de la Guerra en el Paraguay”, y que se conservan en el Museo del Barro de Asunción¹¹.

La empresa de Bate y Ca. en la historiografía uruguaya

En el Uruguay son escasas las investigaciones específicas acerca de la empresa fotográfica realizada al Paraguay por Bate y Ca. Los aportes pioneros pertenecen al mencionado José María Fernández Saldaña, que en la década de 1930 y 1940 publicó por primera vez fotografías del emprendimiento¹². Recién en la década de 1990 los datos proporcionados por Fernández Saldaña fueron revisados. El responsable de ello fue el historiador Alberto del Pino Menck¹³, quién, en base principalmente a un detallado relevamiento de prensa de la época, precisó al autor de las fotografías –que fuera Javier López y no Esteban García, como lo señalara Fernández Saldaña-, las fechas en que fueron realizados los viajes al Paraguay del fotógrafo, y el número de colecciones editadas y los títulos de casi todas sus fotografías. Si bien avanzó en estas cuestiones formales, no indagó en los usos sociales y políticos de esas imágenes, aunque mencionó algunos aspectos de la relación entre el gobierno uruguayo y el estudio fotográfico que hizo posible la empresa. Más recientemente, una publicación institucional de la Biblioteca Nacional volvió a poner el foco en las fotos de la guerra

¹⁰ Ricardo Salles, *Guerra do Paraguai. Memoria e imagens*, Rio do Janeiro, Edicoes Biblioteca Nacional, 2003, p. 245

¹¹ Alberto del Pino Menck, “Apuntes sobre fotografías de la guerra del Paraguay”, en Alberto del Pino Menck, Alicia Fernández Labeque, Graciela Gargiulo, Oscar Jorge Vila, op. cit., p. 64

¹² José María Fernández Saldaña, “La guerra del Paraguay en fotografías de la época”, suplemento dominical de *El Día*, Montevideo, 25 de agosto de 1935, pp. 7-8, José María Fernández Saldaña, “La guerra hace tres cuartos de siglo. Notas gráficas de la campaña del Paraguay”, suplemento dominical de *El Día*, Montevideo, 31 de octubre de 1943, p. 3, entre otras publicaciones de prensa.

¹³ Alberto Del Pino Menck, “Javier López...”art. cit.

del Paraguay¹⁴, aunque no aportó datos sustancialmente novedosos al respecto. Lo mismo sucede con la investigación llevado a cabo por Juan Antonio Varese¹⁵.

Todos estos trabajos han contribuido en avanzar el conocimiento acerca de la empresa fotográfica de Bate y Ca., pero ninguno de ellos ha estudiado en profundidad las condiciones de producción y en el uso que la sociedad dio a esas imágenes. En ese sentido es que una revisión de esas investigaciones y de las fuentes que utilizaron habilita la posibilidad de una lectura novedosa de la significación de la empresa fotográfica. De lo que se trata es de analizar las imágenes de Bate y Ca. en su contexto de producción, a fin de dar cuenta de la interacción del trabajo fotográfico con las necesidades, exigencias e intereses sociales que lo hicieron posible. Entre ellos hay que mencionar los pedidos puntuales de algunas personas y medios de comunicación de contar con imágenes de la guerra y el proyecto comercial vislumbrado en torno a esas posibles imágenes por el referido estudio fotográfico. Estos factores hacen pensar en la existencia de por lo menos una incipiente circulación en Uruguay de las experiencias de fotografía bélica desarrolladas en Crimea y en los Estados Unidos, y esto habilita a pensar la cuestión de las influencias –estéticas, pero también ideológicas- de los proyectos de fotografía de guerra que la precedieron. También es imposible desconocer el empuje oficial dado a la iniciativa de Bate y Ca., y la evidente influencia de la perspectiva gubernamental de la guerra en el discurso fotográfico –y en el discurso desarrollado *a partir de* las fotografías-. Pensar estas cuestiones e investigar en torno a ellas es indispensable para superar la concepción de estas fotografías como testimonio objetivo de un acontecimiento¹⁶, y comenzar a trabajarlas como un producto cultural que testimonia tanto de lo que muestra –la guerra- como de quién lo muestra, quién lo exige y quién lo consume.

Este trabajo utiliza principalmente los artículos de prensa publicados por el diario *El Siglo* que según del Pino Menck fueron los principales productores de noticias relativas a las fotografías de la guerra¹⁷. También es de especial importancia el diario de

¹⁴ Alberto del Pino Menck, Alicia Fernández Labeque, Graciela Gargiulo, Oscar Jorge Vila, op. cit.

¹⁵ Juan Antonio Varese, *Historia de la fotografía en el Uruguay. Fotógrafos de Montevideo*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2007, pp. 271-284

¹⁶ Un ejemplo claro de este concepción puede encontrarse en las palabras de Amado Becquer Casavalle y Miguel Ángel Cuarterolo: “En las fotografías de Bate se encuentra la síntesis de esa guerra, en un registro desprovisto de condicionamientos y objetivos donde la posible simpatía del autor hacia los ejércitos aliados no trasciende a las imágenes que se convierten, incluso en argumentos contra ese capítulo de la historia de estos pueblos” (Amado Becquer Casavalle, Miguel Ángel Cuarterolo, *Imágenes del Río de la Plata. Crónica de la fotografía rioplatense. 1840-1940*, Buenos Aires, Editorial del Fotógrafo, 1983, p. 40).

¹⁷ Alberto Del Pino Menck, “Javier López...” art. cit., p. 41

guerra del coronel de las fuerzas orientales León de Palleja. Si bien es indudable que Palleja coincidió en tiempo y espacio con el fotógrafo enviado por Bate y Ca., no existen menciones a su trabajo en las páginas de su diario. No obstante, algunos de los eventos fotografiados merecieron también su atención, lo cual proporciona información valiosa sobre la producción de esas imágenes.

Otras fuentes, que no han sido exploradas en profundidad todavía, podrían contribuir en la investigación. Por ejemplo los fondos documentales del Ministerio de Guerra y Marina. Puesto que la empresa fotográfica debió procurarse de la autorización oficial para acompañar al ejército oriental al frente de batalla, es dable suponer que exista documentación relativa al otorgamiento de dicha autorización, más allá del decreto público dado a conocer en mayo de 1866. Además, una revisión sistemática y detallada de toda la prensa periódica editada durante aquél año podría proporcionar datos acerca de la publicación y circulación de las imágenes, así como de las lecturas públicas ensayadas sobre su contenido. Igualmente, una exploración en los contenidos de las revistas ilustradas extranjeras –sobre todo brasileñas y europeas- también podría aportar datos acerca de la circulación de estas fotografías, puesto que según la prensa de época las colecciones editadas fueron adquiridas para publicarse por varias de ellas.

La fotografía de guerra. Definiciones y antecedentes

La abundancia de imágenes vinculadas a la corporación militar producidas durante el siglo XIX en Uruguay hace necesaria una definición precisa del concepto de *fotografía de guerra*, que lo distinga de otros relacionados aunque diferentes, caso del de *fotografía militar*. Las condiciones de producción y los objetivos de ambos tipos de fotografía presentan algunas variantes importantes.

En ese sentido, compartimos la definición Rogério Rosa Rodrigues, cuando señala que debe ser considerada fotografía de guerra aquella producida en el frente de batalla. Desde la perspectiva histórica, esa característica marcó toda una serie de condiciones específicas para la realización de las imágenes, como ser el trabajo en ambientes desconocidos, que muchas veces presentaban condiciones climáticas poco apropiadas para la producción de fotografías, la exigencia de recursos financieros elevados y de tecnología especial, y el sometimiento a la autoridad de los comandantes militares, cuyo criterio acerca qué era lo digno de ser capturado por la cámara no puede

haber sido indiferente para el trabajo de los fotógrafos. Todo esto influía de manera importante en la composición de las imágenes y en los temas abordados¹⁸. Las fotografías de Bate y Ca. son ejemplos claros de este tipo. Se realizaron en el frente de batalla, en condiciones climáticas hostiles a la creación de imágenes fotográficas, y bajo la “protección” de las autoridades militares.

La *fotografía militar* es un concepto más amplio, donde entra la fotografía de guerra, pero también todas aquellas imágenes realizadas en base a la disposición de las fuerzas armadas y atendiendo inicialmente sus intereses: “*Enquadram-se nesse campo fotos criadas com o objetivo de documentar uma ação ou equipamento bélico, aquelas produzidas para apoiar determinado discurso oficial, e as fabricadas para servir de prova contra ataques promovidos por terceiros à corporação*”¹⁹. Esta definición, sin embargo, excluye otras realidades también vinculadas al fenómeno de la guerra, como son por ejemplo los registros de los sujetos sociales no militares involucrados en conflictos de este tipo –caso de las milicias-.

Una vez hecha esta precisión, debe señalarse que al momento de que Bate y Ca. decidiera llevar a cabo su emprendimiento existían por lo menos dos antecedentes muy importantes de fotografía bélica²⁰. Estos fueron la empresa de Roger Fenton durante la guerra de Crimea (1855), y la experiencia del equipo de fotógrafos dirigido por Mathew Brady durante la guerra de secesión de los EEUU. Ambos presentaron características comunes con el trabajo de Bate y Ca., por ejemplo en respaldo oficial de los emprendimientos, en la producción de imágenes también fuertemente influidas por intereses políticos, y en su difusión inmediata a través de la prensa, las revistas ilustradas y otros medios²¹.

El primer reportaje fotográfico de guerra conocido en América del Sur es, justamente, el realizado por Bate y Ca. en Paraguay, más allá de la existencia de algunos antecedentes importantes de fotografía militar. En Brasil, por ejemplo, el vínculo entre la fotografía y el ejército es muy temprano. Según el investigador Adler Homero

¹⁸ Rogério Rosa Rodrigues, art. cit., pp. 4-5

¹⁹ Rogério Rosa Rodrigues, art. cit., p. 8

²⁰ Esto no quiere decir que hayan sido los únicos. Los registros de guerra pioneros provienen de daguerrotipos realizados durante el enfrentamiento entre los gobiernos de EEUU y México, en 1846-1848 (Enrique Mena Segarra, “Guerra y fotografía”, en Alberto del Pino Menck, Alicia Fernández Labeque, Graciela Gargiulo, Oscar Jorge Vila, op. cit., p. 7). Sin embargo aquí nos concentraremos en los reportajes que guardan similitudes, desde el punto de vista de la “empresa fotográfica” desarrollada, con el trabajo realizado por Bate y Ca.

²¹ André Rouillé, “La exploración fotográfica del mundo en el siglo XIX”; en Jean-Claude Lemagny y André Rouillé (directores), *Historia de la fotografía*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca S. A., 1988, pp. 56-57; Pedro Karp Vasquez, op. cit., pp. 290-291

Fonseca de Castro el primer daguerrotipo realizado en ese país, en 1840, es una imagen de un regimiento de caballería ligera frente al Palacio Imperial de Río de Janeiro²². De igual forma, en Argentina se realizaron fotografías vinculadas a la guerra entre el estado de Buenos Aires y la Confederación Argentina²³, aunque no fotografías de guerra precisamente, puesto que no fueron realizadas en el contexto de enfrentamientos²⁴.

Bate y Ca. Antecedentes de su empresa al Paraguay

En 1858 el irlandés George Thomas Bate, junto a un socio del que no se conocen datos, fundó la galería fotográfica Bate y Ca., en la ciudad de Buenos Aires, dedicada a la realización de retratos. Muy pronto comenzaron a viajar a Montevideo²⁵, y para el año 1860 dividían sus tareas entre Buenos Aires y esa ciudad. En julio de 1861 Bate y Ca. se instaló definitivamente en la capital uruguaya²⁶. Cerca de fin de año, quien fuera su socio regresó a los Estados Unidos, quedando George Bate solo al frente de la empresa. En marzo de 1862 se asoció con el fotógrafo y químico farmacéutico J. Vander Weyde, a quien había conocido en Buenos Aires²⁷.

El 1865 George Bate también partió hacia los Estados Unidos, quedando Vander Weyde como el único titular de la empresa. Juan Antonio Varese sostiene la hipótesis de allí podría haber conocido y e interesado por la experiencia de Mathew Brady y otros fotógrafos durante la guerra de secesión, lo cual pudo haber comunicado por carta a su antiguo socio, Vander Weyde. Si bien no existen pruebas documentales de que esto haya sucedido, este podría haber sido uno de los factores que interesaron al propietario de Bate y Ca. por la fotografía de guerra²⁸.

Investigar acerca de la circulación en América del Sur de las fotografías producidas durante las guerras de Crimea y de la secesión de EEUU es importante para

²² Adler Homero Fonseca de Castro. "A fotografia de Juan Gutierrez na Revolta da Armada: um Código a ser decifrado". *Rede de Memória Virtual Brasileira*. 2006. Disponible en: <http://bndigital.bn.br/redememoria/gutierrezarmada.html>. Acceso: 21- 3-2011

²³ "Daguerreotipistas e fotógrafos registraram continuamente retratos de federalistas e unitários, *montoneros* insurretos e exércitos regulares. As primeiras fotografias tomadas em Buenos Aires já podiam ser consideradas fotografias militares, pois uma delas mostrava o exército de Urquiza entrando na cidade após a derrota de Rosas, e outra era o retrato do vencedor" (André Toral, *Imagens em desordem: a iconografia da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Humanitas, 2001, p. 85).

²⁴ Rogério Rosa Rodrigues, op. cit., p. 4

²⁵ Juan Antonio Varese, op. cit., p. 49

²⁶ *Ibíd.*

²⁷ *Ibíd.* p. 51

²⁸ *Ibíd.* p. 53

Comentario [M1]: Ver si no es en 1860. Magie me dice que mire uno de los diarios que creo está entre las fuentes fotografiadas.

estudiar la influencias estético-políticas de esas imágenes sobre los trabajos realizados durante la guerra del Paraguay. Rogério Rosa Rodrigues plantea que las fotografías de Bate y Ca. se vinculan desde el punto de vista estético y de los asuntos abordados con las realizadas por el equipo de Brady, mientras que las del brasileño Carlos César lo hacen con las de Fenton²⁹. No obstante, no existe la certeza de que dichas experiencias fueran conocidas por los referidos fotógrafos sudamericanos.

Por otra parte debe señalarse que antes del viaje de Georges Bate a los EEUU, su estudio fotográfico ya había realizado una experiencia importante y novedosa de fotografía militar.

Desde el 2 de diciembre de 1864 la ciudad de Paysandú sufría un cerco militar de seis mil hombres entre soldados brasileños y fuerzas que respondían al caudillo colorado Venancio Flores. El 2 de enero de 1865, tras el bombardeo de las fuerzas sitiadoras, los defensores de la plaza se rindieron.

El 9 de enero Bate y Ca. envió a uno de sus operadores a cubrir las consecuencias del episodio, y pocos días después aparecieron en la prensa avisos referentes a la venta de esas fotografías³⁰: “*Mostrando los horribles estragos causados por el bombardeo, sacadas por Bate y Cía., se venden en su Galería calle 25 de Mayo número 369, y en la Librería de Lastarria*”³¹.

Según Varese, las fotos de la toma de Paysandú se comercializaron exitosamente tanto en Montevideo como en Buenos Aires. Además, la demanda de retratos de los protagonistas fue elevada, por ejemplo el del general Leandro Gómez –máxima autoridad militar de Paysandú, fusilado por las fuerzas de Flores luego de la rendición de la plaza-, incluso entre las facciones enemigas. Desde antes de la finalización del sitio algunos medios de prensa expresaron cierta preocupación por contar con fotografías que graficaran el conflicto. *El Mercantil Español*, el 24 de diciembre de 1864, señaló el “... éxito que tendría el fotógrafo que tomara la vista de Paysandú bombardeada y de la isla donde están asiladas las familias”³².

Las noticias de la toma de Paysandú trascendieron el ámbito local. Incluso revistas europeas, caso de *Le Monde Illustré* de París, reprodujeron algunas de las

²⁹ Rogério Rosa Rodrigues, art. cit., pp. 9-10

³⁰ Se conservan copias de estas fotografías en la Biblioteca Nacional y el Museo Histórico Nacional de Montevideo, y también en colecciones particulares. Por otra parte debe decirse que no solo Bate y Ca. realizó fotografías de la toma de Paysandú. También el fotógrafo francés Emilio Lahore estuvo a comienzos de enero en esa ciudad con el mismo fin. Posteriormente, vendería sus fotografías en Argentina (Juan Antonio Varese, op. cit., pp. 272, 274).

³¹ *El Plata*, “Vistas de las ruinas”, Montevideo, 21 de enero de 1865, p. 4

³² Juan Antonio Varese, op. cit., p. 284

fotografías de Bate y Ca., gracias al sistema litográfico³³. Por otra parte es probable que la demanda de esas imágenes en Montevideo haya sido elevadísima, teniendo en cuenta la reproducción y comercialización de las fotos de Bate realizadas, sin autorización, por parte de otros estudios fotográficos: “*Las vistas de Paysandú que se venden en varias casas en tarjeta sin nombre, son copiadas de nuestros originales escogidos, y el público juzgará si pueden compararse con las que se venden con nuestro nombre, que son las originales verdaderas, sacadas en Paysandú el 9 del corriente*”³⁴.

Las repercusiones comerciales de las imágenes producidas luego de la caída de Paysandú son un elemento imposible de desconocer al momento de desentrañar las motivaciones de la empresa dirigida al Paraguay. Por otra parte, cabe preguntarse cuáles fueron los entretelones políticos de la realización de las fotografías de Paysandú. En efecto, Uruguay estaba inmerso en un importante conflicto militar a nivel regional, que involucraba facciones políticas locales, argentinas y brasileñas. Bate y Ca. estaba instalada en Montevideo, ciudad controlada por el gobierno blanco de Leonel Aguirre, y Paysandú, luego de la finalización del sitio, quedó en poder de las fuerzas del colorado Venancio Flores. Es probable que Bate y Ca. haya precisado de algún tipo de autorización de esas facciones políticas para realizar y luego comercializar las imágenes de Paysandú, y sería interesante saber que consideraciones les mereció dicha iniciativa, así como sus resultados fotográficos³⁵.

No obstante esto, es indudable que la fotografía se había instalado en la sociedad como un medio de comunicación y representación de *lo real* específico e insustituible. En noviembre de 1865, ya en plena guerra de la Triple Alianza, el coronel de las fuerzas orientales León de Palleja escribió en su diario –cuyas páginas eran publicadas, a modo de corresponsalía de guerra, por el diario *El Pueblo* de Montevideo– que “*Habiendo tanto fotógrafo hoy día en la capital de Montevideo y en Buenos Aires, admira como no*

³³ Juan Antonio Varese, op. cit., p. 284.

³⁴ *La Reforma Pacífica*, “No compren copias”, Montevideo, 26 de enero de 1865, en Juan Antonio Varese, op. cit., p. 272

³⁵ Es interesante constatar el anuncio en agosto de 1865, con Montevideo ya en poder de Venancio Flores, de la comercialización en esa ciudad de un mosaico de retratos de los “mártires de Quinteros”, como se conoció a un grupo de militares colorados fusilados en 1858 por el gobierno del presidente “fusionista” Gabriel Pereira, reivindicados como héroes por los colorados de la misma forma que Leandro Gómez y los otros fusilados de Paysandú lo fueron por los blancos: “*Habiendo logrado reunir los retratos de los principales Héroes sacrificados en el paso de Quinteros, la Fotografía Artística ha hecho con ellos un esmerado Mosaico, que ofrece al público en dos tarjetas, las que se venderán en dicho establecimiento y en todos los principales de la Capital. Nota- Se previene que estamos suficientemente AUTORIZADOS para que no pueda ser reproducido dicho mosaico sin nuestro consentimiento*” (*El Siglo*, “Mosaico de retratos de los mártires de Quinteros. Fotografía artística de Jouant Hermanos”, 9 de agosto de 1865, p. 3).

se ha animado alguno a seguir los ejércitos aliados y levantar vistas, que de seguro hubieran sido buscadas por su mérito y por el interés que toman en nuestros trabajos y glorias los parientes y amigos de los que componen el ejército aliado; hasta por los extraños hubieran sido procuradas. **La gente no se contenta con oír solamente lo que les refieren los periódicos; quiere ver, máxime aquellas escenas principales en que se salva una dificultad o se sustenta un combate. Creo que, aunque tarde, no dejarían de hacer un buen negocio con ellas**³⁶.

En la misma línea, y probablemente haciéndose eco de las palabras de Palleja, el 20 de diciembre de ese año el periódico *El Pueblo* propuso “... que pasara a acompañar al ejército alguno de los artistas, para sacar las interesantes vistas que se les ofrecen”³⁷.

Teniendo en cuenta estos requerimientos, y los antecedentes de las fotografías de Paysandú, no resulta extraña la iniciativa de Bate y Ca. de enviar a un fotógrafo a Paraguay. Debe considerarse además que la guerra de la Triple Alianza representó para los uruguayos de la época una continuidad inmediata de la guerra civil que se había desarrollado en su territorio³⁸. Los enfrentamientos militares que estaban sucediendo primero en territorio argentino, y luego paraguayo, eran seguidos por la sociedad uruguaya con el mismo interés que le merecían los asuntos locales. La iniciativa de Bate y Ca. de enviar un fotógrafo al Paraguay no representó una novedad desde el punto de vista de la atención que el conflicto bélico le merecía a ese estudio fotográfico, sino más bien la profundización de una línea fotográfica que ya venía desarrollando. En efecto, además de las mencionadas fotografías de Paysandú, durante el segundo semestre de 1865 Bate y Ca. comercializó fotos y realizó otras actividades vinculadas al conflicto bélico, como ser la venta de retratos del teniente coronel paraguayo Antonio de la Cruz Estigarribia³⁹, del Teniente brasileño Antonio Carlos Mariz e Barros, comandante del

³⁶ León de Palleja, *Diario de la campaña de las fuerzas aliadas contra el Paraguay*, Tomo I, Montevideo, Centro Militar, 1984, pp. 294-295 (las negritas me pertenecen).

³⁷ en Juan Antonio Varese, op. cit., p. 284

³⁸ Tras la invasión del territorio uruguayo por parte del ejército brasileño, en octubre de 1864, en diciembre de ese año el ejército paraguayo invadió Mato Grosso, dando inicio a la guerra con el Brasil. De esa forma el gobierno paraguayo pretendía respaldar gobierno del Partido Blanco en el Uruguay, su aliado a nivel regional. La derrota de los blancos uruguayos ante las fuerzas de Venancio Flores –respaldadas por el ejército brasileño– y la invasión paraguaya del territorio argentino, en marzo de 1865, terminó configurando una alianza militar de los gobiernos de Argentina, Brasil y Uruguay contra el de Paraguay.

³⁹ El 17 de octubre de 1865 Bate y Ca. anunció la venta de retratos “... en tarjeta [sic] de este Gefe [sic] Paraguayo [que] se venden únicamente en las librerías de Lastarria y Maricot, en la tienda de Bousquet y en la galería de Bate y Ca. 369-Calle 25 de mayo-369” (*El Siglo*, “Estigarribia”, 17 de octubre de 1865, p. 3).

acorazado Tamandaré -así como también de esta misma embarcación-⁴⁰, y la exposición del “cuadro naval” del pintor Eduardo De Martino “... representando LA SALIDA DE LA ESCUADRA para el teatro de la guerra, [que] se expondrá al público en la Galería de Bate y Ca., durante esta y la siguiente semana, antes de ser remitido á la corte del Imperio brasileiro ”⁴¹.

Llegado el momento Bate y Ca. decidió redoblar la apuesta y producir sus propias imágenes en el frente de batalla.

Bate y Ca. en el Paraguay

El 5 de mayo de 1866 la empresa solicitó al gobierno uruguayo permiso para trasladarse al campo de operaciones de las fuerzas aliadas en el Paraguay, con el fin de realizar una serie de fotografías sobre el conflicto. Ofreció dos series de todas las fotografías que se obtuvieran para que fueran conservadas en los archivos públicos, al tiempo que solicitó el traslado gratuito del fotógrafo de la firma hacia el Paraguay y la garantía de que el Estado no permitiría que se realizaran copias de dichas imágenes sin su autorización expresa, por lo menos hasta seis meses después de la finalización de la guerra.

La fundamentación del pedido dio cuenta de varias cuestiones interesantes⁴². Por un lado, la referencia a “*las repetidas insinuaciones de los corresponsales del ejército aliado y las patrióticas indicaciones de varias personas de esta capital*”, lo cual dio cuenta de la receptividad de las palabras de León de Palleja citadas más arriba –y tal vez también de otros corresponsales- y de cierta exigencia de la sociedad montevideana por contar con imágenes de la actuación de las fuerzas armadas. Por otra parte, la mención del tipo de fotografías que se pretendía realizar. El “*artista acreditado [...] siguiendo al ejército en todas sus operaciones sacará vistas de todos los pueblos, los combates, los ríos y las personas que más atención merezcan*”. El enfoque combinaba una preocupación por dar a conocer la geografía de un lugar –pueblos, ríos- que, probablemente, fuera considerado como de carácter exótico para los potenciales consumidores de las imágenes, con la intención de registrar los combates y los

⁴⁰ *El Siglo*, “Retratos en tarjeta del comandante Barros se vende en la galería de Bate y Ca.”, 5 de abril de 1866, p. 3; *El Siglo*, “Retratos en tarjeta del comandante Barros y del encorazado Tamandaré. Se vende en la galería de Bate y Ca.”, 8 de abril de 1866, p. 3

⁴¹ *El Siglo*, “Exposición. La salida de la escuadra”, 3 de abril de 1866, p. 3

⁴² El texto completo de la solicitud, firmado por “*Bate y Cia. Javier López*”, en *El Siglo*, “Sección oficial”, 23 de mayo de 1866, p. 1

personajes importantes. El propio estudio fotográfico resumía así lo que *era* la guerra: escenarios –“lugares”-, acciones –“combates”- y actores –“personas importantes”. Tal vez por ello, una vez editadas las fotos, se las definió como imágenes del “*teatro de la guerra*”. Teniendo en cuenta estos elementos, es factible pensar en las imágenes producidas como un intento conciente de organizar un relato sobre la guerra. Es decir, como la voluntad de contar una historia.

Y esa historia a contar ya tenía prefiguradas algunas “líneas argumentales” importantes, por ejemplo la participación del “*más grande Ejército que hasta hoy ha existido en la América de habla española*”. El estudio fotográfico manifestaba expresamente su voluntad de producir imágenes que glorificaran al ejército oriental, lo cual explica en alguna medida la recepción favorable que el Estado hizo de la oferta, y habilita a pensar en la extensión de una conciencia acerca del valor de la fotografía como herramienta de promoción por lo menos entre algunos de sus representantes.

Por otro lado, el petitorio de Bate también expresó cual era el público objetivo de sus imágenes, lo cual toca la cuestión de las funciones que adjudicaban a los registros fotográficos. Se apuntaba a la circulación de las fotografías en “*esta capital y los periódicos ilustrados de Europa*”, espacios que representaban “*el mundo civilizado*”. Las fotografías, entonces, servirían para prestigiar ante el mundo la obra *civilizatoria* del gobierno uruguayo. Pero también tendría otra función, y esta sería la de llevar “*a las numerosas familias de aquellos valientes* [-se refería a los integrantes del ejército-] *un talismán querido de sus trabajos y sus glorias*”. En este caso, las imágenes serían para las personas la encarnación de sus seres queridos ausentes⁴³.

La solicitud finalizaba recalcando los “*crecidos gastos y trabajos sin compensación*” que la importante misión a desarrollar significaría en caso de que las imágenes producidas fueran reproducidas sin su consentimiento, “*como ya ha sucedido*”, por otros estudios fotográficos, lo cual era una referencia indudable a las imágenes de Paysandú. En función de esto, y de los beneficios que la empresa reportaría al gobierno uruguayo, Bate y Ca. solicitó el traslado gratuito del fotógrafo y la garantía de la propiedad de las fotografías realizadas.

⁴³ Rogério Rosa Rodrigues plantea que los principales consumidores de las imágenes de la guerra probablemente fueran los propios soldados, que probablemente pudieran adquirirlas a precios bajos para enviárselas a sus parientes y amigos, y los coleccionistas interesados en formar álbumes con las imágenes de las personalidades políticas y militares de la época (Rogério Rosa Rodrigues, art. cit., p. 6).

El gobierno, a través de un comunicado del Ministro de Guerra y Marina, Lorenzo Batlle, aceptó la solicitud en todos los términos expuestos por Bate y Ca⁴⁴.

Javier López partió al Paraguay en los primeros días de junio de 1866, y regresó al Uruguay el 31 de julio. De acuerdo a las fotografías que se conservan de este viaje, su actividad fotográfica puede datarse entre el 14 de junio de 1866, durante los bombardeos de la artillería paraguaya al ejército aliado, y la batalla del Sauce o Boquerón, el 18 de julio de 1866⁴⁵. Durante ese período, el ejército de la Triple Alianza estaba acampado en Tuyutí, frontera sur de Paraguay con la provincia argentina de Corrientes.

Apenas regresado al Uruguay, Bate y Ca. puso a la venta una colección de doce fotografías realizadas en el frente de batalla, cuyos títulos fueron: “1) *Batallón 24 de abril en las trincheras de Tuyutí*; 2) *Batalla del 18 de julio de 1866*; 3) *Estación telegráfica - Paso de la Patria*; 4) *Iglesia, hoy hospital de sangre, idem idem*; 5) *Hospital oriental. Idem idem*; 6) *La Misa, idem idem*; 7) *Cuartel General de Flores – Tuyutí*; 8) *Campamento Argentino-Parque oriental [á la distancia]*; 9) *Campamento Brasileiro del Comandante Mallet – Tuyuty*; 10) *Batería Brasileira – Tuyuty*; 11) *Vista general del Frente Enemigo*; 12) *Muerte del coronel Pallejas [sic]*”⁴⁶.

En esta ocasión nos interesa, más que determinar exactamente cuantas colecciones y series fueron editadas y cual fue el derrotero de la comercialización de las imágenes⁴⁷, dar cuenta del discurso sobre la guerra y la participación uruguaya elaborado, a partir de esas imágenes, por los diarios más cercanos al gobierno –en este caso *El Siglo*–, por cuanto puede representar un indicio firme de la lectura “oficial” de las fotografías. Esta lectura se hizo circular junto a las imágenes, y representa un elemento imposible de desestimar a la hora de calibrar la forma en que fueron recibidas por la sociedad uruguaya.

El 13 de setiembre de 1866 *El Siglo* sostuvo que, pese a la circulación de “*millares de ejemplares de las vistas sacadas por el Sr. López [...] no todos comprenden el mérito de esas obras*”. Por lo tanto, con el objetivo de facilitar esa comprensión, “*particularmente en la campaña*”, el diario en cuestión ofreció lo que

⁴⁴ *El Siglo*, “Sección oficial”, 23 de mayo de 1866, p. 1

⁴⁵ Alberto Del Pino Menck, “Javier López...”art. cit., p. 37

⁴⁶ *El Siglo*, “Han llegado las vistas fotográficas de la Guerra del Paraguay”, 1 de agosto de 1866, p. 3

⁴⁷ Algunos avisos aparecidos en la prensa dieron cuenta de los lugares en que eran vendidas y de las variaciones de su valor, así como de su envío al extranjero, por ejemplo Río de Janeiro (*El Siglo*, “50 mil más brasileiros”, 5 de agosto de 1866, p. 3; *El Siglo*, “El teatro de la guerra”, 7 de agosto de 1866, p. 3; *El Siglo*, “(Aviso de Bate y Ca.) ¡Diez pesos!”), 19 de agosto de 1866, p. 3).

definió como “una prolija descripción de cada una de ellas”⁴⁸. Descripción que, expresamente, naturalizó y objetivó una interpretación particular de las imágenes, al señalar que “Las ideas que de ellas [-las fotografías] brotan, son un compendio histórico de la actualidad”⁴⁹.

Vale la pena detenerse por lo menos en dos fotografías. Por un lado la número siete -*Cuartel General de Flores – Tuyutí*-, que era definida en los siguientes términos: “El aspecto sombrío del Cuartel General de Flores en Tuyuty, en momentos que las granadas llueven sobre los naranjales, aquella soledad indica bien que allí estuvo su carpa, deshecha tres veces por las bombas, sin ofenderle. Sin ser visionario, ¿quién no vé allí como en mil otros peligros de que ha salvado el General Flores, un designio Providencial, semejante al que salvó la Patria de sus cinco tradicionales conquistadores? Sí, a la existencia del General Flores, está más unida de lo que parece, la suerte de la generación oriental”.

Venancio Flores, según testimonios del coronel León de Palleja con fecha de junio de 1866, estaba expuesto en el frente de batalla a los mismos peligros que el resto de los soldados, y acampaba a la vista clara de las fuerzas enemigas: “No ha habido modo de vencer la porfía del General de permanecer ahí acampado en el foco de los tiros de la artillería enemiga”⁵⁰. Por lo menos cuatro veces durante ese mes su carpa habría sido blanco de la artillería enemiga, salvando su vida “de milagro”. El registro y la difusión de la imagen, anclados en este tipo de informaciones, probablemente oficiara como la “prueba gráfica” del la valentía y sacrificio del general oriental, así como de la protección que le dispensara la “providencia divina”. Es esta información contextual la que le aporta valor a la imagen desde el punto de vista de la importancia que pudo tener para las personas que la vieron en su momento. La foto está rodeada de una historia particular –en fin, de otro discurso-, sin la cual no es más que la vista de un espacio casi vacío, “adornado” por unas pequeñas carpas y piezas de artillería.

La otra imagen en la que vale detenerse especialmente es probablemente la más conocida de las fotos de Bate y Ca., la “*Muerte del coronel Palleja*”. León de Palleja cayó mortalmente herido durante la batalla del 18 de julio de 1866. Sus restos llegaron al Uruguay el 31 de julio, y ya al día siguiente apareció un breve pero importante

⁴⁸ *El siglo*, 13 de setiembre de 1866, citado por Alberto Del Pino Menck, “Javier López...”art. cit., p. 42 (las negritas me pertenecen).

⁴⁹ *El Siglo*, “Interior. Guerra del Paraguay, 13 de setiembre de 1866, p. 1

⁵⁰ León de Palleja, *Diario de la campaña de las fuerzas aliadas contra el Paraguay*, Tomo II, Montevideo, Centro Militar, 1984, p. 319, 19 de junio de 1866.

comentario sobre la foto: “*La conducción del cadáver del bravo Coronel Palleja, muerto al pisar una fortificación, tomada a bayoneta por las tropas orientales y un batallón mendocino. Esta triste escena fue reproducida por orden del General Flores*”⁵¹. El dato es muy importante. El propio Venancio Flores había mandado realizar la fotografía, lo cual habla claramente de la fuerte influencia de la autoridad política en la producción de las imágenes de Bate y Ca.

Por otra parte, no era cualquier imagen. Era la imagen de un héroe, como lo definió expresamente *El Siglo*⁵², que incluso había sido ascendido al generalato *post mortem*⁵³: “*Rodeado de sus soldados que le lloran, tendido en la camilla, véase allí el cuerpo lívido, envuelto en la bandera oriental. Es la bandera que le hizo exclamar después de Yatay, cuando se le destinaron al [Batallón] Florida 50 prisioneros: ‘Pobre de mi bandera confiada a semejantes gentes! Mi hermosa bandera cubriendo con sus ondas a estos paraguayos sucios que apestan como cerdos! [...] El autor de la nueva táctica militar, el biógrafo de la guerra que trajo la caída de Rosas [...], está allí en el último grado de su vida física. De su vida intelectual quedan por fortuna bastantes recuerdos dignos de servir de guías a los presentes y venideros*”⁵⁴.

La fotografía de Bate y Ca. fue un medio para la extensión del discurso heroico sobre la participación oriental en la guerra, materializado en la figura de Palleja. Además, fue acompañada de otras iniciativas, como la comercialización de reproducciones fotográficas de un cuadro del “*general Palleja a caballo*”, pintado por Juan Manuel Blanes⁵⁵.

Varias cuestiones quedan afuera de este trabajo. Entre ellas el segundo viaje de López al Paraguay, entre principios de setiembre y fines de octubre de 1866; las fotografías editadas como producto de ese viaje; los anuncios de su circulación en el exterior –Brasil, Europa- y en el interior del Uruguay; la lectura de las imágenes, realizada por la prensa de la época, como una “Historia Ilustrada” de la guerra que el

⁵¹ *El Siglo*, “Vistas del teatro de la guerra”, Montevideo, 1° de agosto de 1866, en Juan Antonio Varese, op. cit., p. 282 (las negritas me pertenecen).

⁵² *El Siglo*, “El coronel Palleja”, 1 de agosto de 1866, p. 1

⁵³ Decreto firmado por “Vidal” y “Batlle”, 3 de agosto de 1866, Archivo General de la Nación, *Fondo Ministerio de Guerra y Marina. Secretaría del Ministerio. Libro Decretivo. 3 de marzo de 1865 a 5 de diciembre de 1874*, Tomo 7, Libro 3700

⁵⁴ *El siglo*, 13 de setiembre de 1866, citado por Alberto Del Pino Menck, “Javier López...”art. cit., p. 42

⁵⁵ *El Siglo*, “(Aviso de Bate y Ca.) Hoy sale a la luz”, 14 de agosto de 1866, p. 3

gobierno debía difundir por todo el territorio nacional⁵⁶; el cierre de Bate y Ca. a comienzos de 1867 y la adquisición de los negativos de la guerra por el estudio de fotografía de Maurel⁵⁷ y las ediciones posteriores que de esas imágenes realizaron otros estudios fotográficos.

Estas imágenes son un hito en la historia de la fotografía uruguaya. Constituyen un caso pionero en América del Sur de un reportaje gráfico realizado en un frente de batalla. Estudiar su contexto de producción, de circulación inmediata, y su trayectoria no solo nos aporta pistas para decodificar adecuadamente el contenido de las imágenes, sino también para conocer su incidencia sobre la sociedad a lo largo de los años. La historia de la fotografía es la de la evolución tecnológica, la de los cambios estéticos, pero también la de los usos sociales. Dejar afuera esta última cuestión significa desconocer el significado de las imágenes para la sociedad que las produjo, y con ello perder una parte fundamental de la historia.

Bibliografía y fuentes

Fuentes:

Fotográficas

“La Guerra ilustrada”, Bate y Ca. Agosto de 1866

“La Guerra contra el Paraguay”, Bate y Ca. Noviembre de 1866

Colecciones fotográficas reconstruidas a partir de los registros ubicados en la Biblioteca Nacional y en el Museo Histórico Nacional de Montevideo, consultados en el CD Rom “La guerra del Paraguay en Fotografías”, Montevideo, Biblioteca Nacional, noviembre de 2007

Escritas

⁵⁶ *La Tribuna*, “Gacetilla. Bate y Ca.”, 20 de noviembre de 1866, citado por Alberto Del Pino Menck, “Javier López...”art. cit., p. 43

⁵⁷ *El Siglo*, “Fotografía Maurel (Calle 18 de julio N° 220)”, Montevideo, 3 de marzo de 1867, en Juan Antonio Varese, op. cit., p. 55

Archivo General de la Nación, *Fondo Ministerio de Guerra y Marina. Secretaría del Ministerio. Libro Decretorio. 3 de marzo de 1865 a 5 de diciembre de 1874*, Tomo 7, Libro 3700

DE PALLEJA, León, *Diario de la campaña de las fuerzas aliadas contra el Paraguay*, Tomos I y II, Montevideo, Centro Militar, 1984

Diario *El Plata*, enero de 1865

Diario *El Siglo*, años 1865-1866

“Informes diplomáticos de los representantes de Francia en Uruguay”, en *Revista Histórica*, Tomo XXV, Año L. Nos. 73-75, Montevideo, 1956

Bibliografía:

BECQUER CASAVALLE, Amado, CUARTEROLO, Miguel Ángel, *Imágenes del Río de la Plata. Crónica de la fotografía rioplatense. 1840-1940*, Buenos Aires, Editorial del Fotógrafo, 1983.

DEL PINO MENCK, Alberto, FERNÁNDEZ LABEQUE, Alicia, GARGIULO, Graciela, VILA, Oscar Jorge, *La guerra del Paraguay en fotografías*, Montevideo, Biblioteca Nacional, 2008.

DEL PINO MENCK, Alberto, “Javier López, fotógrafo de Bate y Cía. en la Guerra del Paraguay”, en *Boletín Histórico del Ejército*, Nos 294-297, Montevideo, 1997.

DORATIOTO, Francisco, *Maldita Guerra. Nueva historia del Guerra del Paraguay*, Buenos Aires, Emecé editores, 2004.

FERNÁNDEZ SALDAÑA, José María, “La guerra del Paraguay en fotografías de la época”, suplemento dominical de *El Día*, Montevideo, 25 de agosto de 1935, pp. 7-8.

FERNÁNDEZ SALDAÑA, José María, “La guerra hace tres cuartos de siglo. Notas gráficas de la campaña del Paraguay”, suplemento dominical de *El Día*, Montevideo, 31 de octubre de 1943, p. 3.

FONSECA DE CASTRO, Adler Homero, “A fotografia de Juan Gutierrez na Revolta da Armada: um Código a ser decifrado”. *Rede de Memória Virtual Brasileira*. 2006. Disponible en: <http://bndigital.bn.br/redememoria/gutierrezarmada.html>. Acceso: 21- 3- 2011.

FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2006.

FRIZOT, Michel (comp.), *A new history of photography*, Milán, Könemann, 1998

KARP VAZQUEZ, Pedro Karp, *O Brasil na fotografia oitocentista*, Metalivros, Sao Paulo, 2003.

KOSSOY, Boris, *Fotografía e historia*, Buenos Aires, Biblioteca de la mirada, 2001.

LEMAGNY, Jean-Claude y ROUILLÉ, André (directores), *Historia de la fotografía*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca S. A., 1988.

LOCKHART, Washington, *Venancio Flores, un caudillo trágico*. E. Banda Oriental, Colección Los Hombres, Montevideo 1976

NEWHALL, Beaumont, *Historia de la fotografía*, Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, 2002.

PUSINERI, Adelina, “Estado de las fuentes documentales y bibliotecas públicas y privadas en el Paraguay para el estudio de las dos guerras”, en *Nuevo Mundo Nuevos Mundos*, Coloquios, 2006, [En línea], Puesto en línea el 16 marzo 2006. URL : <http://nuevomundo.revues.org/2187>. Consultado el 22 marzo 2011.

ROSA RODRIGUES, Rogério Rosa, “A morte no front: representações da guerra na fotografia”, en *Anais Eletrônicos do VIII Encontro Internacional da ANPHLAC*, Vitória – 2008.

SALLES, Ricardo, *Guerra do Paraguai. Memória e imagens*, Rio do Janeiro, Edicoes Biblioteca Nacional, 2003.

TORAL, André, *Imagens em desordem: a iconografia da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Humanitas, 2001.

VARESE, Juan Antonio, *Historia de la fotografía en el Uruguay. Fotógrafos de Montevideo*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2007.