

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: **El retrato fotográfico en Uruguay durante la primera mitad del siglo XIX: periodización, contextos de producción y públicos receptores.**

Apellido y nombre del autor: Broquetas, Magdalena

Pertenencia institucional: Universidad de la República / Centro de Fotografía (Uruguay).

Documento de identidad: 2654348-2

Correo electrónico: magdalena.broquetas@gmail.com

Autorización para publicar: sí

En la década de 1840, luego de que el invento adquiriera notoriedad pública, comenzaron a proliferar las aplicaciones de la fotografía en campos diversos. Uno de estos usos tempranos fue el del retrato fotográfico, cuyo desarrollo fue acompañando los avances técnicos y las preferencias de diversos sectores sociales. En las principales ciudades de Europa los primeros estudios de retratos al daguerrotipo abrieron sus puertas al público entre 1841 y 1842, de manera similar a lo sucedido en Estados Unidos¹. El retrato de tipo comercial fue ampliando su clientela, transformándose en poco tiempo en práctica habitual y en negocio redituable. Se calcula que en Estados Unidos –donde la práctica del retrato fotográfico fue especialmente bien recibida–, hacia 1850 éstos constituían el 95% del total de la producción fotográfica y para 1853 se realizaban aproximadamente unos tres millones por año.² En el transcurso de las décadas siguientes, atravesando diferentes etapas en lo concerniente a soportes, técnicas y parámetros estéticos predominantes, un altísimo porcentaje del total de las fotografías producidas siguió estando conformado por retratos.

La sobreabundancia de retratos fotográficos constatable en los grandes acervos públicos uruguayos (Museo Histórico Nacional, Biblioteca Nacional, Archivo General de la

¹ Marie-Loup SOUGEZ (coord.), *Historia general de la Fotografía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2007, pp. 76-77.

² Gisèle FREUND, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2006, p. 31.

Imagen³) y la publicidad difundida a través de la prensa durante la segunda mitad del siglo XIX, sugieren derroteros similares para el caso uruguayo. A la luz de análisis comparables, realizados en espacios geográficos y sociales específicos, esta abrumadora cantidad de retratos apilados en archivos y repositorios con escasos instrumentos descriptivos, provoca múltiples y diversas interrogantes que abarcan desde la identidad de fotógrafos y retratados, hasta posibles cuantificaciones, taxonomías y periodizaciones.

Partiendo de las definiciones teórico-metodológicas de la nueva historiografía de la fotografía, en cuyo marco se prioriza la historia de las funciones sociales de las imágenes⁴, la investigación en curso apunta a establecer una periodización para el retrato fotográfico comercial en Uruguay en la segunda mitad del siglo XIX, procurando identificar componentes constitutivos de este campo, tales como autores, públicos destinatarios, llegada y apropiación de conceptos y avances tecnológicos originados en contextos históricos disímiles y posibles canales de circulación de estas imágenes. En particular, en esta ponencia se sintetiza un avance de investigación, en el que, fundamentalmente a partir del relevamiento, cronológicamente exhaustivo, y análisis de fuentes hemerográficas y en menor medida de documentación fotográfica⁵, se propone una delimitación temporal para las dos primeras etapas de este género en Uruguay. Se esbozará una primera etapa del retrato fotográfico, caracterizada por su surgimiento y principales derroteros en los años en que éste todavía mantenía un carácter artesanal y de circulación restringida y la inflexión hacia un segundo momento en que se produce el inicio de su expansión y popularización, coincidente con la fase de comercialización masiva de las fotografías y la profesionalización de sus ejecutores.

³ 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. Desde enero de 2010 hasta la fecha el equipo de historiadores de dicho núcleo ha relevado en estos tres repositorios más de diez mil fotografías, cuyos soportes y contenidos fueron decodificados y sistematizados de acuerdo a los parámetros del análisis documental de fotografías.

⁴ Definiendo el marco conceptual de una de las obras multi-autorales de referencia para la nueva historia de la fotografía, Michel Frizot señalaba: “Nuestro objetivo final, más allá de la necesaria cronología de las técnicas necesarias, es en primer lugar la historia de las funciones -lo que se esperaba de las imágenes en discusión- la historia de la ciencia óptica y los espacios atravesados (e inventados) por la fotografía. Entonces, la historia del significado de las fotografías cada vez que su función fue renovada” [traducción propia]. Michel FRIZOT (ed.), *A new history of photography*, Köln, Könemann, 1998, p. 13.

⁵ En su mayoría las fotografías relevadas carecen de datos de contexto, por lo que la sistematización de fuentes escritas consiste en una tarea fundamental y complementaria al trabajo con las imágenes.

Modelos de análisis y estado de la cuestión sobre Uruguay

La historiografía europea y norteamericana identifica, a grandes rasgos, dos etapas del retrato fotográfico comercial en el siglo XIX, distinguibles tanto por las técnicas en boga, como por la naturaleza de la práctica fotográfica y las trayectorias de los autores. Suele delimitarse un primer período, que se inició con la apertura de los primeros estudios de retrato al daguerrotipo a comienzos de la década de 1840, extendiéndose hasta comienzos de la década de 1850, caracterizado por el uso de la placa metálica, la realización artesanal de imágenes-objeto con alto valor de mercado y la existencia de un público consumidor reducido y de élite.⁶ En el transcurso de esta primera década la fotografía habría convivido y acabado desplazando paulatinamente a anteriores formas de representación iconográfica, como la pintura al óleo y las miniaturas.⁷

Este panorama cambió desde comienzos la década de 1850, en simultáneo con las novedades en los formatos y soportes (tarjetas de visita y fotografía en papel) y la reducción de precios de las fotografías. En los últimos años de esta década, el acceso a una imagen de sí mismo pasó a ser una posibilidad factible para un público amplio y la figura del fotógrafo-retratista no necesariamente coincidía con la del “artista”. El “verdadero desarrollo de los estudios fotográficos de retrato –y su multiplicación- vino de la mano de una mejora química y de otra mecánica: el colodión húmedo y la *carte de visite*, que se produjeron en los años 50. [...] A esos atractivos –de calidad y precio- vino a añadirse un fenómeno moderno, la publicidad. [...] A partir de los años 50, todo el mundo quiso tener su retrato, y el público de la fotografía creció de manera espectacular en torno a 1858.”⁸ En cuanto al público consumidor que protagoniza y hace posible esta transformación, la

⁶ Jean-Claude, LEMAGNY, André ROULLIÉ (dirs.), *Historia de la Fotografía*, Barcelona, Alcor, 1988, pp. 25-27 y 36-40, Jean SAGNE, “All kinds of portraits. The photographer’s Studio”, en: M.FRIZOT, (ed.), op. cit., pp, 102-129. María de los Santos GARCÍA FELGUERA, “Expansión y profesionalización”, en: Marie-Loup SOUGEZ, (coord.), *Historia general de la Fotografía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2007, pp. 69-113.

⁷ Así lo formularon tempranamente autores paradigmáticos en el análisis en perspectiva histórica de la fotografía, como Walter Benjamin y Gisele Freund. Del primero véase “Pequeña historia de la fotografía” y la reseña que éste realizó sobre el trabajo pionero de Freund en 1938, en Walter BENJAMIN, *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-textos, 2004, pp. 21-53 y 87-89.

⁸ M. GARCÍA FELGUERA, op. cit., pp. 80-81

bibliografía refiere a las “capas burguesas”⁹ o a “una clase media urbana deseosa de ascender socialmente y con capacidad de consumo”¹⁰. Se inauguró así la época de los grandes establecimientos fotográficos y la fabricación y comercialización de las mercancías en serie. Estos cambios provocaron a su vez novedades en el gusto y en los criterios estéticos dominantes en la nueva clientela de retratos. En estos nuevos retratos el centro de la imagen dejó de ser rostro, pasando a un primer plano la ambientación de fondo que acompañan imágenes estereotipadas, carentes de expresión individual y personalidad. Por lo general el individuo posaba de acuerdo a su profesión u otros rasgos de identidad y la imagen resultante era objeto de retoques que arrojaban una visión “agradable” y estandarizada del retratado.¹¹

Por lo general, la historiografía de la fotografía latinoamericana ha tomado estos modelos de análisis para adecuarlos a sus realidades locales o regionales¹². Si focalizamos la atención en el caso uruguayo encontramos escasos trabajos –casi en su totalidad producto de marcos de análisis en los que se privilegia la dimensión anecdótica y no siempre se revelan las fuentes- en los que se identifican establecimientos fotográficos¹³ y se reconstruyen algunas trayectorias personales¹⁴. A su vez, recién se encuentra en vías de consolidación un campo académico dedicado al análisis histórico-documental de la fotografía¹⁵. Por otra parte, la historiografía uruguaya en general, al igual que ha ocurrido en otros sitios, ha dejado de lado las fuentes fotográficas, incorporándolas en ocasiones a

⁹ Gisèle Freund advierte que “los retratos dejaron de estar reservados a la nobleza y a la burguesía rica y se volvieron accesibles para quienes eran menos pudientes”, ubicando entre los protagonistas de esta democratización a artistas, hombres de Estado, funcionarios y empleados. Gisèle FREUND, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2006, p. 55.

¹⁰ M. GARCÍA FELGUERA, op. cit., p. 81

¹¹ G. FREUND, op. cit., pp. 61-65.

¹² Algunos ejemplos de historias generales de la fotografía producidos en los últimos veinticinco años para el caso argentino o brasilero pueden encontrarse en los trabajos de Pedro Karp VAZQUEZ, *O Brasil na fotografia oitocentista*, Metalivos, Sao Paulo, 2003, Amado Bécquer CASABALLE, Miguel A. CUARTEROLO, *Imágenes del Río de la Plata. Crónica de la fotografía rioplatense (1840-1940)*, Buenos Aires, Editorial del Fotógrafo, 1983 y Angela MAGALHÃES, Nadja PEREGRINO, *Fotografia no Brasil. Um olhar das origens ao contemporâneo*, Río de Janeiro, FUNARTE, 2004.

¹³ José L. RUBIO, *Logos de fotógrafos del Uruguay en el siglo XIX* [ed. en CD-rom].

¹⁴ Juan A. VARESE, *Historia de la fotografía en el Uruguay*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2007.

¹⁵ En este sentido debe destacarse el trabajo realizado en los últimos años por el Centro Municipal de Fotografía, fundamentalmente a través de la incorporación de metodologías específicas para en análisis documental de fotografías y de la vinculación de especialistas extranjeros con investigadores y profesionales que trabajan con acervos fotográficos en Uruguay.

modo de ilustración, lo cual, visto desde esta nueva perspectiva, ha traído aparejado diversos problemas. En lo que refiere a la fotografía de retrato, han circulado en publicaciones diversas (conmemorativas, oficiales, textos de enseñanza primaria y secundaria, etc.), por lo general sin datos alusivos a su procedencia o acompañadas de pie de fotos no siempre fidedignos.

En la década de 1990 el historiador español Bernardo Riego explicitaba la necesidad de contar con bases de datos fidedignas y representativas a través de las cuales acceder a los fotógrafos, los establecimientos y su obra. Destacaba también la necesidad de documentar los acervos fotográficos (por lo general los más postergados dentro del corpus archivístico) y de establecer mecanismos y estrategias de vinculación de la información, como una forma de combatir el desmembramiento de colecciones o fondos, evitar la dispersión de los mismos y, conocer el universo de objetos y representaciones sobre los cuales construir historias de la fotografía específicas.¹⁶ En el planteo de Riego (también esbozado en los trabajos metodológicos de Boris Kossoy¹⁷) se advierte acerca de la evidente necesidad de unos cimientos sobre los cuales edificar la estructura. La inversión de los términos podría provocar riesgos, tanto desde la perspectiva de la Historia disciplina, como desde las posibles historias de la fotografía, puesto que la falta de documentación no impide la formulación de interrogantes e hipótesis, pero probablemente incida en los resultados de la investigación. En el caso uruguayo las inadecuadas condiciones de conservación de buena parte de los archivos fotográficos, su escasa y poco contrastada documentación, y la falta de identificación y uso de fuentes escritas que permitan contextualizarlos, devienen puntos de partida que se suman a la escasísima acumulación historiográfica previa. En este marco (con estas limitantes y dificultades) se inscribe la totalidad de los trabajos en curso en el incipiente campo de la historia de la fotografía en Uruguay. En relación al vasto universo de retratos fotográficos de tipo comercial o social que ha perdurado en archivos públicos y particulares, la investigación en curso aspira a establecer una amplia gama de cuestiones inscriptas dentro de las preocupaciones de la nueva historia de la Fotografía (periodizaciones y cotas cronológicas, categorías y vocabulario específico,

¹⁶Bernardo RIEGO, “La historiografía española y los debates sobre la fotografía como fuente histórica”, en: *Ayer*, N°24, Madrid, Mario P. Díaz Barrado (editor), 1996, pp. 91-111.

¹⁷ Boris KOSSOY, *Fotografía e Historia*, Buenos Aires, La Marca, 2001, capítulo III.

transformaciones en el gusto y en las mentalidades dominantes tanto en el público consumidor de estos retratos, por nombrar algunas de las cuestiones más relevantes). Este avance de investigación podrá apenas dejar planteadas posibles respuestas para algunos de estos temas.

Las fotografías de los primeros retratistas

La fotografía llegó a Uruguay pocos meses después de que se diese a conocer el invento en Francia. La primera demostración pública de daguerrotipo tuvo lugar en febrero de 1840 y arrojó como resultado una imagen del frente de la Iglesia Matriz de Montevideo. Sin embargo, las fechas y los protagonistas de los primeros retratos fotográficos permanecen en el campo de las hipótesis, ya que las referencias bibliográficas son escasas y por lo general no documentadas.¹⁸

En el mes de mayo de 1841, el diario *El Nacional* reproducía un artículo de *El Instructor* informando sobre un descubrimiento que estaría “*aún en embrión*”¹⁹: la posibilidad de “*obtener retratos del natural por medio de un reverbero cóncavo situado de tal modo que reciba los rayos de la luz reflejados por la persona a quien ha de retratarse, transmitiéndolos a un foco sobre la lámina preparada colocado entre dicha persona y el reverbero*”. El invento de esta cámara sin objetivo, estaba patentado por el estadounidense

¹⁸ El historiador y coleccionista José María Fernández Saldaña afirma que “en Montevideo se conoció el nuevo sistema [de retratos al daguerrotipo] entre fines de 1842 y principios de 1843 siendo Juan A. Benet, operador inglés con galería en la esquina Solís y Cerrito quien introdujo el invento”. José M. FERNÁNDEZ SALDAÑA, “Daguerrotipos, fotografías y fotógrafos”, en: *Historias del viejo Montevideo*, Montevideo, Editorial Arca, 1967, p. 89. Asimismo, referencias de este tipo se encuentran en el texto del argentino Vicente Gesualdo sobre las experiencias pioneras en Uruguay: “Cuando Florencio Varela viajó a Europa en 1843-1845, conoció a Daguerre en París y adquirió una máquina de daguerrotipo que trajo a Montevideo a su regreso. Realizó daguerrotipos de sus parientes y amigos, pero después regaló su aparato a un francés Mr. Aubanell, quien se dedicó a la fotografía”. Vicente GESUALDO, “Los que fijaron la imagen del país”, en: *Todo es Historia*, Buenos Aires, noviembre de 1983, p. 4.

¹⁹ El periódico uruguayo no incluye datos de origen de este artículo, pero muy probablemente se trate de una nota de diciembre de 1840 aparecida en esta publicación de origen inglés. *El Instructor, o Repertorio de Historia, Bellas Letras y Artes* fue una publicación ilustrada de la editorial londinense *Ackermann and Co.*, concebida especialmente para el mundo de habla hispana. Circuló entre 1834 y 1845, transmitiendo novedades sobre varios temas, entre los que figuraban noticias sobre antecedentes y primeros tiempos de la fotografía. Cfr. <http://www.oocities.org/abelalexander/elinstructor.htm>

Alejandro S. Wolcott quien había logrado reducir el tiempo necesario para la obtención de un retrato “*al breve espacio de cuatro o cinco minutos*”.²⁰

Tres años más tarde, en 1844 encontramos en la prensa montevideana algunas referencias explícitas a un “*retratista al daguerrotipo*”, Eugène Tandonnet quien, en el marco de la Guerra Grande, abandonaba su “salón artístico” en la localidad montevideana de Piedras Blancas y huía a Paraguay. Entre los objetos “robados” en el saqueo se encontraba “*el famoso daguerreotipo que quemaba los ojos, caldeaba las narices, endemoniaba las fisionomías y aligeraba los bolsillos*”. Con una dosis de humor, el comentario acerca de las características sobresalientes del daguerrotipo, refleja la dificultades técnicas y las apreciaciones estéticas de esta primera época (irritación de los ojos y enrojecimiento de las narices producto de la potente luz solar recibida en los espejos reflectores y expresiones adustas o “endemoniadas” como resultado de la pose prolongada), así como el elevado costo de las piezas. Con esta máquina Tandonnet “*admiró en 1842 al pueblo de esta capital é hizo una buena cosecha de patacones*”. Si bien se desconoce el paradero de estas imágenes, interesa destacar la referencia a una presencia tan temprana en el medio uruguayo de un retratista al daguerrotipo, así como el uso del neologismo “daguerrotipear”, empleado en otro artículo de *El Nacional* sobre la huída de Eugène Tandonnet, de quien se dice: “*nos ha daguerrotipeado las fisionomías*”.²¹

En el transcurso de la segunda mitad de la década de 1840, esporádicamente se ofrecían “retratos al daguerrotipo” por parte de “artistas” extranjeros que ejercían su profesión de modo itinerante. La prensa documenta la actividad de D. A. Estephani²² en diciembre de 1845, John Bennet²³ y Thomas C. Helsby²⁴ en 1846 y Erniqie North en 1847. Ese año

²⁰ “Daguerrotipo o miniaturas fotográficas”, *El Nacional*, 13 de mayo de 1841. Alexander Wolcott y John Jonson abrieron el primer estudio de retratos fotográficos en la ciudad de Nueva York en marzo de 1840,

²¹ *El Nacional*, 20 de setiembre de 1844. Sobre el itinerario de Tandonnet en Uruguay ver la ponencia de Clara Von Sanden presentada en esta misma mesa, “Llegada del daguerrotipo a Montevideo, su difusión y recepción en el contexto de la Guerra Grande (1840-1851)”.

²² Estephani afirmaba “*poseer el secreto de un nuevo método por el cual se obtiene el retrato con la mayor perfección, a la sombra y en cualquier tiempo*”. También ofrecía la enseñanza del método en “*pocas semanas*”. Se encontraba instalado en la calle Misiones n° 65, aunque si el público así lo deseaba “*podía pasar a las casas particulares*”. “Daguerrotipo. Retratos y enseñanza”, *El Nacional*, 2 de diciembre de 1845.

²³ Anunciado en la prensa como “artista de Nueva York”, John Bennet era un daguerrotipista itinerante norteamericano que para esta fecha se había ubicado “*en los altos de la casa de Melo*”. En febrero de 1846,

Thomas Helsby mantenía abierto un establecimiento en paralelo al de Buenos Aires, la *Galería Montevideana de Daguerrotipos* (calle 25 de Agosto N° 162) donde se ofrecía “*semejanzas coloridas a la vida*” tanto al “*daguerrotipo*” como “*al pincel*” y que en el mes de agosto pasaría a manos de su hermano Guillermo.²⁵ Por su parte, Enrique North, en la víspera de su partida hacia Buenos Aires, ofrecía instruir a los interesados “*en el arte de dorar y platear por galvanismo*”²⁶, consistente en el recubrimiento por electrólisis de la superficie del daguerrotipo con una fina capa protectora de oro. A partir de la década de 1850, los daguerrotipos sometidos a esta técnica también fueron denominados “electrotipos” o “retratos electrotipicos”.

En los primeros años de la década de 1850 aproximadamente una decena de retratistas al daguerrotipo ofrecía sus servicios a través de la prensa periódica. En su mayoría continuaban siendo retratistas extranjeros, que se instalaban en Montevideo por lapsos no muy prolongados²⁷, procurando distinguirse a través del empleo de algún sistema novedoso que permitiese reducir los tiempos de pose, perfeccionar el coloreado de las imágenes y ofrecer mejores acabados en los productos finales.²⁸ Algunos agregaban a su actividad la venta de aparatos de daguerrotipo y artículos conexos, -materiales, cajas, marcos, entre otros enseres²⁹- y la enseñanza de la técnica. Por lo general compartían o traspasaban los

debido a su salida hacia Europa, vendía su máquina de daguerrotipo “*con 100 planchas plateadas y los quimicos*”. “Daguerrotipo”, *El Nacional*, 28 de febrero de 1846, p. 3 y “Magníficos retratos del daguerrotipo...”, *El Nacional*”l, 2 de enero de 1846, p. 3.

²⁴ “Retratos por medio de daguerrotipo”, *El Nacional*, 23 de mayo de 1846, p. 3.

²⁵ “Galería montevideana de daguerrotipos mejorados” *El Comercio del Plata*, 8 de abril de 1847.y “Retratos”, *El Comercio del Plata*, 20 de agosto de 1847.

²⁶ “Arte de dorar y platear por galvanismo”, *El Comercio del Plata*, 22 de diciembre de 1847.

²⁷ Entre 1850 y 1854 aparecen mencionados en los avisos de prensa: Amadeo Gras, Guyot, F. Bernard, Fernando Le Bleu, Charles De Forest Fredericks (sólo o en compañía de sus socios, Masoni y Panabert), John G. Case & Ca., Alfonso Fermepin y Felix Rossetti.

²⁸ En 1855 el director de la “Gran Galería Oriental de Retratos” se congratia por haber alcanzado “*la última perfección en sus retratos no tan sólo por lo perfecto de su máquina, sino también por la exacta combinación de la luz*” lograda a través de la disposición de su galería, ubicada en la calle Misiones N° 118. “Gran galería oriental”, *El Comercio del Plata*, 1° de febrero de 1855.

²⁹ En año nuevo de 1853, John Case da publicidad a un lote de artículos, recientemente recibidos: “*un hermoso surtido de cajas enchapadas y otras de terciopelo para retratos de todos los tamaños*”; “*cajas para uno o dos retratos, medallones, relojitos, pulceras y prendedores de oro perfectamente trabajados*”. “Aviso al público. Retratos al electrotipo”, *El Comercio del Plata*, 1° de enero de 1853.

locales donde montaban sus estudios³⁰ y varios ofrecían trasladarse a las casas de los retratados.³¹

En esta primera etapa no figuran referencias explícitas al público destinatario de estos retratos, aunque puede inferirse el carácter exclusivo y restringido de las imágenes a partir de sus soportes: “*medallones de oro*” y “*y otros artículos de joyería*” eran ofrecidos junto a “*broches*”, “*sortijas y botones de camisa*” como objetos para contener y lucir los retratos propios o de seres queridos.³² Por lo general, la estrategia más usada para atraer a potenciales clientes consistía en motivarlos invitándolos a sus estudios a ver vistas y personajes de otros sitios.³³

En cuanto a los profesionales de este nuevo arte aun no parecen gozar de una denominación específica. Por lo general, se definen a sí mismos y son mencionados por otros como “*retratistas*”³⁴ o “*artistas*”, ambas categorías compartidas con dibujantes, retratistas al óleo y miniaturistas. Esta falta de especificidad probablemente estuviese ligada a su doble condición de personas dedicadas a otras artes (pintura, dibujo, grabado) y noveles daguerrotipistas, pero también parece ligada a una cuestión de prestigio y legitimidad en el campo del retrato.³⁵ Dese luego la cuestión terminológica también se vincula con la popularización de la palabra “fotografía” que, en términos generales, durante las décadas de 1830 y 1840, se incorpora al universo de vocablos que estructuran esta nueva práctica. Así por ejemplo, Amadeo Gras, pintor y músico francés de vasta trayectoria en Sudamérica, que desde 1848 instaló su taller en Montevideo, se presentaba ante el público como

³⁰ Por ejemplo, el establecimiento utilizado originariamente por “Fredericks y Ca.” será sucesivamente sede de “John Case y Ca.” y hacia 1855 de la “Gran Galería Oriental”.

³¹ Recién llegado a Montevideo y con un taller abierto en la calle Treinta y Tres, el Sr. Guyot ofrecía “*hacer el retrato de la persona que lo desee en su casa*”. “Retratos al daguerreotipo”, *El Comercio del Plata*, 6 de mayo de 1850.

³² “Galería montevideana de daguerrotipos mejorados”, *El Comercio del Plata*, 8 de abril de 1847.

³³ Carlos D. Fredericks y Ca. promocionaban la apertura de su establecimiento en Montevideo invitando al público a ver los “*retratos de varios personajes y vistas de varias partes del Brasil*”. Anunciaban también la inminente llegada desde Europa de los “*retratos de los ilustres jenerales Urquiza y Garzón en litografía del tamaño natural*.” “Retratos Electrotipicos”, *El Comercio del Plata*, 25 de diciembre de 1851.

³⁴ El término “retratista” parece haber designado el oficio del fotógrafo desde antes que fuese posible la obtención de retratos fotográficos strictu sensu.

³⁵ No en vano, cuando Amadeo Gras comenzó a dar prioridad a en los anuncios de prensa a su actividad como daguerrotipista, recordaba al público su faceta de retratista al óleo, “*por lo cual es ya tan conocido en el pais*”. “Daguerrotipo con colores y fondos opacos”, *El Comercio del Plata*, 5 de setiembre de 1851.

“retratista al óleo” y “profesor de pintura”, ofreciendo, entre otras modalidades, retratos al daguerrotipo.³⁶ Otro caso similar es el del dibujante, pintor y miniaturista Alfonso Fermepin, activo en el área de la fotografía a comienzos de la década de 1850, que se autodefinía invariablemente como “retratista de París”.³⁷ En la trayectoria de Fermepin resulta particularmente llamativa la permanencia de este epíteto, incluso avanzada la década de 1860, lo cual le transforma probablemente en uno de los pocos fotógrafos-artistas de la primera época, que acompaña los cambios técnicos y va *aggiornando* su actividad con los cambios en la demanda y el público consumidor de imágenes, aunque manteniendo su caracterización original.³⁸ Otro de los retratistas que protagonizó el pasaje entre la pintura y el daguerrotipo fue Félix Rossetti quien se presentaba a comienzos de 1853 como “retratista al óleo y miniatura, profesor de dibujo y pintor de cuadros históricos” y dos años más tarde, a estas actividades agregaba su disposición para “saca[r] retratos de muertos y también del daguerreotipo poniendolos al vivo con la más exacta semejanza y garantidos”.³⁹ Por otra parte, de esta noticia puede inferirse el trasvase de una práctica usual en el retrato pictórico decimonónico, como lo era la de dar vivacidad a los rostros de los difuntos, al género fotográfico.

El término “*photographia*” aparece mencionado a finales de 1851 en el aviso publicitario del fotógrafo Luis Terragno⁴⁰, quien destaca sus “retratos *photographicos al Electrotipo*”. Terragno se presentaba como “*el primero en la América del sud que ha hecho la aplicacion de los fondos opacos á los retratos photographicos*”, destacando entre la cualidades de su

³⁶ “Daguerrotipo con colores” y “Retratos ...”, *El Comercio del Plata*, 3 de enero y 1° de julio de 1850. Incluso cuando su publicidad de los retratos al daguerrotipo adquiere mayor protagonismo en la prensa que las representaciones al óleo, Amadeo Gras continúa presentándose como “retratista al óleo”. Cfr. “Mudanza de domicilio. Daguerrotipo con colores”, *El Comercio del Plata*, 19 de febrero de 1850.

³⁷ “Retratos al Daguerrotipo por un nuevo sistema y retratos al oleo...”, “Mudanza de domicilio. Retratos al electrotipo o daguerrotipo”, “Retratos ...”, “Mudanza de domicilio. Retratos de todas clases ...”, “Retratos de todas las clases al daguerrotipo”, *El Comercio del Plata*, 27 de febrero de 1852, 16 de mayo de 1852, 16 de enero de 1853, 21 de agosto de 1854, 28 de julio de 1857.

³⁸ En diciembre de 1865, tras haber cambiado más de una vez de establecimiento y con constante publicidad en la prensa, Fermepin aún se presentaba como “retratista de París” y ofrecía “retratos de todas clases al óleo, miniatura, ambrotipo, pastel y fotografía, con ó sin colores”. Cfr. “Retratos de todas clases”, *El Comercio del Plata*, 12 de diciembre de 1865.

³⁹ “Felix Rossetti. Retratista al óleo y miniatura”, *El Comercio del Plata*, 6 de febrero de 1853 y 1° de febrero de 1855.

⁴⁰ De origen italiano, en la década de 1850 se instaló en la zona de Río Grande do Sul, donde desarrolló su actividad hasta la década de 1880. Boris KOSSOY, *Diccionario histórico-fotográfico*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2002, pp. 307-308.

trabajo la *“semejanza perfeta”* y *“la espresion en los ojos”*. En este punto se distanciaba de los retratistas de los primeros tiempos –y quizás también de los pintores- jactándose de poseer *“una de las mejores máquinas”*⁴¹. En cuanto al tipo de procedimiento designado, en este contexto el adjetivo refería a los ya conocidos daguerrotipos. Por otra parte, los “fondos opacos”, contemporáneamente eran publicitados por Amadeo Gras que entusiasmaba a su clientela advirtiéndolo *“sobre la variedad de colores que se le puede dar a los fondos”*.⁴²

A partir de 1856 –año en que se constata la introducción de otros procedimientos y la aparición de nuevos emprendedores- las referencias a los retratos “fotográficos” parecerían estar asociadas a los procedimientos negativos y positivos sobre papel. En el mes de enero, el director del *“museo heliográfico”*, entre otros aparatos e insumos de este arte, ponía a la venta de *“profesores y aficionados”* *“papel fotográfico negativo y positivo”* y *“productos químicos para operar sobre chapas, vidrio y papel”*.⁴³ De acuerdo a esta referencia, podría tratarse de los soportes del proceso del calotipo y, quizás, de papeles albuminados, cuya fabricación industrial data de 1854.

En octubre de 1856 el francés Emil Mangel Du Mesnil, de paso por Montevideo *“por altos intereses privados además de una misión especial”* aprovechaba una estadía más larga de lo prevista para explotar su *“conocimientos fotográficos y abrir un taller de retratos”* en el que, entre otros, se ofrecían *“retratos fotográficos sobre papel”* de gran *“mérito artístico y la ventaja de poder mandarse en cartas y tirarse en número de ejemplares que se pidan”*.⁴⁴

⁴¹ “Retratos Photographicos al electrotipo y fondos opacos...”, *El Comercio del Plata*, 19 de diciembre de 1851.

⁴² El método tenía *“la gran ventaja de dejar percibir el retrato al momento, quitándole el relumbramiento de la lámina”*, pudiéndose también *“aplicar estos fondos a los retratos ya hechos anteriormente.”* “Daguerrotipo con colores y fondos opacos”, *El Comercio del Plata*, 5 de setiembre de 1851.

⁴³ Poco sabemos sobre esta institución que figura con el sugestivo nombre de “museo” dedicado a las “heliografías”. De la sistematización de la información de prensa se deduce que estaba ubicada en la calle 25 de Mayo 221 y que sus directores eran Ch. Domergue y J. S. Marie. Durante el mes de julio de 1856 el museo permaneció cerrado varios días *“para hacer mejoras importantes”*, reabriendo el día 30 de ese mes *“con todos los elementos necesarios”*. La venta de artículos e insumos mencionada fue previa a esta reforma. Recibía de Francia y Estados Unidos químicos y mercadería para la confección de retratos y otro tipo de fotografías y parece haber sido también un ámbito de enseñanza.

⁴⁴ “Atención. La fama de los retratos”, *El Comercio del Plata*, 4 de octubre de 1856. Por esta misma época, Alfonso Fermepin ofrecía, entre sus *“nuevas técnicas”*, *“fotografía con colores sobre papel y cristal”*.

Destacando dos de sus principales particularidades (tamaño y soporte adecuados para hacer de los retratos fotográficos un objeto de fácil intercambio y factible reproducción), el fotógrafo francés habría sido pionero en el ofrecimiento de las “tarjetas de visita” que para la fecha inundaban el mercado europeo. El anuncio de Du Mesnil reserva el término genérico “fotografía” exclusivamente para el soporte papel y, si bien les incluye en su variedad de retratos, apenas hace mención a los daguerrotipos “*porque hace tiempo que en Europa la fotografía [y], en el Norte la ambrotipia los han destronado del gusto del público.*”⁴⁵ Ese mismo año, los retratos ambrotipos (procedimiento sobre vidrio que arrojaba imágenes-objeto con aspecto y presentación similares a los daguerrotipos por costos más reducidos) eran ofrecidos, como vimos, por el Museo Heliográfico y por Alfonso Fermepin y, a juzgar por su preponderancia en los avisos de prensa, al menos en los años siguientes de la década de 1850, parecerían haber gozado de una mejor aceptación entre el público local.⁴⁶

De la mano de los “ambrotipos”, y fundamentalmente en el transcurso del año 1859, se perciben cambios en el posible público consumidor del retrato fotográfico. Las menciones a los soportes más lujosos de la primera época, ceden lugar a materiales menos costosos – “*papel, úle, cristal*”⁴⁷, entre los más usuales- y queda en evidencia la reducción en el precio. A su vez, el empleo del término “baratillo”, que entrada la década siguiente será de uso permanente en los avisos del ramo, trasciende el dato objetivo de la rebaja en el precio, e indicaría el cambio de status del retrato fotográfico que, en este primer momento de la “popularización”, pasa a ser algo accesible para un público más amplio y menos pudiente. Esta modalidad fue empleada en 1859 por la firma *Bate y Ca.* –por esta fecha instalada en Buenos Aires desde donde realizaban visitas periódicas a Montevideo- que ofrecía retratos “*por su método nuevo e instantáneo, a precios los mas infimos*”. Desde medio patacón los clientes podían obtener un “*retrato sobre cristal [...] retocado y concluido en cinco minutos*” y se agregaba: “*A estos precios, ¿Quién no se hace retratar? Pues vayan todos,*

⁴⁵ *Ibíd.*

⁴⁶ Otra de las novedades ofrecidas por Du Mesnil fueron los “retratos estereoscópicos”, muy difundidos en las décadas siguientes para retratos y vistas.

⁴⁷ Así los ofrecía Alfredo Morin, ubicado en los altos de la Litografía de Meige. “Retratos a la fotografía”, *La Nación*, 29 de noviembre de 1859.

jóvenes y viejos, caballeros y señoras, niñas y galanes, solteros y viudas". Cuatro meses más tarde Bate y Ca. promocionaba su "último baratillo de retratos" que incluía "un nuevo surtido de cajas, marcos, cuadros, etc., todo lo que se venderá a los más ínfimos precios" e invitaba a "todo el mundo a tomarse un retrato antes de que se acabe"⁴⁸.

Popularización y expansión

En noviembre de 1860 la *Galería de retratos fotográficos* de Giovanni Fossati comunicaba el traslado de su establecimiento a la calle Rincón N° 191 y 193 y promocionaba su "surtido selecto y completo de todo lo perteneciente al arte, y maquinas selectas para sacar vistas y retratos, desde un tamaño microscópico, hasta el natural, sobre vidrio, papel, hule, charol, etc., sin colores, imitacion del mezzo tinto, o con todos los colores naturales, ya sean simples ó en grupos hasta mas de veinte personas. La luz está arreglada de manera que la vista mas delicada puede soportarla y no es inconveniente pestañar durante la operación. Esta es tan breve, que caso de necesidad se pueden sacar los retratos en una fracción de un segundo." También ofrecía la venta de máquinas y materiales al por mayor y menor para "artistas y aficionados" y recibía encargos de "todos los objetos pertenecientes al arte que quieran hacer venir de Paris, Londres o Viena". Recomendaba especialmente "un magnífico surtido de etereoscopos para retratos simples, grupos y vistas que presentan los objetos en perfecto relieve."⁴⁹ Este detallado anuncio ejemplifica varias transformaciones producidas en la campo del retrato fotográfico al comenzar la década de 1860. La variedad de tipos y formas de presentación de los retratos, así como la incorporación de tecnología que iba logrando la instantaneidad en la toma y la consolidación de un campo fotográfico numéricamente significativo ("venta de materiales al por mayor y menor"), serían indicadores de una nueva coyuntura para la realización y el consumo de retratos en el público uruguayo. A su vez, debe advertirse que en el relevamiento de prensa es la primera vez que un anuncio, además de dirigirse a "artistas" o "profesionales", toma como público objetivo a los "aficionados".⁵⁰

⁴⁸ "Retratos sobre cristal" y "Último baratillo", *La Nación*, 11 de mayo y 22 de setiembre de 1859.

⁴⁹ "Galería de retratos fotográficos", *La Nación*, 9 de noviembre de 1860.

⁵⁰ Du Mesnil también había convocado en su aviso a los "aficionados", pero dado su carácter de recién llegado a esta región, podría pensarse que está suponiendo la existencia de un público aficionado o *amateur*, existente y activo en Europa y Norteamérica.

Entre los años 1862 y 1863 las novedades e incorporaciones técnicas y estéticas y la variedad de precios para distintos públicos recrean un escenario comparable, desde el punto de vista de las modalidades de retratos ofrecidos -y probablemente solicitadas-, al transitado por las sociedades industriales a mediados de la década anterior. En el caso uruguayo los antiguos procedimientos no desaparecen; algunos se perfeccionan y surgen nuevos.⁵¹ La *Gran Galería Oriental de Retratos*, avisa que allí “*se sacan toda clase de retratos. Sean en chapa, ule, vidrio, papel, como targetas, estereoscopio y principalmente a la Senalipio*”⁵². La casa *Bate & Ca.*, desde el año 1861 con establecimiento propio en Montevideo, ofrece “*retratos para album*”, introduciendo un elemento que rápidamente trascenderá su simple condición de contenedor de imágenes, multiplicando sus, tipos, tamaños y ornamentaciones⁵³, y sobre todo potenciará la moda de las tarjetas de visita. En gran tamaño y en tarjetas de 6 x 9 centímetros, los establecimientos empezaron a incorporar fondos temáticos y a diversificar la oferta de objetos que acompaña al retratado. La *Fotografía Artística de Desiderio Jouant y h.* anunciaba a su apertura en 1863 dando publicidad a los “*retratos a la Fotografía de gran tamaño y en tarjetas, con fondos blancos artísticos, fondos perdidos con nubes y otras especialidades*”⁵⁴. Hacia finales de 1860 un estudio de “*retratos a la fotografía y ambrotipo*” daba publicidad a sus “*retratos á caballo y grupos de familias*”.⁵⁵ En 1867 la recién inaugurada *Fotografía Libertad* promocionaba en particular los “*retratos ecuestres*”, aclarando que para ello “*el establecimiento contaba con un caballo magnífico, hecho por el escultor Mora*”.⁵⁶

⁵¹ En 1863 la *Gran Galería Oriental de retratos* tenía a la venta “*papel albuminado, papel salado, [...] papel negativo, nitrato de plata, cloruro de oro, bromuros, ioduros, ácido, pirológico, acético, gálico, [...], bitume de Judea, colodion normal, colodiön sensibilizado*”. “Gran galería oriental de retratos”, *El Siglo*, 19 de mayo de 1863.

⁵² Sobre los “retratos a la senalipio” se agrega que son “*muy superiores a todos los hechos hasta ahora porque dan el relieve y la belleza de los retratos al óleo y la semejanza perfecta de la fotografía*”, lo cual indica que el retrato pictórico mantiene su lugar de privilegio en el canon estético. *Ibíd.*

⁵³ Desde 1862 se encuentran con frecuencia avisos de casas fotográficas o librerías anunciando “*nuevos, ricos y variados*” surtidos de álbumes para retratos.

⁵⁴ “Fotografía Artística de Desiderio Jouant y Hno.”, *El Siglo*, 2 de junio de 1863.

⁵⁵ “Retratos”, *La Nación*, 27 de noviembre de 1860.

⁵⁶ “Fotografía Libertad”, *El Siglo*, 28 de abril de 1867.

Asimismo, el relevamiento diacrónico de la prensa periódica arroja nuevas pruebas confirmatorias de la popularización del retrato fotográfico, en especial a partir de la segunda mitad de la década de 1860. Las tarjetas de visita acompañaron y promovieron una práctica novedosa: a través de ellas, y con el apoyo del álbum, la fotografía dejaba de ser un fenómeno ceñido fundamentalmente al ámbito privado. En este sentido, comenzaron a ofrecerse y adquirirse retratos de personajes públicos, sobresalientes en su dimensión militar, política o artística. En 1865 se ofrecía un formato patentado en Francia dos años antes: la “tarjeta mosaico”. Un *“mosaico de retratos de los Mártires de Quinteros”* podía adquirirse en dos tarjetas, a la venta en el estudio de la *Fotografía Artística de Desiderio Jouant Hermanos* y *“en todos los principales de la capital”*.⁵⁷ A través de las “galerías de personajes” circulaban las imágenes de personalidades públicas del país y la región y del mundo. La *Fotografía Nueva* se distinguía por su *“especialidad de targetas”* y una colección de *“más de 200 retratos de las más célebres personas de la República”*. En simultáneo, la galería *Bate y Ca.* difundía su *“última novedad”*: *“Emperadores, Reyes, Reinas, Presidentes, Ministros, Generales, Jueces, Escritores, Artistas, Filósofos, Poetas y Personages se enc[ontraban] retratados en lo de Bate y Ca.”*⁵⁸

En este período el campo del retrato fotográfico parecería haber dado un salto exponencial desde el punto de vista cuantitativo. Al producirse el primer cierre de *Bate y Ca.*, en abril de 1865 se anunciaba la venta de *“una magnífica colección de más de 7.000 negativos, entre los cuales se hallan muchos retratos de personajes célebres de este y otros países”*. Al año siguiente, la *Fotografía Nueva* (ubicada en la antigua dirección de Alfonso Fermepin) poseía *“más de 2.000 planchas conservadas”*.⁵⁹ A su vez, en el segundo cierre de *Bate y Ca.*, en febrero de 1867, su dueño, Juan J. Vander Weyde, conminaba a quienes se hubiesen tomado un retrato en esa galería a retirarlo, *“pues las existencias”* serían vendidas *“en*

⁵⁷“Mosaico de retratos de los mártires de Quinteros”, *El Siglo*, 9 de agosto de 1865. Al año siguiente este estudio anunciaba la venta de retratos del *“casique Casimiro Biguá y de la princesa Juana, su hija”* y por esta meses antes Bate y Ca. ofrecía a la venta retratos en tarjeta de los protagonistas militares de la Guerra del Paraguay. Cfr. “Retratos ...”, *El Siglo*, 20 de junio de 1866.

⁵⁸ “El arte de la fotografía ...” y “¡¡¡No más charlatanismo!!!”, *El Siglo*, 5 de mayo y 15 de setiembre de 1866.

⁵⁹ “Leed esto!” y “Fotografía Nueva”, *El Siglo* 23 de abril de 1865 y 11 de octubre de 1866.

remate público sin reserva de ninguna clase” y el establecimiento contaba con “*miles de retratados guardados con prolijidad desde el año 1862*”⁶⁰.

También puede inferirse el aumento en la circulación de retratos fotográficos por la aparición del servicio de reproducción de antiguos retratos que será muy frecuente a partir de la década de 1870. Luego de casi tres décadas de circulación de las imágenes fotográficas, muchas de ellas comenzaban a presentar problemas derivados del deterioro de las técnicas y del paso del tiempo. En junio de 1865 un aviso de la *Galería de la Paz de M. Martinez y L. Bidart* ofrecía “*reproducciones de cuadros ó retratos por muy borrados que sean*”.⁶¹ Pocos años después los ofrecimientos de reproducciones de antiguos retratos “*por más pequeñas o borradas que estén*”⁶² serán una constante en los avisos de prensa.

La década de 1860 se cerraba con la apertura de nuevos y grandes establecimientos (entre los que se destacan el *Estudio de Chute y Brooks* y la *Fotografía Sud-americana*). La carrera por la reducción de precios continuaba su ritmo acelerado y la competencia entre estudios, en su mayoría asentados de manera estable en el país, otorgaba especial importancia a la difusión en el medio local de las últimas novedades en materia de técnicas⁶³, formatos y presentaciones⁶⁴. Los grandes estudios procurarán distinguirse por la visita de artistas extranjeros (norteamericanos y europeos), expertos en el arte del retoque, que en el gusto dominante pasará a ser fundamental a la hora de obtener trabajos verdaderamente “artísticos”.

Reflexiones finales

En este avance de investigación se abordó el desarrollo del retrato fotográfico de tipo comercial entre 1842 y 1870 en Uruguay. Partiendo de un panorama caracterizado por la dispersión y falta de tratamiento documental de los archivos fotográficos nacionales, así

⁶⁰ “Bate y Ca.”, *El Siglo*, 27 de enero de 1867.

⁶¹ “Retratos brillantados”, *El Siglo*, 1° de junio de 1865.

⁶² “Fotografía Central”, *El Ferrocarril*, 16 de enero de 1870. También se ofrecerá “*toda compostura de retratos por tan viejos que sean*”. “Año nuevo. 1871. Baratillo”, *El Ferrocarril*, 1° de enero de 1871.

⁶³ Desde 1867 se ofrecen retratos en porcelana y un año más tarde llegan lo “ferrotipos”.

⁶⁴ Entre las novedades figuran “retratos dobles”, “estereoscópicos”, “estilo Rembrandt”, “por el sistema Crayons”, entre otros.

como por la escasez de estudios históricos acorde a los marcos teórico-metodológicos propuestos por la nueva historia de la fotografía, se procuró establecer una periodización para las primeras décadas e identificar hitos en la recepción e incorporación de tecnología y modalidades en el ejercicio de la profesión, para lo cual se atendió especialmente a las novedades y apropiaciones en el ámbito del lenguaje .

Comprobamos que durante la década de 1850 ya convivían varias técnicas y formatos, aunque recién a comienzos del decenio siguiente se reconoce un momento de inflexión en la expansión y popularización del retrato fotográfico. En la segunda mitad de la década de 1860, se comprobó la presencia de varios elementos indicadores de una nueva etapa en este campo, entre los que se destacan nuevos formatos y usos sociales (mosaicos y galerías de personajes públicos), la conformación de los primeros grandes acervos de negativos, el ofrecimiento de reproducciones de fotografías antiguas, y la generalización de la práctica del retoque de la cual resultaban imágenes estandarizadas y seriadas. La rebaja en los precios ensanchó el público destinatario, aunque amplios sectores sociales aún permanecían excluidos de la posibilidad de un retrato fotográfico de tipo comercial.

Consideramos que, para el caso uruguayo, abordajes como el propuesto en este avance constituyen un primer eslabón entorno a otras cuestiones relativas a las características del retrato fotográfico en el siglo XIX (como por ejemplo o la profundización de sus contenidos o los significados y el alcance del mismo desde la perspectiva de la historia social y cultural⁶⁵).

En suma, además de la continuación en el trazado de una periodización y la profundización del estudio de la recepción de novedades, varias cuestiones permanecen abiertas y demandan investigaciones específicas. Sobre los retratistas, serían deseables análisis

⁶⁵ Ante panoramas nacionales con trayectorias de investigación más vastas se han ensayado análisis del retrato fotográfico decimonónico entendido como producto de la mentalidad burguesa dominante o como contenedor de determinados valores sociales. Véase como ejemplo los trabajos de José Antonio Navarrete, Andrea Cuarterolo y Bernardo Riego citados en la bibliografía.

prosopográficos en los que las trayectorias biográficas arrojaran luz sobre su procedencia, formación profesional, vínculos con otras artes y otros oficios y ámbitos de socialización e intercambio de las novedades en campo de la fotografía. Poco sabemos aún acerca de las características y percepciones de los retratados y aun no se han ensayado abordajes que privilegien aspectos cuantitativos del retrato (series de precios, porcentajes en relación a la producción total, entre otros). Sin dudas, para continuar avanzando en estas direcciones resulta imprescindible ampliar el panorama de fuentes para diversificar las perspectivas y contrastar con las ya localizadas. En este sentido, la incorporación de nuevos tipos de fuentes escritas (archivos particulares, fuentes estadísticas, literatura) y otras fuentes iconográficas, deviene fundamental tanto para aprehender la presencia de la fotografía (y en este caso del retrato fotográfico) en múltiples manifestaciones sociales, como para enriquecer y complejizar la indagatoria sobre la historia del medio en Uruguay. A su vez, continúa vigente el desafío metodológico de otorgar simultaneidad a su análisis y al de las imágenes.

BIBLIOGRAFÍA

BENJAMIN Walter, *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-textos, 2004.

CUARTEROLO, Miguel A., CASABALLE Amado B., *Imágenes del Río de la Plata. Crónica de la fotografía rioplatense (1840-1940)*, Buenos Aires, Editorial del Fotógrafo, 1983

FERNÁNDEZ SALDAÑA José M., “Daguerrotipos, fotografías y fotógrafos”, en: *Historias del viejo Montevideo*, Montevideo, Editorial Arca, 1967, pp

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

FRIZOT Michel (ed.), *A new history of photography*, Köln, Könemann, 1998.

GESUALDO Vicente, “Los que fijaron la imagen del país”, en: *Todo es Historia*, Buenos Aires, noviembre de 1983.

KOSSOY Boris, *Fotografía e Historia*, Buenos Aires, La Marca, 2001.

LEMAGNY Jean-Claude, ROULLIÉ André (dirs.), *Historia de la Fotografía*, Barcelona, Alcor, 1988

- MAGALHÃES, Angela, PEREGRINO, Nadja, *Fotografía no Brasil. Um olhar das origens ao contemporâneo*, Río de Janeiro, FUNARTE, 2004.
- RIEGO, Bernardo, “La historiografía española y los debates sobre la fotografía como fuente histórica”, en: *Ayer*, N°24, Madrid, Mario P. Díaz Barrado (editor), 1996, pp. 91-111.
- SOUGEZ, Marie-Loup (coord.), *Historia general de la Fotografía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2007.
- VARESE Juan A., *Historia de la fotografía en el Uruguay*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2007.
- VAZQUEZ Pedro Karp, *O Brasil na fotografia oitocentista*, Metalivos, Sao Paulo, 2003.
- KOSSOY Boris, *Diccionario histórico-fotográfico*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2002.

FUENTES

Periódicos:

El Nacional (1842-1846)

El Comercio del Plata (1847-1857)

La Nación (1859-1863)

El Siglo (1863-1868)

El Ferrocarril (1870-1871)