

El positivo en la fotografía topográfica del siglo XIX: Tamaños, formatos y autorías

Juan Antonio Fernández Rivero
María Teresa García Ballesteros



Comunicación presentada al I Congreso Internacional Fotocinema,
celebrado en Málaga en septiembre de 2021

1. INTRODUCCIÓN

Lo que comúnmente llamamos «positivo fotográfico», o de forma genérica: «fotografía», es el resultado final de un proceso complejo que en la fotografía tradicional comienza con la toma de una imagen, mediante una cámara oscura que lleva en su interior una placa en la cual se fijará una imagen «negativa». Tras su fijado este «negativo» se manipulará para la obtención de una imagen positiva sobre un soporte diferente. Durante el siglo XIX este positivado se realizó casi exclusivamente por «contacto», mediante una prensa que une el negativo con otra pieza sensible a la luz, de manera que el proceso se invierte y obtenemos por fin una fotografía positiva. Este procedimiento supeditaba el tamaño del positivo al del negativo, que a su vez estaba condicionado por el tamaño de la cámara. La alternativa para conseguir positivos de tamaños diferentes es proyectar la imagen del negativo sobre el material sensible, sin embargo este método, más complejo técnicamente, no se generalizó hasta el siglo XX.

Tenemos por tanto que el tamaño del producto fotográfico final quedaba ya determinado al elegir la cámara. Tanto fue así que muchos fotógrafos profesionales

llevaron para la realización de su trabajo en exteriores varias cámaras diferentes, que situaban ante cada una de las escenas a tomar para poder disponer luego de diversos tamaños y formatos fotográficos. Técnicamente era también posible usar chasis de diferentes tamaños en una misma cámara, aunque ello obligaba a cambiar el objetivo.

170 COSMOS FOTOGRAFICO

Prensas para la impresión de positivas

Modelo americano, sin cristal (figura 286):

Para $6\frac{1}{2} \times 9$ 9×12 13×18 18×24

Ptas.	1	1'50	2	2'50
-------	---	------	---	------

Fig. 286

Modelo francés, con cristal fuerte (figura 287):

Para 9×12 13×18 18×24 24×30

Ptas.	3'25	4	6	10
-------	------	---	---	----

30×40 40×50

	18	30
--	----	----

Fig. 287

Fig. 288

Fig. 289

Con ventosa y cristal fuerte para la impresión de positivas en porcelana (figs. 288 y 289):

Para	9×12	13×18	18×24
Ptas.	10	12	15

1. Catálogo de la casas barcelonesa Cosmos Fotográfico mostrando prensas para la realización de positivos por contacto, h. 1910.

Por tanto el estudio de los diferentes tamaños que usaron los fotógrafos a lo largo del siglo XIX para la realización de sus trabajos se nos presenta como un aspecto de gran importancia para el conocimiento de la realidad histórica del fenómeno fotográfico. Una de las aplicaciones del estudio y conocimiento de los tamaños usados por los diferentes fotógrafos de la época es la atribución de autorías en los casos en que los positivos fotográficos no incorporan datos identificativos (sellos secos, tiritas o marcas en los negativos visibles en los positivos...), o cuando éstos no pueden apreciarse: sellos o inscripciones al dorso que quedan ocultos al estar la fotografía adherida a un álbum o a una cartulina. En estos casos el tamaño del positivo, unido al examen del resto de sus características, puede resultar un elemento determinante para la definitiva atribución de autoría.

2. OBJETIVO DE LA INVESTIGACIÓN Y DELIMITACIÓN DEL TRABAJO REALIZADO

Estudiar los diferentes tamaños o formatos de cámaras y placas fotográficas empleados por fabricantes y fotógrafos durante la segunda mitad del siglo XIX, y la posterior aplicación de los resultados obtenidos al estudio de la obra de un seleccionado grupo de fotógrafos que operaron en España durante ese periodo es el objetivo de este trabajo.

Acometer un estudio de forma global para toda la fotografía realizada en España durante esos cincuenta años sería una tarea descomunal, por ello hemos adoptado una serie de limitaciones que permitan la realización del trabajo desde un punto de vista práctico pero que al mismo tiempo resulte de utilidad para un gran número de historiadores, coleccionistas e interesados en la fotografía histórica.

Para ello hemos acotado los fotógrafos y sus respectivos trabajos que serán objeto de nuestro estudio en función de que cumplan las siguientes condiciones:

-Fotógrafos comerciales que trabajaron en España y Gibraltar¹ en algún periodo de la segunda mitad del siglo XIX, lo que excluye a la mayoría de los calotipistas que positivaron en papel a la sal, generalmente con tiradas escasas de ejemplares.

-Que tengan en su haber una producción de fotografía topográfica (toma de vistas de monumentos y ciudades) de cierta amplitud, considerando la diversidad de lugares incluidos en sus catálogos y la cantidad de positivos que hoy pueden examinarse de esa producción.

-Considerar solo las fotografías de tamaño álbum, excluyendo formatos como el estereoscópico, los retratos, y tamaños menores como *cartes de visite* o *cabinets*. Excluir también las fotografías panorámicas en varias partes y las reproducciones de objetos de arte, especialmente las de cuadros o dibujos, ya que en estos casos los positivos se recortaban para adaptarlos al del cuadro y por tanto no son útiles para intentar deducir el tamaño de placa.

Con estos parámetros hemos realizado una selección de autores y la parte de su trabajo que cumple las condiciones expresadas. En algunos casos (autores poco conocidos o con escasa bibliografía) hemos considerado necesario añadir una pequeña biografía que en ocasiones aporta datos procedentes de fuentes primarias y no publicadas hasta el momento. De los autores más prolíficos hemos estudiado un mínimo de 100 fotografías de cada uno de ellos, pero para otros hemos considerado suficiente un número menor que detallamos en cada caso.

¹ La mayoría de los fotógrafos que operaron en Gibraltar extendieron su campo de acción a su zona circundante y a veces incluso llegaron hasta Málaga y Granada.

3. MÉTODO DE TRABAJO

La búsqueda de trabajos precedentes que trataran el aspecto de los tamaños con cierta especificidad, no ha proporcionado más que vagas aproximaciones en tratados de carácter generalista, de manera que en una gran parte el estudio ha sido acometido a partir de bibliografía y documentación de la época, como manuales de fotografía, catálogos de materiales fotográficos y otros. En todos ellos comprobamos que la descripción de muchos elementos del material fotográfico gira en torno al tamaño de la placa, así se habla en estas publicaciones de cámaras, chasis, placas o papeles fotográficos de tal o cual medida, lo que nos ha permitido identificar los tamaños estándares utilizados en cada momento y lugar. Para esta tarea nos hemos servido de una selección de este tipo de publicaciones en los idiomas español, francés e inglés en diferentes momentos de la segunda mitad del siglo XIX (ver cuadro 25).

Identificados los tamaños estándares de las placas usadas en el siglo XIX, los relacionamos con los positivos fotográficos de los autores seleccionados que hoy podemos encontrar en colecciones y archivos. Para ello hemos trabajado con la Colección Fernández Rivero (en adelante CFR), que con un total de unas 60.000 piezas, reúne una cantidad apreciable de ejemplares de los autores que nos interesaban del siglo XIX, pero también con otras colecciones consultadas a través de Internet y de publicaciones que ofrecen el dato exacto de las medidas de las piezas de los autores estudiados.

Es importante señalar que el positivo fotográfico final no coincide nunca con el tamaño de su placa correspondiente, pues era necesario recortar sus bordes para eliminar las manchas y defectos producidos en el proceso de revelado y fijado de la placa, lo que determinaba la medida final del positivo realizado mediante contacto.

A partir de estas muestras de medidas de positivos originales de época de cada autor estudiado, el siguiente paso ha sido tratar de determinar el tamaño estándar de placa, o placas, que usaban cada uno de ellos, lo que aporta una interesante información sobre el modo de operar del fotógrafo, el número de cámaras que usaba y los límites máximos de los tamaños de sus positivos (que se acercarían obviamente al de la propia placa). Estos tamaños así establecidos, partiendo de fotografías de autorías contrastadas, son los que en algunos casos podrían servirnos para la atribución de fotografías mal documentadas, o simplemente de autorías no identificadas.

Para cada autor se ha confeccionado una tabla de medidas con las variantes en milímetros del lado mayor y del lado menor de cada fotografía y se han ordenado según el tamaño del lado mayor, después se han calculado los valores de la media aritmética y las diferencias que podrían determinar su «desviación típica».² Cuando las diferencias

²Como sabemos las medias simples pueden resultar engañosas, por ejemplo si la muestra presenta valores muy dispares. Para solucionar este problema en estadística matemática se acude a la llamada “desviación

entre los valores de la muestra son pequeñas, con valores siempre cercanos a la media, es fácil determinar el tamaño de la placa utilizada por el autor, ya que está determinada por los valores máximos, según explicamos en el párrafo anterior (ver caso de Casiano Alguacil). Sin embargo en los casos en que existen grandes diferencias entre unos valores y otros, es decir cuando hay una alta desviación típica, hemos procedido a agrupar los valores en torno a tamaños que pudieran corresponderse con placas estándares, para determinar así cuántas y cuáles de ellas pudieran ser las utilizadas por un autor determinado (ver caso de Charles Clifford).

Es interesante consignar que la «desviación típica» en el recuento estadístico de las diferentes dimensiones obtenidas para cada autor, es mayor en los autores de las primeras décadas que en los de las últimas. Esto se explica por la mejora de los productos químicos, que permitirían así un recorte menor en el tamaño del positivo respecto de la placa y también por el mayor uso de medidas estandarizadas en toda la cadena de producción del positivo final.

La determinación de los tamaños, estándares o no, que podemos distinguir para cada autor, puede en ocasiones resultar obvia y en otras bastante complicada sobre todo cuando las medidas son muy dispares y es difícil decidir cuándo estamos ante placas diferentes o ante meros recortes en positivos procedentes de la misma placa, aunque por regla general lo normal era recortar el positivo solo en los bordes que se veían afectados por las imperfecciones resultantes del proceso de manipulación y revelado. Hemos calculado que esta merma podría estar entre 1 y 2 cm por cada lado, de manera que por ejemplo una placa de 18x24 podría dar positivos de entre 14x20 y 16x22. También hemos apreciado la evolución temporal de estos recortes que van disminuyendo con el tiempo, debido a la constante mejora en los procesos de revelado.

4. EL TAMAÑO DE LAS PLACAS FOTOGRÁFICAS A LO LARGO DEL SIGLO XIX

El origen de los tamaños de las placas fotográficas hay que buscarlo en los primitivos aparatos diseñados por Daguerre. Durante la presentación pública de su procedimiento, en 1839, usó una cámara fabricada por su cuñado Alphonse Giroux, un aparato de considerables dimensiones (cajón exterior: 800x375x365 mm, cámara deslizante: 312x365x600 mm)³, que, sin embargo, alojaba en su interior una placa de solo 165x216 mm (Pritchard, 2008: 244-45). Esta medida se convirtió enseguida en un estándar denominado «placa entera» que habría de convertirse en el patrón sobre el que se generaría la mayoría de los tamaños de placas y negativos de los siglos XIX y XX.

típica» que consiste en la media de cada una de las diferencias de las observaciones respecto de la media simple. Esta medida sirve para comprender mejor la naturaleza de la muestra.

³Daguerre-Giroux camera, the original made in 1839 by Alphonse Giroux (c. 1775-1848). *The Kodak Collection* en el *National Media Museum*, Bradford. Disponible en: <https://bit.ly/3hNLNDw>, consultado en 20/6/2020.



2. El fotógrafo José Ramón Morales en su estudio de Málaga, década de 1860. Colección Fernández Rivero

Pero ¿de dónde viene esta dimensión concreta?. Comencemos por revisar el estado de las medidas en Francia e Inglaterra en los años en que se gesta el hecho fotográfico. Una de las medidas de longitud de la Francia pre-revolucionaria fue la pulgada (*pouce* en francés), medida fraccionaria del pie parisino (*pied de roi* o *pied de Paris*). Esta medida no tenía exactamente la misma dimensión que la más conocida pulgada inglesa (*inch*, equivalente a 25,4 mm), usada aún hoy día, sino que tenía exactamente 27,07 mm (Saigey, 1834: 109). La Revolución trajo el Sistema Métrico Decimal, promulgado en 1795, haciéndose obligatoria en 1800, aunque ante la resistencia del pueblo a modificar sus usos ancestrales, Napoleón relajó la normativa en 1812 y no se volvió a restablecer su obligatoriedad hasta 1844 (Darcy-Bertuletti, 2005). De manera que en los años en que nace el daguerrotipo estaban plenamente en uso, entre los diferentes gremios y profesiones, las antiguas medidas. En estas circunstancias los joyeros franceses (Newhall, 2002: 27) comenzaron a recibir extraños encargos de los nuevos retratistas, consistentes en planchas de cobre revestidas por una de sus caras por una capa de plata finamente pulida. Y ciertamente no sabemos si Daguerre encargó a su cuñado fabricar una cámara a partir del tamaño de placa que ya era un estándar, o si fue el tamaño de la cámara lo que le hizo definir aquel tamaño concreto, aunque más bien nos parece plausible la primera posibilidad. Su manual sobre el daguerrotipo no es suficientemente

esclarecedor: «El tamaño de la placa está limitado por el tamaño de los aparatos»⁴ (Daguerre, 1839: 58). Poca cosa desde luego pero lo cierto es que Daguerre marcó el patrón desde el principio solicitando a su proveedor habitual placas de 6x8 pulgadas parisinas (162x216 mm). Sin embargo Francia fue abandonando sus antiguas medidas en favor del sistema métrico decimal y en este proceso las medidas que se acabaron imponiendo para las diferentes porciones de placa se expresaron en pulgadas inglesas, concretamente para la placa entera se adoptó la medida de 6,5x8,5, lo que originó una pequeña discrepancia en la conversión al sistema métrico del lado menor de la placa, pues 6 pulgadas parisinas equivalen exactamente a 6,39 pulgadas inglesas, y no a 6,5 que fue la medida adoptada. De ahí la diferencia observada en las diferentes fuentes que nos hablan de las medidas de las placas daguerrotípicas, ya que algunas nos dan 162x216 mm para la placa entera, resultado obtenido a partir de la conversión en milímetros de 6x8 pulgadas parisinas, y otras de 165x216 mm, si se hace la conversión a partir de las medidas en pulgadas inglesas, 6,5x8,5 (Ver cuadro 1).

TAMAÑOS DE PLACAS DAGUERROTÍPICAS SEGUN VARIAS FUENTES							
Tamaños de placa	DAGUERREBASE		BEAUMONT NEWHALL		CHRISTOP. WARREN		PSAP
	Pulgadas	Milímetros	Pulgadas	Milímetros	Pulgadas	Milímetros	Pulgadas
Entera	6,5 x 8,5	162 X 216	6,5 x 8,5	165 x 216			
Media placa extendida					4,75 x 6,25	120 x 160	
Media placa	4,25 x 6,5	108 x 162	4,5 x 5,5	114 x 140	4,25 x 5,5	110 x 140	4,25x5,5
Un Tercio	2,75 x 6,5	72 x 162					
Un cuarto	3,25 x 4,25	81 x 108	3,25 x 4,25	83 x 108	3,25 x 4,25	80 x 110	3,25x4,25
Un sexto	2,75 x 3,25	72 x 81	2,75 x 3,25	70 x 83	2,75 x 3,25	70 x 80	2,75x3,25
Un octavo	2,1 x 3,25	54 x 81					
Un noveno	2,1 x 2,75	54 x 72	2 x 2,5	51 x 64	2 x 2,5	50 x 60	2x2,5
Dieciséisavo					1,375 x 1,625	35 x 40	1,375x1,625
FUENTES							
Daguerrebase:	https://issuu.com/daguerrebase/docs/booklet_esp_fin						
Beaumont New hall	Historia de la fotografía. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2001.						
Christopher Warren	https://cwfp.biz/platesizes.php (Tomado de: Floyd and Marion Rinhart, The American Daguerreotype (1981)						
PSAP	https://psap.library.illinois.edu/collection-id-guide/directimage						

Cuadro 1

Cuando la práctica del retrato al daguerrotipo se profesionaliza, se ofertan al público otros tamaños más pequeños que resultan de dividir la placa entera en porciones sucesivas, abaratando así el coste del producto al tiempo que se asimilaban los tamaños a los retratos pictóricos en miniatura, a los que esta nueva técnica pretendió primero imitar y después sustituir. De esta forma se originaron las denominaciones de «media placa», «un cuarto de placa», «un sexto», etc. que podemos ver en el cuadro 1. Examinándolo veremos también ciertas discrepancias en las medidas de los diferentes tamaños según procedan de unas fuentes u otras.

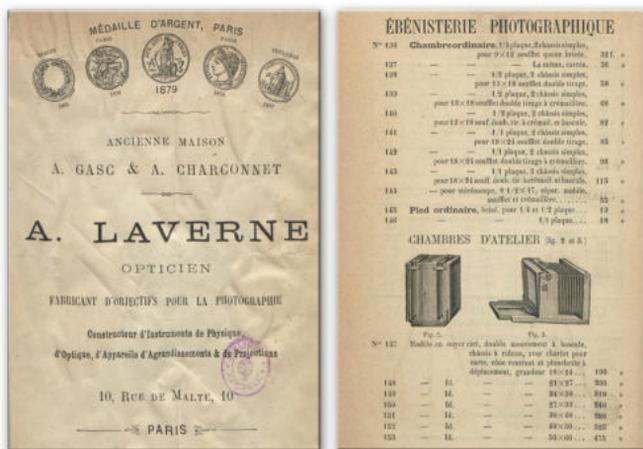
⁴«La grandeur de la plaque est limitee par la dimension des appareils»

El elevado precio del daguerrotipo, no sólo derivado del uso de la placa de cobre revestida de plata, sino también de la necesidad de protegerlo anteponiendo un vidrio soportado por un marco o estuche, llevó a la miniaturización de los retratos para abaratar su coste. Este inconveniente, junto a la imposibilidad de realizar una copia, se superó en la fotografía realizada mediante el procedimiento de negativos y positivos, mucho más barato además de infinitamente repetible. La implantación general de la nueva técnica de Talbot se tradujo en el incremento del tamaño de las cámaras y por tanto de la copia positiva.



3-Tamaños comparativos de daguerrotipos de media placa, cuarto de placa y noveno de placa. De izquierda a derecha: Anónimo francés con retrato de señora sobre un fondo decorado, ca. 1850. Retrato de señora con abanico por Clonwek y Comp^a, Madrid (seudónimo de Francisco Vargas Machuca), ca. 1850. Anónimo, retrato de un niño, 1855/60.

Hasta la década de 1850 no se generaliza el uso de cámaras estandarizadas, con lo cual los tamaños de las fotografías presentan escasa uniformidad, especialmente entre los calotipistas y fotógrafos no comerciales, más dados a usar cámaras y productos artesanales. Los fotógrafos profesionales en cambio consumían grandes cantidades de material fotográfico, por lo que eran más propensos a trabajar con productos comercializados por grandes casas suministradoras que trabajaban a partir de tamaños ya estandarizados, como Gaudin y Marion en París y Londres. Muchos de estos establecimientos comenzaron ya su andadura en la década de 1850, pero fue en la siguiente cuando alcanzaron un gran desarrollo, al imponerse con claridad el positivo de albúmina realizado a partir del negativo de colodión húmedo.



4. Catálogo de A. Laverne (h. 1879/80), mostrando página con cámaras fotográficas de diferentes tamaños

Así pues, a la hora de estudiar los diferentes tamaños que usaron los fotógrafos productores de este tipo de fotografías debemos distinguir dos sistemas de medidas básicos, el Sistema Imperial, que usaron los países anglosajones, y el Sistema Métrico Decimal, de origen francés, que fue el más usado en la Europa continental, en la medida en que era Francia la principal suministradora de material. Aún así, en determinados tamaños parece que se fue buscando una cierta equivalencia entre las medidas de cámaras y placas anglosajonas, expresadas en pulgadas, y las continentales, expresadas en centímetros, pero sin conseguirlo del todo ya que en cada uno de los sistemas siguieron existiendo medidas diferentes.

A pesar de que el daguerrotipo cae en desuso desde finales de la década de 1850, los catálogos y manuales de la época mantuvieron bastante tiempo la nomenclatura anterior: placas enteras, medias placas y cuartos de placa, en muchas ocasiones sin expresar su valoración en el sistema métrico (ver p.e. Gaudin y Marion en cuadro 25). Finalmente las medidas acabaron ajustándose al alza, así p.e. la Casa Marion, una de las principales suministradoras de material fotográfico en Europa, determinó las siguientes equivalencias, en 1869:

Tamaño de la placa	Medida de la placa en pulgadas inglesas	Medida de la placa en centímetros	Equivalencia en cm en la casa Marion
Cuarto de placa	3,25 x 4,25	8,25 x 10,8	9 x 12
Tercio de placa	2,75 x 6,5	7,01 x 16,51	10 x 13
Media placa	4,25 x 6,5	10,8 x 16,51	13 x 18
Placa entera	6,5 x 8,5	16,51 x 21,6	18 x 24

Cuadro 2

El progresivo incremento del tamaño de las fotografías tras la implantación del sistema negativo/positivo, sobrepasó pronto el tamaño máximo de la placa daguerrotípica, o «placa entera», y pronto la oferta de mayores tamaños fue afianzándose en el mercado fotográfico. Así la casa Marion ofrecía en 1869 los siguientes tamaños por encima del 18x24: 21x27, 24x30, 27x33 y 30x40. Incluso podemos encontrar mayores en otras fuentes consultadas: 36x39, 36x45, 40x50 y 50x60 (ver cuadro 25).

6.-CHASSIS POUR PAPIER SEC OU POUR GLACES SÈCHES. SYSTÈME MARION (1).						
(Voir les notes descriptives.)						
Pour les chambres noires ci-contre (2).						
numéros.						P. c.
1022.	Pour chambre noire, 1/4.				la pièce.	8 *
1023.	—	—	1/2.		—	10 *
1024.	—	—	plaque.		—	12 *
1025.	—	—	21 sur 27.		—	15 *
1026.	—	—	24 sur 30.		—	20 *
1027.	—	—	27 x 33.		—	25 *
1028.	—	—	30 x 40.		—	30 *

DIMENSIONS PHOTOGRAPHIQUES						
PLAQUES . . .	1/4	1/3	1/2	1/1	extra	double extra
Centimètres . .	9x12	10x13	13x18	18x24	21x27	24x30

MESURES PHOTOGRAPHIQUES					
LES PLUS USITÉES					
1/4 plaque	1/3	1/2	plaque entière	extra	double
9x12 ^{cm}	10x13	13x18	18x24	21x27	24x30
			et		
27x33	30x36	30x39	ou 30x40	40x50	50x60

5. Tamaños de chasis y placas en los catálogos de Marion (1870), H. Martin (1884) y Schaeffner (1887)

Comparemos ahora dos catálogos londinenses, el de Solomon (1861) y el de Thomas (1875) (ver cuadro 25). Vemos que el primero aún expresa los tamaños en proporciones de la placa daguerrotípica y las medidas superiores a ésta en pulgadas inglesas. En el segundo las menciones a las placas no solo están ya superadas, sino que además las nuevas medidas no se corresponden apenas con las antiguas y ha habido también redondeos al alza, como sucedió con las medidas adaptadas al sistema métrico continental. P.e. la medida que debía corresponderse con la placa entera (6,5 x 8,5) ha sido sustituida por la de 7x9 pulgadas, y la media placa por una gran variedad de tamaños parecidos. A decir verdad llama la atención la enorme diversidad de tamaños diferentes ofrecidos en este catálogo, incluyendo ya los tamaños mayores de 16x18 y 20x24 pulgadas, que se corresponderían con los continentales 40x50 y 50x60 cm.

El tamaño medio de cámaras y placas estaba aumentando por lo que las denominaciones de fracciones de placa entera, y aún ésta misma, cayeron en desuso. Así muchos manuales hablan de «tamaño normal» o «tamaño universal», que se correspondía con la antigua placa entera o su nueva versión en 18x24 cm o 7x9 pulgadas.

En este contexto de diversidad de medidas y escasa normalización se celebró en 1889, entre los días 6 y 17 de agosto, en el marco de la Gran Exposición Universal de París, el Primer Congreso Internacional de la Fotografía (Corcy, 2009: 34) cuya temática central propuso normas de estandarización en todos los aspectos relacionados con la fotografía. Concretamente la relación de los 10 puntos de discusión planteados fue la siguiente (Gravier, 1891):

1° Introduction dans la photographie d'une unité fixe de lumière. A. Uniformité dans l'appréciation de l'intensité lumineuse dans les opérations photo-graphiques. B. Unité dans le mode de détermination de la sensibilité des préparations photo-graphiques.

2° Uniformité dans le mode de mesure de la longueur focale des objectifs.

3° Uniformité dans l'indication de l'effet photométrique des diaphragmes de l'objectif.

4° Uniformité dans le mode de mesure des temps d'admission de la lumière réglé par les obturateurs.

5° Moyen uniforme et facile d'adopter les divers objectifs sur les diverses chambres noires.

6° Uniformité dans les dimensions des plaques.

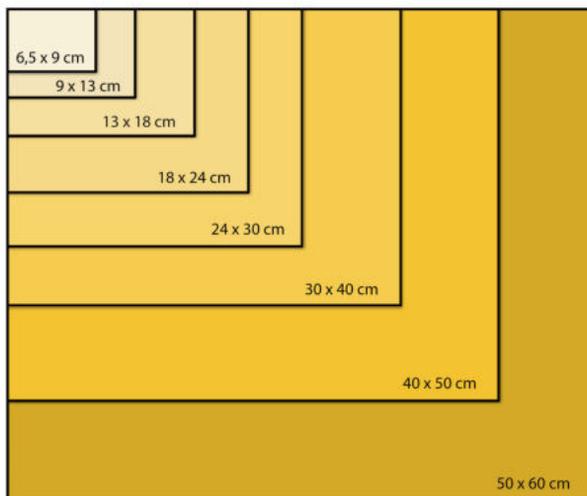
7° Unité dans l'expression des formules photographiques.

8° Unité dans les dénominations des procédés photographiques.

9° Formalités de douanes pour la circulation des préparations sensibles.

10° Protection de la propriété artistique des œuvres photographiques.

El punto sexto es el que nos interesa: «Uniformidad en las dimensiones de las placas». Su desarrollo se definió con extrema simplicidad pero sin dudas: «El Congreso aceptó como una placa internacional normal la placa que tiene 18 centímetros de ancho por 24 de alto y como placas habituales derivadas de ésta última, las que se obtienen duplicando sucesivamente cada una de estas dimensiones o dividiéndolas por dos. Pidió que se establecieran los marcos de las cámaras para recibir las placas de estas dimensiones exactas.» Asimismo la Sociedad Francesa de Fotografía se compromete a proveer la instrumentación destinada a la verificación de las dimensiones fijadas por el Congreso.



6. Tamaños estandarizados en el Congreso Internacional de París de 1889

De esta forma el Congreso confirmó como «placa normal» la que ya hemos visto que se venía utilizando como tal, derivada de la placa entera daguerrotípica, pero estableció también la norma por la que se regiría el resto de formatos, que habría de durar hasta finales del siglo XX, es decir, mientras perduró la fotografía tradicional química a partir de un negativo. En líneas generales la norma se cumplió, y así los tamaños más generalizados hasta finales del siglo XX para las copias positivas, fueron los siguientes: 4,5x6, 6,5x9, 9x12, 13x18, 18x24, 24x30, 30x40, 40x50 y 50x60.

El mundo anglosajón continuó con sus medidas en pulgadas pero para cada medida estándar en centímetros había otra equivalente en pulgadas, ligeramente menor, aunque también hay que decir que el número de medidas estandarizadas continuó siendo mayor entre ellos que en el continente, (ver cuadro 25).

Un detalle importante que debemos añadir es que la nomenclatura en torno al tamaño de la placa estaba tan arraigada en el mundo de la fotografía que los editores y fotógrafos cuando se referían a positivos no los mencionaban por sus auténticas medidas, sino por los de la placa correspondiente, que como vimos podía ser sensiblemente mayor. Por ejemplo los catálogos de Frith y Frank Mason Good mencionan los tamaños de sus fotografías (obviamente positivos), como de 7x9 pulgadas (*grosso modo* 18x23 cm), cuando en realidad esos positivos oscilaban entre los 16x20 y 17x22 cm. Esta costumbre llegó incluso hasta el siglo XX, cuando se hablaba

de una fotografía en tamaño 18x24, 9x12, o cualquier otro, en realidad se estaba haciendo referencia al tamaño de la placa pues el positivo resultante siempre era algo menor.

5. LOS TAMAÑOS ENTRE LOS FOTÓGRAFOS COMERCIALES QUE TRABAJARON EN ESPAÑA

La combinación de positivo de albúmina realizado a partir del negativo de colodión húmedo aportaba un positivo de gran calidad, lo que unido a la costumbre de la clase acomodada de formar álbumes con vistas de ciudades, monumentos, objetos de arte o tipos, bien de su entorno más cercano, de los países limítrofes, o de lugares exóticos o míticos como Tierra Santa o el lejano Oriente, dará lugar al florecimiento de una importante industria en torno a la producción y comercialización de este tipo de fotografías. La formación de álbumes estaba muchas veces relacionada con viajes realizados por su propietario, pero no necesariamente, ya que la venta de vistas topográficas de múltiples localizaciones fue una práctica muy extendida en las principales capitales. La fotografía, con su carga de veracidad asociada, sustituye con fuerza a los grabados y litografías en su papel de dar a conocer el mundo exterior. La costumbre de confeccionar estos álbumes se extendió hasta finales del siglo XIX, momento en que las tarjetas postales pasaron a cumplir un papel similar.

España se convirtió en un destino preferente de viajeros y fotógrafos que buscaban los vestigios de nuestro pasado árabe e imperial, y así las grandes ciudades europeas se fueron llenando de álbumes con fotografías de las ciudades y monumentos de mayor raigambre histórica. Hoy muchos de ellos están volviendo a nuestro país para formar parte de las colecciones fotográficas de instituciones y particulares, la mayoría deshojados en láminas sueltas. De este material es del que básicamente tratará este estudio.



7. Diferentes álbumes fotográficos de viajeros por España, procedentes de Alemania, Francia y Reino Unido.

En aplicación de las limitaciones que nos impusimos en el apartado 2, hemos hecho una selección de veintidós autores cuya relación puede verse en el cuadro 3. El trabajo conjunto de estos autores representa un porcentaje muy alto del total de fotografías presentes en los álbumes fotográficos mencionados, o al menos en los que podemos encontrar hoy día. Dato extraído de otra investigación, actualmente en curso de publicación, que versa precisamente sobre los álbumes fotográficos del siglo XIX (Fernández, 2022). Según las conclusiones de este trabajo, las fotografías de estos autores seleccionados representarían cerca del 90% del total de fotografías españolas de autor identificado presentes en los álbumes estudiados.⁵

FOTÓGRAFO	ACTIVIDAD (ESPAÑA)	ÁREA DE TRABAJO
<u>Clifford, Charles</u>	1853-1862	España
<u>Leygonier, Francisco de</u>	1855-1875 (1)	<u>Sevilla, Córdoba, Granada</u>
<u>Laurent, Jean</u>	1856-1886	España
<u>Mauzaisse, Charles</u>	1857-1879	Granada
<u>Masson, Luis Leon</u>	1858-1880	España
<u>Napper, Robert Peters</u>	1862-1863	<u>Andalucía</u>
<u>Frith's Series (Napper y otros)</u>	1863-1869	España
<u>Dautez, Gustave</u>	1864-1890	Campo de Gibraltar
<u>Mann, James Hollingworth (G. W. W.)</u>	1864-1871	<u>Andalucía</u>
<u>Porral, Joseph</u>	1864-1890	<u>Andalucía</u>
<u>Alguacil, Casiano</u>	1865-1880	España
<u>Good, Frank Mason</u>	1869	España
<u>Camino, José</u>	1873-1886	Granada
<u>Esplugas, Antonio</u>	1876-1920	<u>Cataluña y Valencia</u>
<u>Puig, José E.</u>	1876-1900	España
<u>Beauchy, Emilio</u>	1880-1905	<u>Andalucía</u>
<u>Leon et Levy</u>	1885-1888	España
<u>Garzón, Rafael</u>	1890-1920	<u>Andalucía y Toledo</u>
<u>Señán y González, Rafael</u>	1890-1930	<u>Granada, Córdoba, Sevilla</u>
<u>Huerta, Carlos</u>	1892-1903	El Escorial
<u>Molina, Tomás</u>	1892-1909	Córdoba
<u>Almeja, Ramón</u>	1899-1905	<u>Sevilla, Ronda</u>
(1) Solo periodo de trabajo en albúmina		
FUENTE: Elaboración propia		

Cuadro 3

Como puede apreciarse en los datos ofrecidos en el cuadro 3, ordenado cronológicamente, el periodo de actividad de estos fotógrafos abarca desde la década de 1850 hasta fin de siglo, aunque algunos de ellos la extendieron hasta las primeras

⁵Exactamente sería el 88,34%. Este porcentaje baja al 74,63% si hacemos el cálculo computando también las fotografías de autoría no identificada.

décadas del siglo XX. Apreciamos también en el cuadro la preponderancia de autores extranjeros durante las primeras décadas y de españoles en las últimas, siendo entre los extranjeros mayor el número de franceses que el de ingleses.

A continuación presentamos un estudio de cada uno de los autores presentes en el cuadro en relación con el tamaño de sus positivos fotográficos.

Charles Clifford, (Gales, c. 1820 - Madrid, 1863)

Uno de los más carismáticos fotógrafos que operaran en España durante el siglo XIX, ampliamente estudiado por los historiadores de la fotografía. Casi todo su trabajo se desarrolló entre 1853 y 1862. En nuestra publicación sobre Luis Masson (Fernández, 2017: 59-62) ya le adjudicamos un tamaño estandarizado de 31x42 cm. Ahora, a partir de observaciones más estrictas, con medición y estudio de un centenar de piezas escogidas aleatoriamente entre los ejemplares de la CFRivero y el inventario de Lee Fontanella (1999: pp 232-320), hemos encontrado un resultado con valores muy dispersos:

Número de ejemplares observados	Medias de tamaños (mm)	Valores máximos de cada lado	Tamaño de placa (pulgadas)
3	Entre 151 y 254		
6	229x320		11x14
8	251x350		12x15
85	295x411	376/438	16x18

Cuadro 4

Descartando, por inusuales, los tres valores excesivamente pequeños de la primera fila, el resto presenta una desviación típica elevada, por lo que hemos intentado acotar grupos que puedan corresponder a diferentes tamaños de placas estándares. En este caso han resultado tres grupos que quedan reflejados en el cuadro. Los tamaños más presentes en la muestra pueden agruparse en torno a una media de 30x41 cm, no muy lejos del que adoptamos en nuestro estudio sobre Masson, pero también encontramos ejemplares que responden a tamaños menores difícilmente justificables como positivos recortados a partir de placas mayores, por tanto deducimos que Clifford debió trabajar con varias cámaras de distinto formato. Un dato siempre importante a tener en cuenta en cada muestra es el del valor de mayor tamaño encontrado pues ello marcará un límite en el tamaño de la placa. En el caso de Clifford estos valores han sido de 438 mm para el lado mayor y 376 para el menor, lo que nos lleva a unas medidas de placa en torno a 16x18 pulgadas (40,6x45,7 cm), un tamaño estandarizado mencionado ya en el catálogo de Thornthwaite (1853) y refrendado en una crónica de *La Lumière* que

comenta la exposición de Clifford en Londres en 1854 y menciona que sus fotografías eran como mínimo de 45x35 cm (Bullough, 2019: p 166).⁶ Un tamaño por otro lado enorme, bastante mayor que la media de los usados por los fotógrafos comerciales de su entorno.

El resto de medidas pueden corresponder a cámaras (o placas) respectivamente de 11x14 pulgadas (27,94x35,56 cm) y 12x15 (30,48x38,1 cm). Esta última figura también en el catálogo de Thornthwaite, y la primera la hemos encontrado en el de Anthony (1891), lo que no descarta que se usara desde mucho antes. Por último Fontanella nos da la noticia, reflejada en la prensa de la época, de que Clifford trajo a España «la mayor máquina fotográfica construida hasta el día, con la cual se pueden sacar vistas hasta de metro y medio en cuadro...» (Fontanella, 1981: 64).⁷



8. Comparación relativa de los tamaños estándares de los autores: Clifford, Laurent, Masson, Frith y Garzón.

⁶Literalmente dice *La Lumière*: «Un texte explicatif accompagne les épreuves qui n'ont pas moins de 45 centimètres sur 35» (p. 67).

⁷La cita figura en el libro de Fontanella en cursiva pero sin indicación de procedencia en lo que parece tratarse de un error de maquetación.

Algunos fotógrafos que visitaron España durante la década de 1850 usaron también cámaras de gran tamaño, pero entre los fotógrafos comerciales fue muy poco corriente su uso, de manera que si encontramos una fotografía sin autoría identificada, que pudiéramos datar en el periodo de trabajo de Clifford, responde a su tipo de fotografías (topografía: monumentos, ciudades...), y es de un tamaño en el entorno de 30x40 cm, tenemos muchas probabilidades de que su autor sea Clifford. Lo cierto es que no todas las obras de este autor están debidamente firmadas por lo que el procedimiento no carece de interés.

Francisco de Leygonier y Aubert, (Sevilla, 1812-1882)

Nacido en Sevilla de padres franceses fue un auténtico pionero de la fotografía en su ciudad y en España, activo desde la década de 1840 hasta la de 1870. Fue un gran calotipista, de cuya actividad se conserva hoy una deslumbrante obra, pero con una producción muy limitada, por ello aquí trabajaremos solo con su producción en albúmina, que practicó desde mediados de la década de 1850 y que, a diferencia de sus calotipos, podemos encontrar comercializada ya sea en álbumes de viaje o en piezas sueltas. En nuestra opinión esta parte de su obra ha pasado bastante inadvertida debido a la ausencia de identificación de autoría en la mayoría de sus piezas fotográficas, ya que, cuando ésta existe, se presenta en forma de sello húmedo impreso al dorso de sus positivos, lo que es imposible de detectar en las piezas adheridas a una cartulina, o pegadas en un álbum. Afortunadamente se conserva un catálogo de su trabajo (Leygonier, 1866) en el que se relacionan los títulos de fotografías monumentales de Sevilla, Córdoba y Granada, así como reproducciones de cuadros (Murillo y contemporáneos sevillanos). Con estas referencias y las de fotografías acreditadas con el sello mencionado, hemos podido recopilar un conjunto de 43 piezas (casi todas de la CFR) que nos ha parecido suficiente para incluir al autor en nuestra selección. Los datos proporcionados por la muestra arrojan una desviación típica elevada, lo que complica el estudio porque nos obliga a realizar varios cortes para agrupar los tamaños más parecidos. Así tenemos dos opciones: una suponer que el fotógrafo usaba al menos tres tamaños de cámaras. Y otra dar por cierto que usaba solo dos, aunque en ese caso debemos aceptar que algunos positivos fueron bastante recortados respecto de la placa original. En el cuadro 5 hemos recogido los datos agrupándolos solo en dos partes, el más pequeño de los cuales presenta una media de 227x283 mm pero con unos extremos que varían entre 26x20 y 24x30 cm. Abarcarlas a todas nos obligaría a contar con una cámara de 27x32 (Gaudin, 1862) o de 27x33 (Derogy, 1860, Marion, 1869/70, y otros). La hipótesis alternativa sería considerar que usó una cámara de 24x30 para los tamaños menores de este grupo y otra de 27x33 para los mayores. Adicionalmente hemos encontrado tres ejemplares que debieron ser realizados con cámara de 30x36 cm (Derogy, 1860: 14).

Número de ejemplares observados	Medias de tamaños (mm)	Valores máximos de cada lado (mm)	Tamaño de placa (cm)
40	227x283	238/297	24x30
3	254x321	260/334	30x36

Cuadro 5

El estudio de los tamaños utilizados por Leygonier es especialmente interesante en lo que respecta a la atribución de autoría pues, con seguridad, parte de su obra en albúmina se encuentra sin atribuir, lo que podría ser fácilmente remediado si atendemos a sus medidas ya que durante la década de 1860, en la que se podría fechar gran parte de su trabajo en esta técnica, no existen muchos autores comerciales que trabajaran la monumentalidad de Sevilla, Córdoba o Granada con las mismas medidas que Leygonier. Realmente el único con el que podría confundirse es Luis Masson, pero ya veremos que las medidas permiten diferenciarlos muy bien.

Jean Laurent, (Garchizy-Francia 1816 - Madrid 1886)

Poco diremos aquí sobre el fotógrafo francés que no haya sido ya publicado, a pesar de lo cual su inclusión era obligada. En el mencionado estudio sobre Masson (Fernández, 2017: 58-62) adoptamos para este autor la medida estándar (hablamos de positivos) de 25x35 cm, a partir de la observación de una muestra de varios centenares de fotografías de la CFR. Pero el mismo Laurent definió claramente las medidas de su trabajo en varias ocasiones. Por ejemplo en su catálogo-guía de 1879 afirma que las medidas de su tamaño estándar podían oscilar entre los 20 y 26 cm para el lado menor y 30 a 35 para el mayor (Roswag, 1879: IX segundo bloque). Pero además conocemos el tamaño de sus placas porque se conservan la mayoría de ellas en la Colección Ruiz-Vernacci en el IPCE, como es sabido. Estos cristales miden 27x36 cm (Díaz Francés, 2016: 131), de manera que la Casa Laurent reservaba como mínimo un centímetro para la posible merma en el positivo y un máximo de hasta 6/7 cm de recorte.

Esta dimensión (27x36 cm) no la hemos encontrado en los catálogos de cámaras de la época, aunque bien pudo adaptar una cámara de 30x40 (Gaudin, 1862, Marion, 1869, y otros) para que admitiera este tipo de chasis. De hecho sabemos también que entre los fondos conservados existen algunos negativos de 30x40, y en nuestra propia colección encontramos ejemplares de 37 y 38 cm de lado mayor. En todo caso se trata de un tamaño poco corriente, pero que abarca la mayor parte de su producción (se trata de su formato estrella, el más comercializado), así que también cabría sospechar que dada su enorme producción, se hiciera fabricar a medida los vidrios para sus placas, y quizás también las cámaras, añadiendo así un distintivo identitario más a su obra, como cuando añadió una tireta inserta en el negativo, con los datos de identificación de la Casa. No obstante hay algunos casos en que por alguna razón (copias de la primera

época o recorte posterior en el positivo), esta información no existe, y en estos casos las especiales dimensiones de sus positivos delatan la autoría.



9. Positivo de la casa Laurent, con una fotografía de Málaga, superpuesto a su placa para mostrar el recorte sufrido tras el positivado. Col. Fernández Rivero para el positivo y fototeca del Instituto de Patrimonio Cultural de España (IPCE), para la placa negativa.

Algo que llama la atención en Laurent es la uniformidad de tamaños en todos los formatos que trabajaba la Casa, teniendo en cuenta la variedad de fotógrafos que llegaron a trabajar para la firma, algunos de los cuales eran empleados pero otros solo colaboradores ocasionales, lo que complicaría la obtención de esa uniformidad. A este respecto la investigadora Maite Díaz Francés afirma que en esos casos los trabajos eran copiados para adaptarlos al formato de la Casa (2016, p 132).

Laurent también incluyó entre su extensísima producción otros formatos, por ejemplo el *cabinet*, y algún otro de medida intermedia entre éste y el estándar, pero la mayoría de ellos proceden de la misma placa negativa mediante la confección de una placa intermedia realizada por proyección. Aparte de esto también existen en el Archivo Ruiz Vernacci placas de otros tamaños, los más grandes de los cuales son de 40x50 cm y uno panorámico de 27x60 cm (Díaz, 2016: 131-132).



10. Ejemplos de copias positivas en tamaños estándares de Masson (300x250 mm), Leygonier (290x230 mm) y Mauzaisse (250x190 mm), reproducidas en sus proporciones reales para poder comparar sus diferencias. De izquierda a derecha: Plaza de San Francisco en Sevilla y Patios de los Arrayanes y de los Leones en la Alhambra de Granada.

Charles Mauzaisse Weelher, (¿París, c. 1823 – Granada, f. s. XIX)

Fotógrafo de origen francés afincado en Granada, de donde es la totalidad de su obra conocida.⁸ Su periodo de actividad podríamos extenderlo entre 1857 y 1879 (Piñar, 2014). Además de las fotografías para álbumes trabajó la retratística y vistas en formatos menores, como *cartes de visite* y estereoscopias, pero donde únicamente aparece su nombre claramente identificado, es en los retratos en *carte de visite*.⁹

En este caso hemos dispuesto de una muestra de 120 ejemplares, el 90% de los cuales procedentes de la CFR. La muestra presenta una desviación típica pequeña y el resto de datos podemos verlos en el cuadro 6.

Número de ejemplares observados	Medias de tamaños (mm)	Valores máximos de cada lado (mm)	Tamaño de placa (cm)
120	188x248	200/262	21x27

Cuadro 6

Estimamos un tamaño de placa de 21x27 cm, formato presente en varias publicaciones francesas de la época (Gaudin, 1862; Marion, 1869; Derogy, 1860: 14). Como en el caso de los anteriores, Mauzaisse es otro fotógrafo muy a propósito para ser identificado a partir del tamaño de sus positivos, dado que sus obras no portaban ningún elemento identificador más allá de determinadas cualidades estilísticas y técnicas, además de la temática (Granada) y la datación en las décadas de 1860 y 1870.

⁸Sabemos que Mauzaisse hizo vistas de otras ciudades, por ejemplo de Málaga (Fernández, 1994: 45) pero hasta ahora no ha sido identificada más obra suya que la de Granada.

⁹ Su formato «álbum», que nos ocupa, no contiene identificativos que permitan su atribución, por lo que aquí nos hemos guiado por las identificaciones realizadas por los investigadores granadinos Carlos Sánchez y Javier Piñar Samos, quienes conocen bien al autor.

Luis Leon Masson, (Tours-Francia, 1825 – Francia?, f. s. XIX)

De este fotógrafo publicamos un estudio monográfico (Fernández, 2017) que pretendía recuperar su figura y trabajo para situarlo en el lugar que merece en la historia de la fotografía española. Nuestra muestra aleatoria de 106 ejemplares arroja los resultados que figuran en el cuadro 7. Nos inclinamos por identificar el formato de sus placas con la de 30x36 cm (Derogy, 1860).

Número de ejemplares observados	Medias de tamaños (mm)	Valores máximos de cada lado (mm)	Tamaño de placa (cm)
106	248x302	269/334	30x36

Cuadro 7

En Masson encontramos una cierta dispersión en sus medidas, gran desviación típica, de manera que podemos encontrar piezas con recortes de varios centímetros sobre el tamaño de placa propuesto. En concreto los valores más pequeños de la muestra rondarían un formato de unos 20x26 cm. Con estas medidas cabría la posibilidad de que Masson hubiera llegado a usar una cámara de formato 21x27 cm (Gaudin, 1862) o incluso una de 24x30 cm (Derogy, 1860; Gaudin, 1862) para estos formatos menores, pero dado el pequeño número de ejemplares encontrados con estas medidas y las características del trabajo de Masson nos inclinamos mejor por considerar el uso del único formato propuesto, que en algunos casos habría sufrido recortes mayores a la hora de positivar. Ya apuntamos que esto se daba con mayor asiduidad entre los fotógrafos de las primeras décadas, puesto que era un trabajo más artesanal. Por último en la monografía mencionada se informaba también de la existencia de un formato mayor en el trabajo de Masson, muy poco corriente, que podría haber partido de placas de 50x60 cm (Fernández, 2017: 61).

Robert Peters Napper, (Newport-Reino Unido, 1819-1867) / Francis Frith (Chesterfield-Inglaterra, 1822 - 1898)

La Casa Frith fue una de las más importantes entre las empresas fotográficas que surgieron en Europa durante la segunda mitad del siglo XIX. Su colección española se inicia hacia 1863 incorporando una serie de fotografías realizadas por Robert P. Napper en Andalucía. Más tarde se añaden nuevas imágenes, posiblemente realizadas por Frank Good (Fernández, 2016). Tradicionalmente se ha venido atribuyendo a Napper la totalidad de la colección española de Frith, pero en nuestra opinión no están claras todas las autorías. Es cierto que Napper realizó un reportaje en Andalucía y editó un álbum titulado «Views in Andalusia» (Kurtz, 2001: 183-184), del que existen varios ejemplares, y que algunas de esas fotografías son las mismas que aparecen en la «Frith's series», pero también hay un buen número de ellas no incluidas en el catálogo de Frith. Napper comercializó por sí mismo estas fotografías, pero solo durante un breve espacio

de tiempo a causa de su enfermedad y prematura muerte en 1867 (Fernández, 2016). Por este motivo, estas fotografías andaluzas son las únicas que podemos atribuirle con seguridad, lo que nos lleva a dudar de que fuese el autor del resto del catálogo español de Frith, que pudo ser obra de otro fotógrafo, centrandó nuestras sospechas en Frank Mason Good, del que luego hablaremos.

Los positivos de Napper no llevaban identificación ni título alguno, por lo que su atribución viene dada a partir de las fotografías contenidas en los mencionados álbumes, que sí llevan su nombre inscrito en el propio álbum. En nuestra opinión cualquier atribución a Napper de otras fotografías ajenas a las del álbum andaluz, por el solo hecho de figurar entre las pertenecientes al catálogo español de la Frith's Series, debe estar sujeta a examen y discusión. Ni siquiera nos atreveríamos a afirmar que todas las fotografías andaluzas de Frith hayan sido tomadas por Napper puesto que hay algunas de las que podemos afirmar con certeza que fueron tomadas a finales de la década de 1860 o principios de la siguiente, cuando Napper ya había fallecido. Por tanto para nuestro estudio de tamaños hemos utilizado casi exclusivamente los datos ofrecidos por la colección del Museo de Navarra, que posee uno de los álbumes de Napper.

Ordenados los valores según el lado mayor, hemos considerado conveniente dividir la muestra en dos partes, por un lado los dieciséis de menor tamaño que se corresponden en su totalidad con escenas de tipos andaluces y por otro lado los 94 restantes con vistas andaluzas y algún personaje. Estos dos grupos parecen mostrar el uso de dos cámaras diferentes, una para los personajes, de 8x10 pulgadas, tamaño muy repetido en los catálogos ingleses desde al menos el de Thornthwaite (1853), y otra para las vistas topográficas que podría apuntar a un tamaño de placa de 9x12 pulgadas, pero este tamaño no se corresponde con ninguno de los ofertados en los catálogos anglosajones consultados, el más aproximado sería el de 10x12 pulgadas (25,4x30,5 cm), pero esto supondría un recorte excesivo para la mayoría de las piezas de nuestra muestra, por ello más bien nos inclinamos a pensar que llevó una cámara francesa con placas de 24x30 cm, que se adapta mucho mejor a las mediciones encontradas (ver cuadro 8). También cabe la posibilidad de que hubiera usado la misma cámara, con las placas de 24x30, para todo el reportaje, es decir los personajes y las vistas. En el caso de los retratos de tipos esta cámara le habría obligado a mantener una cierta distancia respecto de sus personajes, contribuyendo con ello a la mayor libertad de expresión de los retratados (personajes reales, no figurantes), aunque ello le obligara a hacer un recorte mayor en los positivos. Otra característica hallada en las medidas de la muestra considerada es su elevada desviación típica, ya que para el lado mayor podemos encontrar diferencias de hasta 3 centímetros y en el menor de 4, lo que nos habla de una gran diversidad en el tamaño de los positivos en aras de un mejor encuadre, más personal, de cada fotografía.

Número de ejemplares observados	Medias de tamaños (mm)	Valores máximos de cada lado (mm)	Tamaño de placa
16	184x236	203/241	¿8x10 pulgadas?
94	204x262	228/272	24x30 cm

Cuadro 8

Por lo que respecta a la colección española de la Frith & Co., en el Victoria & Albert Museum existe al menos un ejemplar de cada fotografía que compone su catálogo para España y Portugal, incluyendo Gibraltar (ejemplares cedidos en su día por la propia casa Frith). Un recurso que es de gran utilidad porque no todas las fotografías de Frith aparecen bien identificadas, las que sí lo están pueden presentar un sello seco indicando «Frith's series» o una tìreta en el negativo, con letras en blanco en el positivo, indicando el número y título de la fotografía. Estas dos marcas, que pueden aparecer de forma simultánea, son a veces poco perceptibles por ser de pequeño tamaño. Afortunadamente para la realización de nuestro estudio hemos podido consultar un catálogo publicado en 1892 en el que junto a cada título se indica si se podía obtener en tamaño «universal», de 7x9 pulgadas (todas en realidad), o adicionalmente en tamaño «cabinet», 5x7 pulgadas (alrededor del 40% del total),¹⁰ aunque como ya dijimos anteriormente los tamaños reales de los positivos eran algo menores.

En realidad el tamaño «cabinet», del que hablaremos más adelante, se incorporó tardíamente, siendo el de 7x9 pulgadas el estándar que funcionó extensivamente para la Frith's Series, que estaba compuesta por miles de fotografías de muy variados países, realizadas por diferentes fotógrafos, y presumiblemente de diferentes tamaños, como fue el caso de Napper que había tomado sus fotografías en un tamaño mayor que el editado finalmente por Frith. Como el positivado se hacía por contacto, según venimos repitiendo, para lograr la uniformidad en la serie, los operarios de Frith no tenían más remedio que recortar los positivos obtenidos de placas mayores al tamaño estándar de 7x9, centrando el motivo principal de la escena, aunque fuera a costa de perder parte de la imagen. En la mayoría de los casos esto no representaba ninguna dificultad, pero en otros podemos notar claramente cómo la escena parece excesivamente constreñida, quedando cortada en algunas ocasiones una torre o cualquier otra parte importante del edificio o monumento en cuestión. Estas diferencias podemos verlas claramente al comparar las fotografías comercializadas simultáneamente por Napper y Frith, por cierto procedentes de las mismas placas, no de placas duplicadas durante la toma.

¹⁰«Frith's Photo-Pictures, Foreign Series, 1892». Ejemplar existente en el archivo de Frith & Co., en Netherhampton, Reino Unido.



11. Ejemplos de copias positivas en tamaños estándares de Napper (262x204 mm), Good (222x169 mm) y Frith (210x160 mm), reproducidas en sus proporciones reales para poder comparar sus diferencias. De izquierda a derecha: Gibraltar, Lonja de Valencia y Palacio Real de Madrid.

Otro ejemplo de este proceder lo tenemos en los ejemplares de tamaño «cabinet» o 5x7 pulgadas. Frith comenzó a comercializar estas copias en una época ya tardía, cuando la técnica había facilitado y generalizado los sistemas de positivado por proyección. Al usar este método con las placas mayores, como las de Napper, ya no existía el mismo problema que cuando se positivaba por contacto, y entonces los operarios podían proyectar sobre el papel positivo la escena completa procedente de la placa, o en todo caso la parte deseada, por regla general más completa que en el formato estándar de 7x9, lo que se aprecia notoriamente cuando, al igual que en el caso anterior, comparamos la misma fotografía positivada en cada uno de los formatos.

Aunque ya conocemos el origen de algunos de los positivos de la Frith's Series, los realizados por Napper, no sabemos exactamente en qué tamaño de placa pudieron hacerse el resto porque ignoramos cuántos fotógrafos diferentes pudieron ser los autores. Por las copias que hemos podido examinar en el formato menor, el «cabinet» sí que podemos afirmar que además de las fotografías andaluzas de Napper hay otras en el catálogo de España y Portugal, realizadas a partir de placas mayores a 7x9 pulgadas. Por ello hemos realizado el estudio de los tamaños de los ejemplares positivos de la Frith's Series sobre 170 positivos localizados entre los fondos de nuestra Colección y la Universidad de Navarra. El resultado de las mediciones se refleja en el cuadro 9, en el que podemos observar una media de 16x21 cm y unos valores máximos muy cercanos al estándar de 7x9 pulgadas (17,78x22,86 cm), siendo la desviación típica ligera para el tamaño universal y casi inexistente para el tamaño pequeño, obtenido mediante proyección de la única placa existente. El formato 7x9, denominado «universal» por ser el heredero de la placa completa daguerrotípica, está recogido por Solomon (1861) y Thomas (1875), y fue muy utilizado por los fotógrafos comerciales topográficos de la época en el ámbito anglosajón. Aquí como vemos se extiende esta denominación de la placa a los positivos, aunque su tamaño sea ligeramente menor. En los casos de los

positivos de Frith procedentes de Napper, los valores de la muestra suponen un recorte de entre uno y dos centímetros respecto de los positivos que el propio Napper comercializó, que por lo tanto contienen más información visual, como venimos repitiendo.

Número de ejemplares observados	Medias de tamaños (mm)	Valores máximos de cada lado (mm)	Tamaño de placa (pulgadas)
160	160x210	172/227	7x9
10	159x101	159/101	-

Cuadro 9

Gustave Dautez, (París?, 1840 – Gibraltar, 1902)

La especial situación geográfica de Gibraltar, justo a la entrada del mar Mediterráneo, le otorgó siempre un papel clave y estratégico y su posesión por parte de la corona británica desde principios del siglo XVIII cambió por completo el mapa, las costumbres y la economía de la zona circundante. Por lo que respecta a la fotografía del XIX el peñón fue visitado por numerosos fotógrafos, especialmente británicos, atraídos por la curiosidad que representaba este enclave singular, y también por ser un punto de acceso hacia África, las islas británicas e incluso a América. Por tanto son muchas las fotografías que nos han quedado de todos sus paisajes, no sólo las realizadas por los fotógrafos de paso sino también por algunos profesionales establecidos de forma permanente en Gibraltar, Gustave Dautez fue uno de ellos. A diferencia de los transeúntes, algunos de los fotógrafos establecidos hicieron colecciones de vistas que rebasaban el reducido ámbito de la posesión inglesa, llevados en primer lugar de la necesidad de ganar perspectiva para captar el peñón en su totalidad, para lo cual había que situar forzosamente la cámara en alguna playa entre La Línea y Algeciras. Una vez allí era fácil dejarse seducir por la tentación de hacer un recorrido más amplio, llegando algunos incluso hasta Granada, como fue el caso de James H. Mann, y esta es la razón por la que hemos incluido en nuestra relación de autores a varios fotógrafos gibraltareños, como es el caso de Dautez.

La primera noticia que tenemos de él como fotógrafo lo sitúa en Cádiz (Garófano, 1994: 158) en la calle Pedro Conde 1 (actual calle General Luque), en la década de 1860. En nuestra colección figuran varias de sus fotografías en formato *carte de visite*, con su nombre impreso al dorso y la palabra «Gibraltar» sin dirección, y una con el indicado domicilio de Cádiz («photographie / G. Dautez / calle Pedro Conde 1 / CADIZ»), todas ellas con vistas del peñón. En cambio al dorso de sus retratos en ese mismo formato se proclamaba «photographe de S. A. R. le Duc d'Edimbourg», primero

en francés y más tarde: «photographer to H. R. M. the Duke of Edinburgh &&», ya en inglés, título probablemente obtenido durante la visita del Duque a Gibraltar en 1867.¹¹

Echando un vistazo a las hemerotecas encontramos noticias interesantes que prueban el establecimiento de la familia Dautez (algunas veces transcrito como «Dautey») entre Cádiz y Gibraltar desde la década de 1830. Por ejemplo en 1831 se documenta a «Dautez y Osler» como comerciantes en Cádiz (*El Correo*, Madrid, 2/3/1831). En la siguiente década los encontramos en ambas ciudades, como Dautez y Cía, en Gibraltar (*Diario de Avisos de Madrid*, 27/8/1845), y en Cádiz como «botica de los señores Dautez y Oslez» (*El Eco del Comercio*, 21/9/1847), que cambia más tarde a «casa de los Sres. Dautez y Salesse, calle de San Francisco, tienda de la Campana» (*El Heraldo*, Madrid, 12/5/1849). En 1850 parece que trasladan la botica a Gibraltar pues en Cádiz, Salisse aparece asociado a «Cano» y en Gibraltar los encontramos como depositarios autorizados de un producto farmacéutico (*El Clamor Público*, Madrid, 29/12/1850). Durante el resto de la década y primeros años de la siguiente continúan apareciendo como farmacia pero luego desaparecen los anuncios. Puede ser que en esos años se produjera la transición al negocio fotográfico.¹² Rafael Garófano, que examinó los datos censales de 1868 del gobierno gibraltareño, encuentra que Dautez declaró en el mismo haber nacido en París, que era vecino de Gibraltar desde que tenía 2 años, y que tenía su residencia en City Mill Lane, 14 (Garófano, 2005: 49).

Por otro lado el nombre de Gustave Dautez aparece también asociado a la ciencia botánica, al figurar como colaborador del libro *Synopsis de la Flore de Gibraltar*, del que fue autor Odon Debeaux, publicado en 1889 en París y Gibraltar. Dautez se implicó en la publicación de esta obra interviniendo de forma relevante en su edición. Su nombre aparece junto al del autor de manera que puede considerarse a todos los efectos como coautor del libro. Gracias a las referencias que hemos encontrado en esta publicación podemos identificar los años de nacimiento y muerte del personaje (1840-1902), y afirmar que efectivamente nació en París,¹³ aún constatando que otras fuentes afirman que era belga.¹⁴ De cualquier forma pensamos que es muy difícil que el fotógrafo y el boticario/botánico no sean la misma persona, de manera que nuestro fotógrafo fue además boticario y reputado personaje gibraltareño que añadía tras su nombre el muy anglosajón apelativo de «Esq».¹⁵

11En la *Royal Collection Trust* se conserva un retrato en formato *carte de visite* de: «Alfred, Duke of Edinburgh, march 1867», cuyo autor es Dautez. Ver en: <https://bit.ly/3m4OpAO>

12Garófano (1994: 158) lo sitúa en Cádiz, ya como fotógrafo desde 1860.

13Por ejemplo en: «https://es.linkfang.org/wiki/Gustave_Dautez» y también en: «https://es.wikipedia.org/wiki/Gustave_Dautez»

14*Collected works of Sir Richard Francis Burton*. Delphi classics (edición digital sin paginar).

15Aparece por ejemplo tras su nombre en el libro firmado junto a Debeaux. El término «Esq» (Esquire) usado tras el nombre hace referencia a una persona de alto estatus social que no tiene sin embargo otro título oficial.

La obra de Dautez es diversa y dilatada en el tiempo, ya hemos visto cómo desde muy joven trabajó la *carte de visite* en Cádiz y Gibraltar, en principio practicando la retratística pero una vez establecido en el peñón lo compaginó con la confección de una colección de vistas de la posesión inglesa en diferentes formatos. A sus *cartes de visite* añadió una interesante colección de fotografías estereoscópicas (Fernández, 2004: 224),¹⁶ pero a diferencia de otros autores, que extendieron su campo de acción más allá de las estrechas fronteras de la Roca (Porral o Mann), Dautez se limitó a fotografiar Gibraltar aunque para ello se desplazara a veces a las playas de la bahía de Algeciras. En la década de 1860 comenzó también a producir fotografías de tamaño álbum y continuó en ello hasta finales de siglo cuando el fotógrafo utilizó muchas de ellas para editar tarjetas postales realizadas por la fototipia Hauser y Menet de Madrid.

En la actualidad la identificación de sus fotografías es muy difícil porque carecen de marca de autoría y su tamaño medio, en torno a 16x21 cm, es el más frecuente entre las fotografías inglesas de la época (los tamaños más estándares de Porral, Mann o Frith son prácticamente iguales). Afortunadamente Dautez editó una serie de fotografías tituladas *Souvenir of Gibraltar* en las que se mostraban ocho o diez pequeñas vistas y aparecía su firma. De ellos conservamos en nuestra colección seis ejemplares. Con este conjunto, las estereoscópicas mencionadas (normalmente las mismas escenas y puntos de vista que las de tamaño álbum), las tarjetas postales y las fotografías contenidas en un librito publicado en 1889 y titulado: *Views of Gibraltar*¹⁷ hemos logrado identificar algo más de sesenta imágenes que podemos utilizar a modo de catálogo. Así hemos conseguido atribuir 28 fotografías de nuestra colección a Gustave Dautez, cuyas medidas arrojan los resultados que mostramos en el cuadro 10.

Número de ejemplares observados	Medias de tamaños (mm)	Valores máximos de cada lado (mm)	Tamaño de placa (cm y pulgadas)
28	158x206	167/215	18x24 - 8x10

Cuadro 10

Con estos datos nos iríamos directamente a un tamaño de placa de 8x10 pulgadas, pues una de 7x9 nos parece demasiado ajustada. Es un tamaño muy común entre los anglosajones de la época, pero como Dautez era francés, o belga, hemos querido admitir también la posibilidad de que su cámara fuera de 18x24 cm, un tamaño muy parecido al de 8x10 pulgadas.

¹⁶En nuestra colección disponemos de una serie numerada del 1 al 8 con imágenes gibraltareñas, uno de cuyos ejemplares contiene al dorso un texto manuscrito fechado en enero de 1866.

¹⁷*Views of Gibraltar*. G. Dautez Photo. A. Beanland, editor. Gibraltar s/a [hacia 1900]

James Hollingworth Mann, (Reino Unido, ca 1835 - ?)

Mann fue otro de los grandes fotógrafos establecidos en Gibraltar. Afortunadamente, y a diferencia de Dautez, cuenta con un estupendo estudio realizado por nuestro colega y amigo Rafael Garófano (2005), por lo que no repetiremos aquí los detalles de su biografía, tan solo decir que se establece en Gibraltar hacia 1864 y que además de fotografiar el Peñón hizo un recorrido fotográfico que abarca desde Tánger y Tetuán, en Marruecos, hasta Granada, compartiendo la mítica ruta de los contrabandistas de la época, es decir ascendiendo por Gaucín hacia Ronda y de allí a Málaga, pero deteniéndose también en otras localidades y paisajes de este recorrido. Este interesantísimo reportaje acabó, en su mayor parte, en el catálogo de la empresa de George Washington Wilson, y muchas de sus placas se conservan en la universidad de Aberdeen. Las fotografías de Mann se encuentran con mucha frecuencia en los álbumes y colecciones de la época, de ahí su inclusión en este estudio. Como Dautez, Mann hizo también colecciones de vistas en formato *carte de visite* y estereoscópico, bien acreditadas en sus correspondientes cartulinas, pero las fotografías de tamaño álbum carecen de cualquier identificación. Para reunir un conjunto apreciable de trabajos de Mann bien atribuidos hemos dispuesto por un lado del mencionado trabajo de Garófano, que incluye un listado con numeración y títulos y también muchas reproducciones, y por otro de las placas originales de Mann publicadas en Internet por la Universidad de Aberdeen, donde se conservan.¹⁸ Curiosamente la numeración que consta en estas placas no se corresponde con exactitud con la recopilada por Garófano, que dicho sea de paso nos ha parecido más coherente que la consignada por el archivo de aquella universidad.

Con estas armas hemos podido atribuir a Mann un total 71 fotografías de nuestra colección, lo que nos ha parecido una cifra suficiente para nuestro estudio. Las medidas de la muestra arrojan los datos que ofrecemos en el cuadro 11. Analizando estos datos, vemos que no caben especulaciones sobre el tamaño de la placa utilizada por este fotógrafo, porque como hemos dicho éstas se conservan y sabemos por tanto que son de 8x10 pulgadas.¹⁹

Número de ejemplares observados	Medias de tamaños (mm)	Valores máximos de cada lado (mm)	Tamaño de placa (pulgadas)
71	158x211	170/222	8x10

Cuadro 11

¹⁸Georges Washington Wilson Collection en la Universidad de Aberdeen. <https://bit.ly/3oS0j2D>
¹⁹Universidad de Aberdeen, ver por ejemplo en: <https://bit.ly/3s1MjW1>

Joseph Porral, (Algeciras, 1830/31 – Gibraltar, 1901)

Garófano ya nos dio noticias de Porral al haberlo encontrado en los censos gibraltareños de 1868, así pues sabemos que nació en Algeciras y residió en Gibraltar desde los 3 años, con domicilio en *Engineers Lane 6*, y también que en el periódico local *Gibraltar Chronicle* se anunciaba como fotógrafo, ofreciendo retratos en formato *carte de visite* en su galería de *Bell Lane*, esquina de *Main St.*, en competencia con Dautez (Garófano, 2005: 49-50). Por su parte el investigador gibraltareño Neville Chipulina ha ido mucho más allá realizando un exhaustivo trabajo sobre los orígenes de la familia Porral y sus idas y venidas entre Gibraltar, Marruecos y Algeciras.²⁰ Gracias a él sabemos que José Porral (devenido más tarde en «Joseph») nació en Algeciras hacia 1830/31, pero que en 1868 llevaba al menos 30 años en Gibraltar donde se había casado con una gibraltareña llamada Claudina Terry. En el censo de 1868 no figura profesión pero Chipulina estima que su actividad fotográfica comenzó con anterioridad a esta fecha, coincidiendo con los datos de Garófano. En los censos de 1871 y 1878 ya aparece como fotógrafo, con domicilio personal en *Engineers Lane 1*. Chipulina nos da noticias también de un texto manuscrito debido al arabista Antonio Almagro Cárdenas con motivo de un viaje de éste a Tánger en 1881.²¹ Este documento está acompañado de fotografías que han sido atribuidas a G. W. Wilson (y que hoy sabemos que fueron realizadas por Mann), afirmando no obstante que algunas de estas fotografías son en realidad de Porral, por lo que éste debió visitar el lugar con anterioridad a esa fecha. Joseph Porral deja de aparecer en los censos gibraltareños en 1891 por lo que Chipulina deduce que debió regresar a Algeciras, y desde luego debió ser así a juzgar por las fotografías que nos dejó de esa ciudad. Sus últimos días, sin embargo, transcurrieron de nuevo en Gibraltar, a donde regresó en 1901 en compañía de su mujer y su hijo John, para fallecer poco después.

En nuestra colección figuran fotografías de Porral de diferentes formatos. Por un lado varias en formato *carte de visite*, la mayoría de retratos, en las que al dorso aparece escuetamente su nombre: «Porral», y el domicilio, bien bajo la forma: «Main street / Gibraltar», o «Main street, corner of Bell Lane / Gibraltar». Por otro lado tenemos entre 40 y 50 fotografías de tamaño álbum que estimamos podrían ser de Porral, pero lo más interesante es que estas fotografías recogen escenas de Gibraltar, Algeciras, Tánger, también de Granada y posiblemente de Málaga, estas dos últimas ciudades nunca atribuidas al autor hasta ahora. La mayoría de ellas llevan un logotipo en blanco, añadido por tanto en negro en el negativo, con las iniciales «J» y «P» superpuestas.

²⁰Chipulina, Neville. 1860 - Joseph Porral - Gibraltar Photographer – Introduction. En el blog: *The people of Gibraltar*: <https://bit.ly/3oQAIFU>

²¹Existe una edición facsímil debida a Bernabé López García, que hemos podido consultar: «*Recuerdos de Tánger. Colección de fotografías tomadas de monumentos, trages, etc. de dicha ciudad, acompañada de las Cartas Marroquíes que escribió el Dr. D. Antonio Almagro Cárdenas y Álbum de G. W. Wilson & Co.*». Tánger, 2018.

Muchas veces este logotipo es bien visible pero en otras ocasiones se encuentra en los lugares más inverosímiles y no se detecta a primera vista, máxime cuando el fotógrafo lo dibuja a veces fundiéndolo con la imagen y adaptándolo a los planos o perspectivas del objeto fotografiado. Pero al igual que ocurría con muchos fotógrafos de la época algunos de sus trabajos aparecen sin señales de identidad, por lo que su atribución resulta problemática, siendo sólo posible por el contexto o por comparación con otra copia bien documentada, ya que en ocasiones hemos dispuesto de ejemplares idénticos con y sin logotipo, quizás positivados los segundos en una época anterior a la colocación de esta marca. Por otro lado una trayectoria vital y profesional tan larga permitió a Porral abonarse al negocio de las tarjetas postales surgido a finales de siglo, así algunas de sus fotografías pueden verse en diferentes colecciones, incluso a veces citando su nombre (Chipulina, op cit).

Para nuestro estudio hemos utilizado solamente las fotografías que llevan logotipo, un total de 34 procedentes de nuestra colección y del Museo de Navarra. La desviación típica es grande, por lo que hemos debido separar la muestra en tres grupos para intentar cuadrar los posibles tamaños de las distintas placas. Los valores podemos verlos en el cuadro 12. En primer lugar hemos encontrado dos ejemplares de un tamaño que respondería a una placa de 7x9 pulgadas, pero el grueso de nuestra muestra parece ajustarse más a una cámara, o placa, de 8x10 pulgadas. Por último tenemos también tres ejemplares de un tamaño mayor, fotografías ya muy cercanas a finales de siglo, positivadas en gelatina de plata en lugar de albúmina, y que responderían a placas de 10x12 pulgadas, su equivalente de 24x30 cm, o quizás realizadas ya por proyección a partir de placas más pequeñas.

Número de ejemplares observados	Medias de tamaños (mm)	Valores máximos de cada lado (mm)	Tamaño de placa (pulgadas y cm)
2	149x186	151/188	7x9
29	158x209	162/214	8x10
3	195x287	210/290	10x12 - 24x30

Cuadro 12

Casiano Alguacil Blázquez, (Mazarambroz-Toledo, 1832 - Toledo, 1914)

Sin duda uno de los grandes en la historia de la fotografía española del siglo XIX, y el primer español que hizo un intento de recopilación fotográfica de los monumentos y ciudades de España con su *Museo Fotográfico*, una colección que inició en la década de 1860. Afortunadamente, y al igual que ocurre con Laurent, se conserva gran parte de su fondo de placas fotográficas originales. Por esta razón y debido también al completo estudio del autor llevado a cabo por Beatriz Sánchez Torija sabemos que Alguacil usó placas de 18x24 para la mayor parte de su trabajo fotográfico en tamaño álbum y

también de 13x18 para la reproducción de pinturas, grabados y libros (Sánchez, 2018: 212). Por nuestra parte hemos examinado 88 piezas, casi todas de la CFR.

Número de ejemplares observados	Medias de tamaños (mm)	Valores máximos de cada lado (mm)	Tamaño de placa (cm)
21	149x192	155/200	18x24
67	172x218	178/235	18x24

Cuadro 13

Siguiendo nuestra metodología hemos ordenado los datos de la muestra por el tamaño del lado mayor para examinar el resultado. Así observamos que estos valores presentan una elevada desviación típica, oscilando entre 184 y 235 mm, lo que en principio nos ha parecido una diferencia excesiva para considerar un solo tamaño de placa. También hemos encontrado una cierta diferencia entre las 21 muestras más pequeñas y las siguientes, arrojando cada grupo los valores medios y máximos que vemos en el cuadro 14. Con los datos obtenidos la tentación sería adjudicar un tamaño de placa de 15x20 cm al primer grupo y de 18x24 al segundo, pero la placa de 15x20 no aparece hasta finales de siglo, según la bibliografía consultada, y además su utilización supondría una merma en el positivo tan pequeña que parece difícil de admitir. Por ello nos decantamos por adjudicar a ambos grupos la placa originaria de 18x24, admitiendo así una posible merma en algunos ejemplares mayor que en otros, quizás en los más antiguos. Por lo demás se trata de un tamaño de placa citado por los mencionados Marion y Derogy (1860 p. 13).

Frank Mason Good, (Deal-Reino Unido, 1839 - Phoenix Green-Reino Unido, 1928)

Autor conocido en España sobre todo por su colección estereoscópica pero no tanto por sus fotografías en formato álbum, realizadas en la misma expedición. De hecho aparecen escasamente en los álbumes y colecciones de viajes de la época, y cuando figuran casi nunca han sido correctamente atribuidas, ya que no llevan ningún elemento identificador. Fue hace ya algunos años cuando nos dimos cuenta de que algunas fotografías de nuestra colección tenían grandes similitudes con la colección estereoscópica de Good y a partir de ahí identificamos 23 ejemplares en tamaño álbum del autor. En 2015 publicamos un artículo sobre las fotografías de Good en nuestro Blog (cfrivero.blog) y en 2016 un artículo, más extenso y completo, con motivo de un congreso en Lisboa. Más adelante veremos que Good puede ser también el autor de otro conjunto de fotografías españolas.

En nuestro artículo sobre el autor (Fernández, 2016: 80) establecimos la fecha del viaje de Good entre la primavera y el verano de 1869. Por lo que respecta a los tamaños

hablábamos del hallazgo de un anuncio en la prensa en el que Good publicita su colección española en formato álbum y nos da el dato del tamaño de los ejemplares: «... size about 9 x 7 ins.», que en este caso veremos se refiere a los positivos. En el cuadro 14 tenemos el resultado de la medición de nuestros ejemplares, habiendo encontrado una desviación típica pequeña en torno a la media. En cuanto a las medidas máximas (172 y 228 mm) coinciden casi exactamente con las de 7x9 pulgadas (177,8x228,6 mm), lo que en la práctica descarta esta medida para la placa, así que tendríamos que admitir placas de 8x10 pulgadas (Thornthwaite, 1853) aunque ello suponga un recorte medio en las mismas de alrededor de una pulgada (2,54 cm) para llegar a los positivos encontrados. O bien considerar la posibilidad de que usara una cámara europea de 18x24 cm, que se adapta mucho mejor a las medidas encontradas.

Número de ejemplares observados	Medias de tamaños (mm)	Valores máximos de cada lado (mm)	Tamaño de placa
23	169x222,6	172/229	8x10 pulgadas / 18x24 cm

Cuadro 14

José Camino Vaca, (Almuñécar-Granada 1846 - Granada 1892)

Como veremos enseguida Camino debió ser un personaje de difícil carácter, lo que naturalmente acabaría afectando tanto a su vida personal como a su trayectoria profesional. Desde al menos 1873 regentaba un estudio fotográfico en los alrededores de la Alhambra al que denominaba «Fotografía Universal»²², dato que conocemos por declaraciones de Rafael Seán González que entró como aprendiz en su estudio aquél año, aunque luego estuvo un tiempo en Madrid.²³ En 1889 Camino se vio implicado en un caso de asesinato en Motril (el caso de la fábrica Burgos de amplia resonancia en la prensa) del que en primera instancia fue declarado culpable como encubridor con una pena de diez años de cárcel.²⁴ Por este motivo dejó a Seán encargado del estudio por un tiempo, pero Camino recurrió y obtuvo la absolución volviendo entonces a retomar su negocio. Muy pronto sin embargo el fotógrafo hubo de ausentarse de nuevo, primero a Málaga y luego a Madrid, por causas que desconocemos, pero que resultaron en la cesión definitiva del estudio a Seán, que durante un tiempo pasó a denominarse «Sucesor de Camino». En 1891 Seán descubre que durante su estancia en Madrid su hermana había mantenido relaciones con Camino, a resultas de las cuales había tenido una hija que ocultaba en Almuñécar y que además ella y su madre le habían prestado

²² José Camino Vaca, En: Directori Clifford (<http://www.fotoconnexio.org/clifford/>)

²³ *Heraldo de Madrid*, 29-6-1892. Disponible en: <https://bit.ly/3rVi2Ic>

²⁴ Manuel Domínguez. *El crimen de la fábrica Burgos en 1889*. El Faro, Motril, 3/3/2020, disponible en: <https://bit.ly/3dEhbTU>

dinero. Hacia febrero de 1892 Camino vuelve a Granada y pretende asociarse de nuevo con Seán y vivir en su misma casa, a lo que éste se niega, entrando entonces Camino al servicio de Garzón que ya en esta fecha tenía su estudio muy cerca del de Seán, junto a la Alhambra. Hacia mediados de marzo de aquel mismo año la manifiesta animadversión entre ambos da lugar a un altercado cuando discuten a la salida de sus respectivos estudios, a resultas de lo cual Seán le dispara varios tiros a Camino que queda muerto. En el juicio Seán declaró que efectuó los disparos en defensa propia porque Camino intentó arrojarlo tras la muralla hacia el desnivel de la subida a la Puerta de la Justicia, y finalmente quedó absuelto.²⁵

A pesar de esta atribulada trayectoria personal Camino logró consolidar una actividad profesional de cierto calado, que abarcó desde al menos 1873 hasta aproximadamente 1886, en que deja de aparecer en las guías y anuarios (Rodríguez y Sanchís, 2013). Al dorso de sus retratos podemos ver las medallas y distinciones que consiguió durante los años de su mayor actividad: premio al mérito en las exposiciones del ayuntamiento de Granada en 1875, 1876 y 1883, y medalla de la Sociedad Económica de Amigos del País en 1875. Camino fue el que inició la transición entre las grandes colecciones de vistas granadinas de los Clifford, Laurent o Mauzaisse, a los nutridos catálogos de finales de siglo de fotógrafos locales como Garzón o Seán. Adoptó el sistema de Laurent de tiritas en el negativo con los datos de la fotografía, pero disminuyó sensiblemente el tamaño, pasando de los 24x35 cm de Laurent a positivos de 16x21 y 20x26 cm, con lo que abarataba el precio de sus copias y podía así acceder a la creciente clientela que se estaba generando en torno al nuevo fenómeno turístico. A juzgar por las numeraciones observadas en sus fotografías conservadas, el catálogo de Camino debió componerse de dos centenares de imágenes de Granada y la Alhambra. Para nuestro estudio hemos dispuesto de un total de 35 ejemplares procedentes de nuestra colección. En el cuadro 15 mostramos los resultados, que muestran una escasa desviación típica, y puede deducirse fácilmente que trabajó con dos cámaras, de 18x24 y 24x30 respectivamente.

Número de ejemplares observados	Medias de tamaños (mm)	Valores máximos de cada lado (mm)	Tamaño de placa (cm)
14	159x208	160/210	18x24
21	201x262	207/267	24x30

Cuadro 15

Antonio Esplugas Puig, (Barcelona, 1852 - 1929)

Activo en Barcelona desde 1876 hasta 1928²⁶, Esplugas fue uno de los más reputados fotógrafos de su momento. Muy activo en la realización de retratos de estudio

²⁵El Día, 22-5-1892. El País, 21-3-1892. Heraldo de Madrid, 29-6-1892.

pero también en muy diversas modalidades dentro de su profesión, incluyendo una colección de tipos y también de desnudos, inusual en España. Son famosos sus retratos de personajes subidos al globo cautivo instalado con motivo de la Exposición Internacional de 1888. En el aspecto que aquí nos interesa, las fotografías topográficas destinadas principalmente a álbumes de viaje, Esplugas realizó una colección compuesta principalmente de vistas de Barcelona y Valencia. Normalmente en los positivos podemos ver en la parte inferior la típica tireta colocada en el negativo que informa de la numeración, título y autoría, con texto manuscrito. Pero esto no es así en todos los casos ya que algunas fotografías presentan al dorso un sello de tinta con el nombre y dirección del fotógrafo, que queda oculto en las fotos pegadas a cartulinas. Según la numeración la colección se componía de varios centenares de ejemplares pero lo cierto es que las fotografías de este autor aparecen en muy contadas ocasiones en los álbumes de viaje de la época. Para nuestro estudio hemos dispuesto de 25 ejemplares procedentes de nuestra colección y el resultado es el que ofrecemos en el cuadro 16.

Número de ejemplares observados	Medias de tamaños (mm)	Valores máximos de cada lado (mm)	Tamaño de placa (cm)
25	162x215	164/230	18x24

Cuadro 16

Como vemos un resultado muy homogéneo, con escasa desviación típica, que nos lleva sin duda a deducir un tamaño de cámara/placa de 18x24 cm.

José Esplugas Puig, (Barcelona, ca 1855 - ?)

José adoptó el nombre artístico de «J. E. Puig» para distinguirse de su hermano mayor Antonio Esplugas, con quien trabajó hasta 1887 cuando abrió su propio estudio en Escudellers 89-4º, en Barcelona (Marco, 2003: 329). A diferencia de su hermano Antonio, José es mucho menos conocido y tratado por los fotohistoriadores, pero fue autor de una interesante colección de fotografías de vistas y monumentos de numerosas ciudades españolas. Esta colección ha sido hasta ahora poco valorada, sin embargo aparece con cierta asiduidad en los álbumes y colecciones a partir de 1888, y desde luego en mayor medida que la de su hermano. Un anuncio de 1890 en el *Diario de Barcelona* ya proclamaba que el fotógrafo disponía de «corresponsales para la venta de vistas en casi todas las provincias de España» (Marco, 2003: 337). Puig hizo su colección a la antigua usanza, es decir tomando a la vez fotografías en formato álbum y estereoscópico (Fernández, 2004: 229).

Su colección de vistas españolas guarda una cierta uniformidad en cuanto a su temática (vistas monumentales e instantáneas callejeras), y también en su formato y

26 Sánchez Vigil, José Miguel. *Antoni Esplugas Puig*. Blog de la Real Academia de la Historia. Disponible en: <https://dbe.rah.es/biografias/98204/antoni-esplugas-puig>

presentación, incorporando siempre una tira en negativo con su nombre, título y numeración de la fotografía, que en el positivo aparecía en blanco sobre fondo negro (con caracteres manuscritos, igual que su hermano). A falta de una monografía que describa su obra, hemos podido identificar ejemplares con imágenes de los siguientes lugares: Monistrol, Montserrat, Barcelona, Gerona, Tarragona, Zaragoza, Valencia, Alicante, Sevilla, Málaga, Cádiz, Granada y Córdoba, aunque sospechamos que pueden existir de otros lugares.

Para nuestro estudio hemos dispuesto de 54 ejemplares de nuestra propia colección. Los resultados de las mediciones los tenemos en el cuadro 17. Como en el caso de su hermano la muestra presenta una desviación típica pequeña y los valores medios y máximos nos llevan también a una cámara de 18x24.

Número de ejemplares observados	Medias de tamaños (mm)	Valores máximos de cada lado (mm)	Tamaño de placa (cm)
54	164x214	174/218	18x24

Cuadro 17

Emilio Beauchy Cano, (Sevilla, 1847 - 1928)

Natural de Sevilla, aprendió el oficio de su padre, Emilio Beauchy Perou, francés afincado en la ciudad, con quien trabajó desde la década de 1860. En 1880 se independiza para acabar convirtiéndose en el gran fotógrafo finisecular de la ciudad (Yáñez, 1997: 170-174). No abundaremos aquí en detalles de su vida y obra por existir suficiente bibliografía sobre el personaje. Diremos sin embargo que intentó completar un catálogo de vistas y monumentos de las principales ciudades andaluzas (conocemos fotografías suyas de Córdoba, Málaga y Granada), pero su trabajo principal se centró en la ciudad de Sevilla, de la que encontramos fotografías abundantemente en los álbumes y colecciones de la época. Como en el caso de los Esplugas, todas ellas incorporaban en la parte inferior de la placa una tira con un texto manuscrito (en este caso en negro sobre fondo blanco en el positivo) que incluía su nombre, título y numeración.



12. Comparación relativa de los dos tamaños más habituales de Emilio Beauchy y Rafael Garzón

Para el estudio de los tamaños hemos dispuesto de un total de 140 ejemplares de nuestra colección. La medición del conjunto arroja unos resultados muy dispares que reflejan el uso de diferentes placas. Reagrupada la muestra entre los valores que nos han parecido más idóneos para identificar los diferentes tamaños utilizados, el resultado puede verse en el cuadro 18. El grupo de dimensión más reducida, del que hemos encontrado 20 ejemplares, presenta una escasa desviación en torno a 10x14 cm, un tamaño probablemente muy influenciado por el de las tarjetas postales (9x14) que acababan de aparecer a finales de siglo, justo cuando sospechamos que se positivaron estos ejemplares. La impresión que tenemos es que se trata de positivos reducidos a partir de placas de mayor tamaño, no tomados directamente con cámaras de esa dimensión. El grupo más numeroso, con un total de 80 ejemplares, presenta una media de 170x228 cm y respondería a fotografías tomadas con una placa de 18x24. Otra colección, con 39 ejemplares, respondería muy bien a tomas realizadas con cámara de 24x30 cm. Por último tenemos en la muestra un ejemplar que mide 287x395 cm y que por tanto podría haber sido tomado con una cámara de 30x40. Se trata en estos tres últimos casos de tamaños estándares muy asentados ya a finales de siglo y cuyo uso se extendería a todo lo largo del siglo XX.

Número de ejemplares observados	Medias de tamaños (mm)	Valores máximos de cada lado (mm)	Tamaño de placa (cm)
20	97x140	106/143	-
80	170x228	177/235	18x24
39	225x289	238/300	24x30
1	287x395	287/395	30x40

Cuadro 18

Léon et Lévy. Moyse Léon (1812- París) e Isaac Lévy (1833 – París,1913)

Ambos fueron empleados de la casa parisina *Ferrier père et fils et Soulier* hasta que en 1864 acaban quedándose con la compañía. Con esos fondos como punto de partida se dedican a ampliar su catálogo hasta que la empresa por ellos creada acaba convirtiéndose en una de las más grandes del mundo. Entre 1885 y 1889 llevan a cabo la realización de uno de los más completos reportajes de la España decimonónica, con la novedad de que se usaron ya las nuevas placas secas de gelatino-bromuro, aunque los positivos los hicieron en papel albuminado. Ello permitió que el reportaje incluyera numerosas escenas «instantáneas», con personajes en la calle en su quehacer diario.²⁷ El reportaje se realizó de forma simultánea con tres cámaras diferentes, dos para fotografías monoscópicas de tamaño álbum y otra estereoscópica. Como las placas originales se conservan en París, en el llamado «Archivo Roger Viollet», hoy perteneciente al

²⁷García Ballesteros, MT; Fernández Rivero, JA. (2012). L. L. Léon et Lévy, fotografías de una España viva. En el blog de la CFRivero: <https://bit.ly/3DTvM8Y>

ayuntamiento de París, sabemos que las cámaras y placas monoscópicas eran de tamaño 13x21 y 24x30. No obstante hemos querido medir una muestra de los positivos conservados en nuestra colección. Para el tamaño menor hemos revisado 28 ejemplares y para el mayor 120. Los resultados pueden verse en el cuadro 19. Ambas muestras presentan una desviación típica pequeña con una merma en el positivo de entre 6 y 15 mm por cada lado de la placa.

Número de ejemplares observados	Medias de tamaños (mm)	Valores máximos de cada lado (mm)	Tamaño de placa (cm)
28	119x180	122/186	13x21
120	216x277	228/291	24x30

Cuadro 19

Ejemplares de esta colección los encontramos con bastante asiduidad en los álbumes y conjuntos de la época, especialmente de la década de 1890. Casi todas las placas originales conservadas hoy llevan una pequeña tira transparente con la numeración y el título de la escena, y en algunos casos, una identificación de autoría, generalmente las iniciales «L. L.», con una tipografía de pequeño tamaño. El problema es que en los positivos queda en blanco y en los casos en que la escena tiene la zona inferior muy iluminada este texto resulta ilegible cuando no directamente imperceptible, pero también ocurre que esta tira directamente no está presente, bien porque se trate de una pieza comercializada antes de su inclusión, o porque se trate de una pieza realizada a partir de una placa “B” (duplicado a usar en casos de pérdidas o roturas), que tampoco la llevaba. Estas razones dificultan la correcta atribución de autorías, por lo que el estudio del tamaño puede resultar también fundamental en este caso. De forma más excepcional podemos encontrarnos también con tiras en un formato diferente, con tipografía de mayor tamaño, e incluso también con un texto manuscrito en blanco, que incluye la numeración.

En nuestra opinión y a pesar de que se encuentren muchas copias en los álbumes de finales de siglo, el reportaje tuvo un escaso e inmerecido recorrido comercial. Pensemos por ejemplo en las copias de Laurent que se vendieron durante décadas. En este caso las mejoras en la reproducción fotomecánica de las fotografías y la aparición de la tarjeta postal modificaron drásticamente la costumbre de viajeros y turistas y los álbumes con fotografías originales adheridas cayeron rápidamente en desuso, por lo que la colección no disfrutó de la difusión que merecía. Muchas de las fotografías se aprovecharon para los nuevos usos, pero la realidad es que una gran parte del fondo permanece aún inédito.

Rafael Garzón Rodríguez, (Granada, 1863 - Granada, 1923)

Tras Laurent y León y Lévy, el granadino Garzón es el fotógrafo cuya obra se repite más en los álbumes decimonónicos españoles, (Fernández, 2022) y ello a pesar de que inicia su colección a lo largo de la década de 1880. Aunque su trabajo principal se centra en su ciudad, Garzón entendió muy bien el negocio de la fotografía turística centrándose en las grandes ciudades andaluzas (Granada, Sevilla, Córdoba) y Toledo, en las que llegó a tener también un establecimiento para realizar retratos con atrezo y decorados, pero fotografiando también en Málaga, Ronda, El Chorro, Cádiz, Gibraltar y Tánger. Garzón supo también aprovechar la moda de las tarjetas postales y su actividad se adentró en las dos primeras décadas del siglo XX (González, 2017). Su nombre figura ampliamente en la bibliografía fotohistórica española, y monográficamente en el libro citado, pero el estudio de su biografía y su obra está siendo objeto de una exhaustiva investigación que esperamos con impaciencia salga pronto a la luz.²⁸

Afortunadamente la práctica totalidad de la abundante obra de Garzón se encuentra perfectamente identificada con una tireta en la parte inferior en la que se indica la numeración, título y nombre del fotógrafo con diferentes tipografías, pero siempre en letras blancas sobre fondo negro. Para la realización del estudio de tamaños hemos considerado suficiente una muestra de 147 ejemplares procedentes de nuestra colección. Los resultados pueden verse en el cuadro 20.

Número de ejemplares observados	Medias de tamaños (mm)	Valores máximos de cada lado (mm)	Tamaño de placa (cm)
1	120x174	120/174	13x18
78	158x208	170/228	18x24
66	198x259	220/268	24x30
2	429x555	441/562	50x60

Cuadro 20

Del tamaño más pequeño hemos encontrado un solo ejemplar en la muestra analizada, pero aun así parece claro que utilizó en algún momento una cámara de 13x18 cm porque la imagen presente en esa fotografía no la hemos encontrado repetida en otros formatos y tampoco cabe la posibilidad de un recorte posterior del positivo porque la tireta con los datos está perfectamente encajada en ese tamaño. A continuación vendrían fotografías realizadas con una cámara de 18x24 cm, el tamaño que parece más usado por el fotógrafo, justo un poco más que el siguiente, de 24x30 cm. Por último Garzón fue uno de los poquísimos fotógrafos en España que utilizó el formato gigante de 50x60 cm con el que llegó a confeccionar una colección compuesta de fotografías de Sevilla y Granada.

²⁸ Pacual Sellés Cantos es la persona que está realizando este estudio desde hace ya algunos años.

Rafael Señán González, (Ciudad Real, 1864 – Granada, 1911)

Aunque nació en Ciudad Real, creció en Granada y fue coetáneo de Garzón, con quien llegó a estar asociado durante un breve periodo de tiempo. Como él, trabajó un tipo de fotografía profesional muy orientada al turismo, combinando atrezo y decorado para conseguir retratos orientalistas, y también como Garzón, preparó una colección de vistas de monumentos andaluces, con fotografías de Granada, Sevilla, Córdoba, Málaga, Ronda y también de Tánger. Igualmente supo aprovechar la moda de la tarjeta postal para rentabilizar su catálogo (González, 2017). No obstante su negocio no llegó nunca a la talla del de Garzón, aunque sus fotografías aparecen con frecuencia en los álbumes de viajes españoles de finales de siglo.

Tanto Señán como Garzón adoptaron el sistema y manera de proceder de Camino en cuanto a la disposición de la tira informativa sobre el negativo de las fotografías y el tamaño reducido de las copias. En esta tira se indicaba numeración, título y nombre del fotógrafo: «Señán y González / fotógrafos». Esta manera de poner su nombre, que induce a pensar en dos personas, dio lugar hace años a cierta confusión sobre la verdadera personalidad del fotógrafo. Para nuestro estudio de tamaños hemos podido disponer de 44 fotografías de nuestra colección, y los datos obtenidos son los que se muestran en el cuadro 21. Las medidas son muy claras respecto de los dos formatos que usó: 18x24 y 24x30 cm, exactamente los mismos que ya usara su maestro Camino, al que acabó matando, como hemos visto.

Número de ejemplares observados	Medias de tamaños (mm)	Valores máximos de cada lado (mm)	Tamaño de placa (cm)
27	159x208	164/215	18x24
17	198x259	210/268	24x30

Cuadro 21

Carlos Huerta, (Valladolid? ca. 1855 – El Escorial, h. 1904)

Apenas conocemos de este fotógrafo algo más que sus propias fotografías. Aparece como fotógrafo profesional en Valladolid desde 1879,²⁹ pero en 1892 se traslada a El Escorial, donde a partir de 1904 se anuncia el estudio a nombre de su viuda (Rodríguez y Sanchís, 2013). Lo cierto es que las fotografías que aparecen en algunos álbumes y colecciones fotográficas españolas de la última década del siglo XIX son todas de vistas, interiores y exteriores, del monasterio. Por lo general, los positivos incluyen una tira de fondo negro, que no necesariamente se extiende a todo lo largo de la fotografía, y con letras tipográficas en blanco. Incluye la típica información de numeración, título y nombre del fotógrafo: «C. Huerta».

²⁹ En la calle San Felipe de Valladolid. *Industria y Comercio en Valladolid*. Fundación Joaquín Díaz. Disponible en: <https://funjdiaz.net/comercio1fcha.php?id=2527>

Para el estudio hemos dispuesto de 26 fotografías de nuestra colección. La mayor parte de los valores se distribuyen de una forma muy uniforme en torno a las medias con una desviación máxima de 2 cm para el lado mayor y de 1,9 para el menor. Todo invita a pensar en un formato de 18x24 cm, el más usado en realidad en la época. Pero el problema viene con los valores máximos, ya que tenemos al menos tres ejemplares con medidas en torno a 178x240 mm, lo que de hecho imposibilita el uso de una placa de 18x24 porque implicaría la práctica ausencia total de merma. Las dos únicas explicaciones posibles son que estos ejemplares de tamaño mayor sean en realidad copias ampliadas o que hubiesen sido hechos con una cámara de placa mayor. En este último caso tendríamos que irnos a una placa de 21x27 cm, tamaño poco corriente pero que podemos ver por ejemplo en Martin (1884) y en Schaeffner (1887). Si damos por buena esta hipótesis creemos que llegaría a usar dos cámaras porque usar la mayor para positivos que luego resultaron en 160x220 mm por ejemplo, como tenemos algunos ejemplares, parece excesivo.

Número de ejemplares observados	Medias de tamaños (mm)	Valores máximos de cada lado (mm)	Tamaño de placa (cm)
26	169x229	178/240	18x24

Cuadro 22

Tomás Molina, (Jaén, ca 1864 – Peñarroya-Córdoba, 1931)

Natural de Jaén, se formó profesionalmente en Barcelona, pero en 1892 aprovechó la oportunidad de volver a Andalucía para hacerse cargo del afamado estudio de Joaquín Osés, fotógrafo malagueño que mantenía prestigiosos estudios en Málaga y Córdoba. Osés decide centrarse en Málaga y le traspasa su estudio en la calle Gondomar 5, por donde pasaría lo más selecto de la sociedad cordobesa, y muy especialmente del mundo de la tauromaquia.³⁰ El éxito le llevó a probar suerte en el mundo de las vistas turísticas, como hacían otros colegas andaluces, pero aunque conocemos fotografías suyas de otros lugares, como Sevilla, lo cierto es que su catálogo de vistas monumentales está compuesto sobre todo por imágenes de Córdoba. Por regla general sus positivos llevaban una tireta en la parte inferior, casi siempre ocupando todo el espacio, que ofrecía los consabidos datos de numeración, título y autoría, con su nombre: «T. Molina». Sus fotografías aparecen regularmente en álbumes y colecciones de la época. Para nuestro estudio hemos seleccionado de nuestra colección solo aquellos ejemplares con tireta. En total hemos dispuesto de 29 ejemplares cuyos resultados ofrecemos en el cuadro 23, en el que se observa que hemos agrupado los datos en torno a dos tamaños claramente

³⁰ Datos tomados de un trabajo propio sobre el fotógrafo Joaquín Osés que permanece aún inédito, aunque en nuestro Blog publicamos algunos datos: <https://cfrivero.blog/tomas-molina-un-fotografo-cordobes/>

diferenciados: 18x24 y 24x30 cm. Así pues si nos encontramos con fotografías cordobesas de finales de siglo que no llevan tireta pero que se aproximan a esos tamaños de positivos, tienen muchas probabilidades de ser de Molina.

Número de ejemplares observados	Medias de tamaños (mm)	Valores máximos de cada lado (mm)	Tamaño de placa (cm)
23	172x217	175/231	18x24
6	208x269	214/272	24x30

Cuadro 23

Ramón Almela Fernández, (Sevilla, ca 1870 – Sevilla s. XX ?)

Conocemos la presencia de Francisco Almela como fotógrafo en Sevilla al menos desde 1881, alternando la toma de retratos con la realización de vistas sevillanas que comercializaba en forma de álbumes. A partir de 1891 su hijo Ramón se incorpora al negocio, denominándose la firma «Almela, Fco. e Hijo», pero parece que era ya el hijo quien lo regentaba aún antes de la muerte de su padre en 1898 (Yáñez, 1997: 226-227). Como era normal Ramón usa indistintamente las placas de su padre junto con las propias, por lo que hoy es difícil discernir la autoría de cada fotografía. Sus álbumes (en formato *cabinet* y también de mayor tamaño) de vistas sevillanas y de Semana Santa debieron venderse bien porque hoy son relativamente fáciles de encontrar, pero también aparecen sus fotografías en colecciones y álbumes de viajes españoles de finales de siglo, motivo por el que lo hemos incluido en nuestra selección, usando siempre ejemplares firmados por Ramón Almela, o en todo caso por «Almela, Fco. e hijo». Siempre fotografías de Sevilla, aunque conocemos un ejemplar con una vista de Ronda. Sus positivos llevan la consabida tireta en la parte inferior con texto manuscrito en blanco sobre fondo negro, haciendo constar la numeración, título y casi siempre el nombre del fotógrafo en las formas: «F. Almela e Hijo», «Almela fot.», o «Ramón Almela».

Para el estudio solo hemos tenido en cuenta las fotografías presentes en álbumes de viaje y no las que figuran en álbumes de la Casa, y solamente las de mayor tamaño pues consideramos que las menores han sido hechas mediante proyección. De esta forma hemos dispuesto solo de 32 positivos, presentando todos ellos alguna de las firmas que hemos descrito en el párrafo anterior. Los resultados de las medidas de esta muestra se encuentran en el cuadro 24, en el que podemos ver que casi todas ellas responden a un tamaño de placa de 18x24 cm, con una desviación típica pequeña y una merma media de un centímetro por cada lado, a excepción de un ejemplar que parece realizado con placa de 24x30.

Número de ejemplares observados	Medias de tamaños (mm)	Valores máximos de cada lado (mm)	Tamaño de placa (cm)
31	161x217	168/227	18x24
1	192x253	192/253	24x30

Cuadro 24

6. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

En los capítulos precedentes hemos estudiado el trabajo topográfico de los fotógrafos comerciales más representativos del panorama español durante el siglo XIX, en concreto sus positivos fotográficos destinados a la formación de álbumes de viaje. En total se han examinado más de dos mil fotografías de estos autores para establecer sus medidas y extraer conclusiones en relación con las diferentes cámaras y formatos de placas que pudieron llegar a utilizar. Creemos que estos resultados son útiles para entender cómo funcionaban en su tiempo estos fotógrafos y cómo evolucionó su trabajo. En este sentido las principales conclusiones observadas son las siguientes:

-En primer lugar podemos establecer que todas las medidas y formatos fotográficos nacen de la placa completa originaria presente en el daguerrotipo desde su inicio.

-Segundo, la coexistencia desde los primeros años del desarrollo fotográfico de dos tipos de formatos, el anglosajón y el continental, expresados respectivamente en pulgadas y centímetros.

-En tercer lugar, con la llegada de producciones masivas y consecuente trabajo en cadena en talleres con muchos operarios, se fue imponiendo mayor uniformidad y homogeneización en los tamaños para mejorar la productividad, aunque manteniendo los dos sistemas de medidas mencionados.

-Y en cuarto lugar una clara evolución hacia la disminución de los tamaños a medida que avanzamos en el tiempo, evolución que continuará a lo largo del siglo XX.

Una aplicación práctica del conocimiento de los tamaños de los positivos de los diferentes fotógrafos la encontramos en la atribución de autorías para los casos en que éstos no incorporen ningún otro elemento que pueda identificarlos. El estudio de los tamaños puede convertirse en una herramienta fundamental en este aspecto.

TAMAÑOS DE PLACAS FOTOGRAFICAS DURANTE EL SIGLO XIX SEGUN DIVERSAS FUENTES												
FUENTE	Thornthwaite 1853	Derogy 1860	Solomon 1861	Gaudin 1862	Marion 1869/70	Thomas 1875	Laverne [1880]	H. Martin [1884/877]	A. Schaeffner 1887	Estándar 1889	Anthony 1891	Braulio Lopez 1915
Tamaños PEQUEÑAS	pulgadas cm	pulgadas cm	pulgadas cm	pulgadas cm	pulgadas cm	pulgadas cm	pulgadas cm	pulgadas cm	pulgadas cm	pulgadas cm	pulgadas cm	pulgadas cm
	3,25 x 4,5 4 x 5	9 x 12 (1/2 pl.)	1/9 pl. 1/6 pl.	1/4 pl.	9 x 12 (1/2 pl.) 10 x 13 (1/4 pl.)	2,75x3,25 3,25x4,25 4 x 5	9 x 12 (1/2 pl.)		9 x 12	9x13	3,25 X 4,25 4 X 5 4,25 X 5,5 4,25 X 6,5	9X12
MEDIANAS	4,75 x 6,5 6,5 x 8,5	10 x 13 (1/3 pl.) 13 x 18 (1/2 pl.) 12 x 20	1/3 pl. 1/2 pl.	1/2 pl.	10 x 13 (1/4 pl.) 13 x 18 (1/2 pl.)	4,75 x 6,5 3,25 x 6,75 5 x 7,5 4,5 x 7,25 5 x 8 5 x 8 6,5 x 8,5 6 x 7	13 x 18 (1/2 pl.)	13 x 18	13 x 18	13 x 18	5 X 7 5 X 8 6,5 x 8,5	13X18
NORMAL	8 x 10	18 X 24 (1 pl.)	1 pl. 8 x 10	1 pl.	18 X 24 (1 pl.)	7x 9 8 x 10	18 x 24 (1 pl.)	18 x 24	18 x 24	18 x 24	8 x 10	18X24
Extra	21 x 27 10 x 12	21 x 27 24 x 30	10 x 12	21 x 27	21 x 27 24 x 30	9 x 11 10 x 12	24 x 30	21 x 27 24 x 30	21 x 27 24 x 30	24 x 30	10 x 12	24X30
GRANDES	12 x 15 16 x 18	30 x 36 36 x 39 36 x 45	12 x 14 14 x 16 36 x 45	30 x 40 40 x 50	30 x 40 40 x 50	12 x 15 16 x 18	30 x 40 40 x 50	30 x 40 40 x 50	30 x 40 40 x 50	30 x 40 40 x 50	11 x 14 14 x 17 16 x 20 17 x 20 18 x 22	30X40
						20 x 24	50 x 60	50 x 60	50 x 60	50 x 60	20 x 24	50 x 60

BIBLIOGRAFÍA

- Barreswil, Charles Louis y Davanne, Alphonse (1864): *Tratado practico de fotografia, o sea Química fotográfica...* Madrid: Carlos Bailly-Bailliere, Ed. facsímil: Librerías Paris-Valencia SL, 1997.
- Bullough, Rachel (2019). *Charles Clifford y su imagen en España*. Tesis doctoral Universidad Complutense de Madrid, disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/55801/>
- Leygonier, Francisco (1866): *Catálogo de las fotografías que se encuentran en el establecimiento de D. Francisco Leygonier...* Sevilla: Imprenta de A. M. Otal, Tetuén 21. (Colección particular).
- Corcy, Marie-Sophie (2009): «L'évolution des techniques photographiques de prise de vue (1839-1920). Mise en évidence d'un système sociotechnique». Documents pour l'histoire des techniques n° 17 p: 57-68. Disponible en: <https://journals.openedition.org/dht/494?lang=en#tocto1n5>
- Cortecero, José María (1862). *Manual de Fotografía y elementos de química aplicados a la fotografía*. París: Rosa y Bouret.
- Daguerre, L. J. M. (1839). *Historique et description des procédés du Dagurréotype et du Diorama*. Paris: Giroux. Disponible en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56753837.texteImage>
- Darcy-Bertuletti, Yvette (2005). *Tableau des mesures les plus courantes en usage dans le pays beaunois*. Ville de Beaune. Disponible en: <http://www.beaune.fr/IMG/pdf/Metrologie.pdf>
- Díaz Francés, Maite (2016). *J. Laurent 1816-1886. Un fotógrafo entre el negocio y el arte*. Madrid: Ministerio de Educación Cultura y Deporte.
- Díaz Pinés, Ángel (1862). *Manual práctico de fotografía*. Madrid: Imprenta D. A. Santa Coloma. Disponible en: <https://bit.ly/3kRNe6H>
- Fernández Rivero, Juan Antonio. (2016). «British Stereo Photographers in Spain: Frank M. Good». *International Journal of Film and Media Arts*, [S.l.], vol. 1, num. 2 diciembre, pp: 76-88. Disponible en: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/ijfma/article/view/5712>
- Fernández Rivero, Juan Antonio; García Ballesteros, María Teresa (2017). *Descubriendo a Luis Masson: Fotógrafo en la España del XIX*. Málaga: Ediciones del Genal, 2017. ISBN 978-84-17186-10-4
- Fernández Rivero, Juan Antonio; García Ballesteros, María Teresa (2019). «Spanish Stereoscopic Commercial Photography in the 20th Century: «El Turismo Práctico» and «Rellev»». *International Journal on Stereo & Immersive Media*, [S.l.], vol. 2, num. 2, pp: 4-27.

- Fernández Rivero, Juan Antonio; García Ballesteros, Maria Teresa (2022). La fotografía comercial y los álbumes de viaje en la España del XIX: Antecedentes de la fotografía asociada al turismo (en prensa).
- Fernández Rivero, Juan Antonio (1994). *Historia de la fotografía en Málaga durante el siglo XIX*. Málaga: Editorial Miramar – Universidad de Málaga.
- Fontanella, Lee (1981). *La historia de la fotografía en España: Desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: El Viso.
- Fontanella, Lee (1999). *Clifford en España. Un fotógrafo en la Corte de Isabel II*. Madrid: Fundación Caja Madrid.
- Fontanella, Lee (1999). *Clifford en España. Un fotógrafo en la Corte de Isabel II*. Madrid: Fundación Caja Madrid.
- Fontanella, Lee (2007). Documento, romance y refugio nostálgico. En: *Napper i Frith. Un viatge fotogràfic per la Ibèria del segle XIX*. Barcelona: Museo Nacional d'Art de Catalunya.
- Garófano Sánchez, Rafael (1994). *Cádiz en la fotografía del siglo XIX*. Cádiz: Diario de Cádiz e Ingrasa Editorial.
- Garófano Sánchez, Rafael (2005). *Gibraltar, sur de España y Marruecos en la fotografía victoriana de G.W. Wilson & Co*. Cádiz: Diputación provincial.
- González, Antonio Jesús (2017). *Los Garzón. Kalifas de la fotografía cordobesa*. Córdoba: Ayuntamiento.
- Gravier, Ch (1891). «Les congrès internationaux de photographie (1889-1891)». *Paris Photographe*, vol. 1, num. 4, pp: 173-179. Disponible en: <https://bit.ly/3P80WQH>
- Kurtz, Gerardo (2001): Origen de un medio gráfico y un arte: Antecedentes, inicio y desarrollo de la fotografía en España. En: *Summa Artis*, vol. 47. Madrid: Espasa Calpe.
- Laurent, Jean (1872). *Oeuvres d'art en photographie. L'Espagne et Le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque*. Paris: A. Chaiz et Cie.
- López Mondejar, Públio (1889). *Las Fuentes de la memoria: Vol. I. Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*. Barcelona: Lunwerg.
- Marco, Ricard (2003). Los retratistas del siglo XIX en Barcelobna. Nuevos datos para la historia de la fotografía, en: Retrat del passat. *La Col·lecció de fotografies del Museu Frederic arès*. Barcelona: Museo Frederic Marès.
- Newhall, Beaumont (2002). *Historia de la fotografía*. Barcelona : Gustavo Gili. p. 27.
- Picatoste, Felipe (1882). *Manual de fotografía*. Madrid: (Estab. tip. editorial de G. Estrada). Disponible en: <http://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=22700>

- Piñar Samos, Javier (2014). Charles Víctor Mauzaisse Weelher, en: *Diccionario Biográfico*. Madrid: Real Academia de la Historia. Disponible en: <https://bit.ly/3vUOTyE>
- Plaque photographique*. Wikipédia L'encyclopédie libre. Disponible en: https://fr.wikipedia.org/wiki/Plaque_photographique
- Pritchard, Michel (2008). Camera design: 1 (1830–1840). En: Hannavy, J. *Encyclopedia of nineteenth-century photography*. New York: Routledge. A-I, index, pp: 244-245. Disponible en: <https://bit.ly/3jjFrff>
- Pritchard, Michel (2008). Horne Torntwhaite and Wood. En: Hannavy, J. *Encyclopedia of nineteenth-century photography*. New York: Routledge. A-I, index, pp: 715. Disponible en: <https://bit.ly/3jjFrff>
- Quílez Corella, Francesc (2015). *Antonio Esplugas y la fotografía en la Barcelona ochocentista*. I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía. Zaragoza: Institución Fernando el Católico. Pp: 159-171. Disponible en: <https://bit.ly/3dSNBdK>
- Rodríguez Molina, María José y Sanchís Alfonso, José Ramón (2013). *Directorio de fotógrafos en España (1851-1936)*. Valencia: Diputación.
- Roswag, A (1879). *Nouveau guide du touriste en Espagne et Portugal: itineraire artistique*. Madrid: J. Laurent et Cie. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000000199&page=1>
- Sánchez Torija, Beatriz (2018). *Fotografía de Casiano Alguacil*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Société Lumière*. Wikipédia L'encyclopédie libre. Disponible en: <https://bit.ly/3yIVTGf>
- Solomon, Joseph [1861] *Photographic Wrinkles, Remedies, and Recipes. ... Catalogue for photographic apparatus*. [London]. Pp: 9, 17 y 23. Disponible en: <https://bit.ly/33hSFnk>
- Torrella, Rafael (2008). Joan Martí, fotògraf de belleses. En: *Joan Martí, fotògraf. Belleses del XIX*. Barcelona: Ajuntament. Disponible en: <https://bit.ly/3N2eivX>
- Yáñez Polo, Miguel Ángel (1997). *Historia general de la fotografía en Sevilla*. Sevilla: Sociedad Nicolás Monardes.

CATÁLOGOS COMERCIALES

- Anthony & Co. (1891). *Illustrated Catalogue of photographic equipments and materials for amateurs: Katalog der Firma E. & H. T. Anthony & Co.*, 591 Broadway, New York. Disponible en: <https://bit.ly/3kRHt95>
- Derogy [1860]. *Prix courant des objectifs, appareils complets, produits chimiques et en général de tous les articles relatifs à la photographie, brevetés S.G.D.G.* Tours: Impr. Clarey et Gibert. Disponible en: <https://bit.ly/3KXHAKR>
- Gaudin, Alexis - *La Lumiere* de 14/4/1860. p: 60 Disponible en: <https://bit.ly/38gIJQn>.
La Lumiere de 30/10/1862, p: 80. Disponible en: <https://bit.ly/3KWDWAT> - *La Lumiere* de 15/1/1867, p: 4. Disponible en: <https://bit.ly/37slm5S>
- Laverne, A [1879]. *Ancienne Maisson A. Gasc and A. Charconnet. A. Laverne Opticien. Fabricant d'objectifs pour la photographie...* Paris. Encuadernado con la revista «La Fotografía», Barcelona 1887. Disponible en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España. <https://bit.ly/3kSgYAb>
- Lohr y Morejón (1890). *Catálogo de los productos químicos : papeles, aparatos y demás artículos para la fotografía* [de] Lohr y Morejón. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Enrique Teodoro... Disponible en: <https://bit.ly/3L2ihaq>
- López, Braulio (1915). *Aparatos y artículos para la fotografía ...* Madrid.
- Marion, Auguste (1870). *Catalogue initiateur aux procédés anciens et nouveaux, sels d'argent, ferro-prussiate et charbon ; suivi de Catalogue des papiers, appareils, produits, etc. pour photographie sur collodion humide, collodion sec, albumine, papier ciré, au charbon etc..* Paris: A, Marion.
- Martin, H. (1887?). *Fournitures générales pour la photographie H. Martin... en: appareils et optique de précision.* Paris. Encuadernado con la revista «La Fotografía», Barcelona 1887. Disponible en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España. <https://bit.ly/3yjP3za>
- Saigey, Jacques Frédéric (1834). *Système Français.* En: *Traité de métrologie ancienne et moderne: suivi d'un précis de chronologie et des signes numériques.* Paris: Hachette. p. 109. Disponible en: <https://bit.ly/3pPU0vy>
- Schaeffner, Ant. (1887). *Fournitures générales pour la photographie, manufacture de papiers photographiques, fabrique de produits chimiques pour la photographie, les arts...* Ant. Schaeffner. Paris. Encuadernado con la revista «La Fotografía», Barcelona, p: 373. Disponible en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España. <https://bit.ly/3yjP3za>
- Solomon, Joseph (1861). *Photographic Wrinkles, Remedies, and Recipes. ... Catalogue for photographic apparatus,* etc. London. Disponible en: <https://bit.ly/3e3xev3>
- Thornthwaite, W. H. (1853). *A guide to photography: Containing simple and concise directions for obtaining views, portraits, &c., by the action of light on prepared surfaces*

of paper, glass, and metal : including the recent improvements in the calotype, daguerreotype, collodion, albumen, & waxed paper processes, with the method of taking stereoscopic pictures. London: Horne, Thornethwaite, and Wood.

Thomas, Richard W. (1875). *A Descriptive Catalogue of Superior Photographic Apparatus, and Specialities Manufactured and Sold by Richard W. Thomas.* London: The Firm.
Disponible en: <https://bit.ly/3EVLuBQ>

La Fotografía, Barcelona 1887. encuadernado con tres catálogos comerciales de aparatos y materiales de fotografía, editados en París: catálogos de A. Laverne; de H. Martin; y de Ant. Schaeffner 1887. Disponible en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España. <https://bit.ly/3kSgYAb>

FOTOTECAS Y ARCHIVOS CONSULTADOS

Agence Photographique Roger-Viollet, París

Archivo del Patronato de la Alhambra, Granada

Biblioteca Nacional de España, Madrid

Bibliothèque Nationale de France, París

Colección Fernández Rivero de Fotografía Antigua, Málaga

Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid

Museo de la Universidad de Navarra, Pamplona

Universidad de Aberdeen, Escocia