

# La Fotografía

AÑO III.

Madrid, Febrero de 1904.

NÚM. 29.

DIRECTOR:

Antonio Cánovas.



REDACTOR JEFE:

“ALCOR.”

## CRÓNICA



**P**ROSIGAMOS. En las figuras 13, 14 y 15 podemos estudiar la forma más corriente en cubiertas de galería, y dos variaciones que, no afectando en nada á los resultados de la caída de la luz, dependen más bien del gusto ó el capricho de fotógrafos y arquitectos.

La prueba de que la forma de la cristalería no es esencial, la tenemos en la infinita diversidad de modelos y de tipos construídos que sirven al objeto de iluminar bien un estudio, y que, sino todos, casi todos dan satisfactorios resultados. Un célebre arquitecto inglés recomienda, sin embargo, que la cubierta de vidrio esté lo más baja que se pueda, dentro de las necesidades de una galería, pues cuanto más cerca esté la cristalera de los modelos, más viva y acentuada será la luz, más artísticos los contrastes y más fácil de obtener el relieve. La mucha altura de una galería difunde y cansa la luz, aplanando las figuras, como se aplanan en el aire libre. Es lo mejor, pues, calcular la altura mínima requerida y poner los cristales á esa altura.

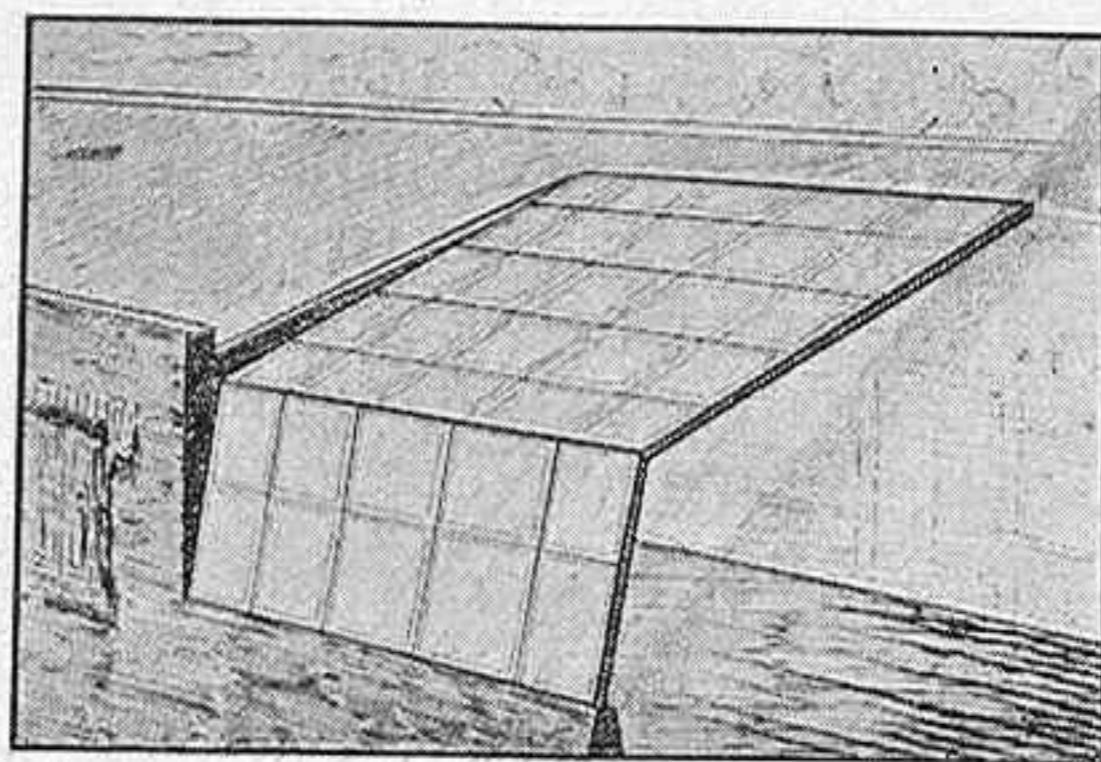


Fig. 13.





Cuando yo empezaba á hacer retratos y visitaba las galerías de algunos profesionales amigos míos, padecía la ilusión de que *en ninguna* se encontraba antes

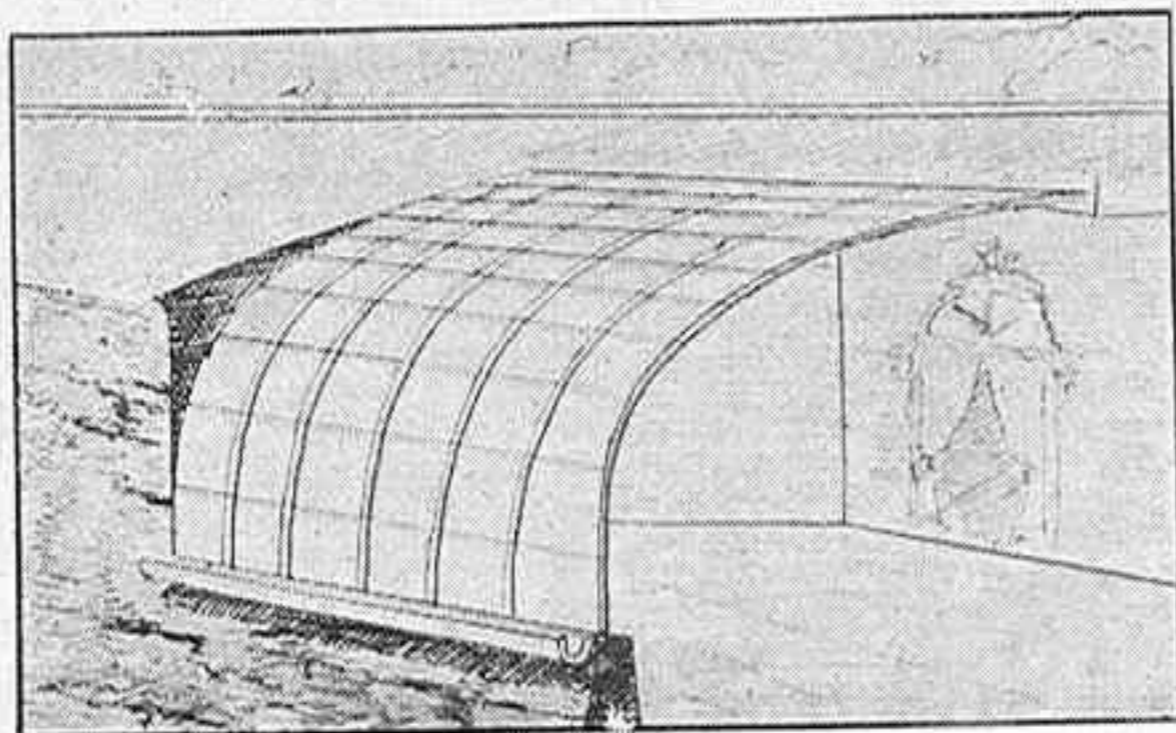


Fig. 14.

ni mejor la luz adecuada para un retrato como en la del insigne maestro Antonio Portela. Aquella ilusión es hoy realidad confirmada por la experiencia. Y todo el secreto estriba en que la galería de Portela es muy baja de techo. En cambio, conozco la que, en comandita, tienen arren-

dada varios amigos míos, y gracias á su altura desmesurada, es difícilísimo, si no imposible, el encontrar una luz acentuada que alumbre con relieve una figura.

Los hierros de la armadura deben ser lo más delgados que permita su completa solidez. Aunque no lo parezca, los hierros restan bastante luz. Y por la misma razón, conviene que los cristales sean muy grandes.

La figura 16 representa un tipo de cristalera muy general en Norte América, donde, al presente, se discute la ventaja de no poner más que un solo plano de luz, inclinándolo como demuestra la figura 17. Yo no estoy conforme con la modificación. Podrá simplificar los procedimientos en un estudio, como dice en su *Artistic Lighting* Mr. James Juglis, el cual lo recomienda por las siguientes ventajas: "Es

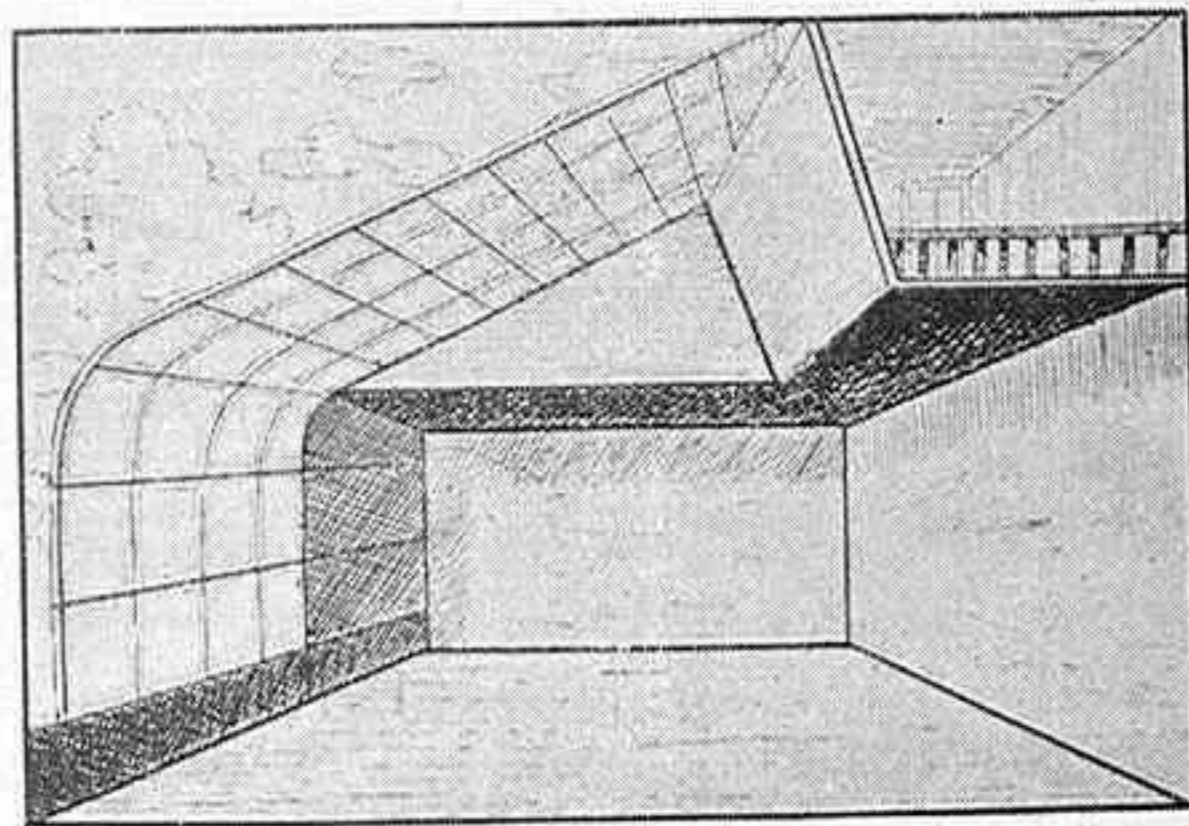


Fig. 15.

la forma más sencilla y más barata de construir, la que menos se descompone y la más fácil de arreglar; la que mantiene más limpios los cristales, haciendo que las aguas corran por ellos con velocidad que no las permite entrar por los resquicios de la armadura, produciendo



las goteras que son la desesperación de otros sistemas de construcción, la que hace que la nieve no se pose ni cuaje en los cristales, dejando á obscuras el estudio, la que, por su oblicuidad, defiende mejor las lunas de las iras del granizo, etc., etc..." Podrá ser todo verdad, digo yo, pero de ese sistema á la ventana perpendicular del estudio de un pintor no hay más que un paso, y además, de cada cien ocasiones, en noventa la luz cenital es insustituible. Claro es que pueden obtenerse efectos con el modelo que tanto alaba Mr. Juglis; pero muchos más se obtienen con los dos planos. Y nada digamos de los peligros meteorológicos apuntados en un país meridional como España, donde por regla general la nieve es un acontecimiento que ocurre una vez al año; el granizo, propio de una tempestad veraniega, y por tanto transitoria, y las aguas, tan problemáticas ya (gracias á la infame y villana guerra con que se extermina el arbolado), que dentro de poco el negocio de los paraguas é impermeables aquí, equivaldrá al de quien pusiera un bazar de abanicos en la Groelandia.

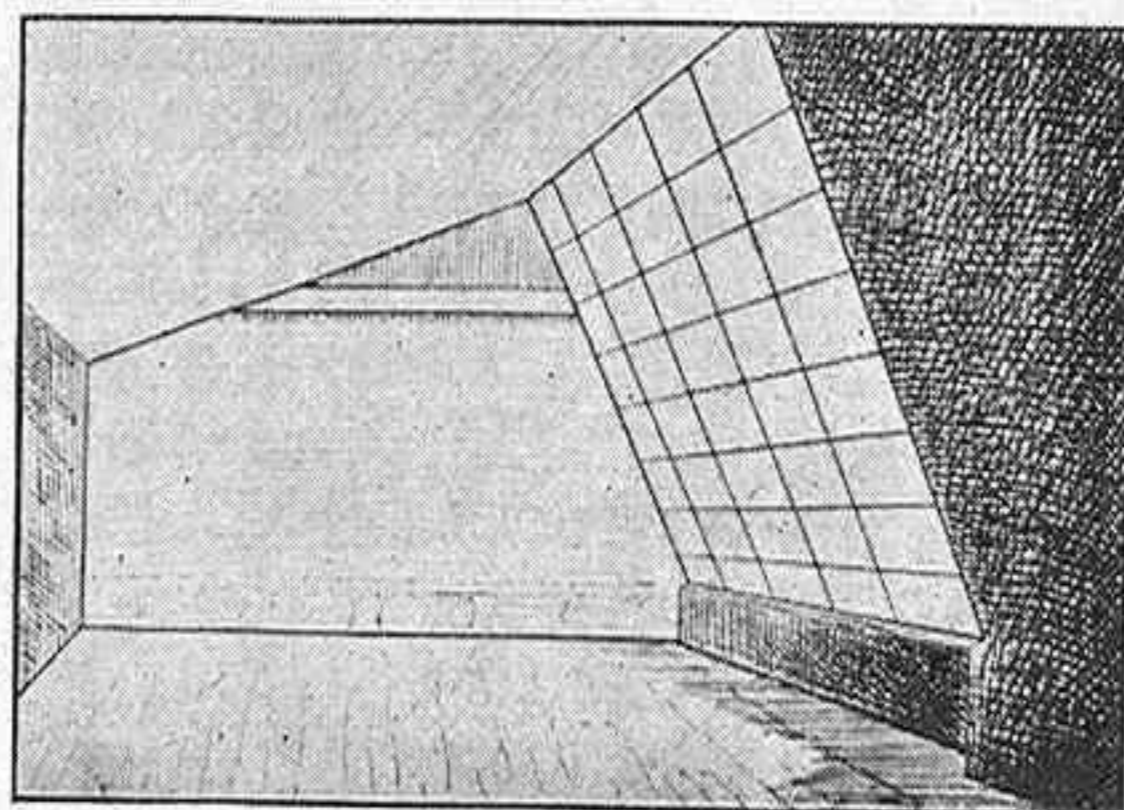


Fig. 16.

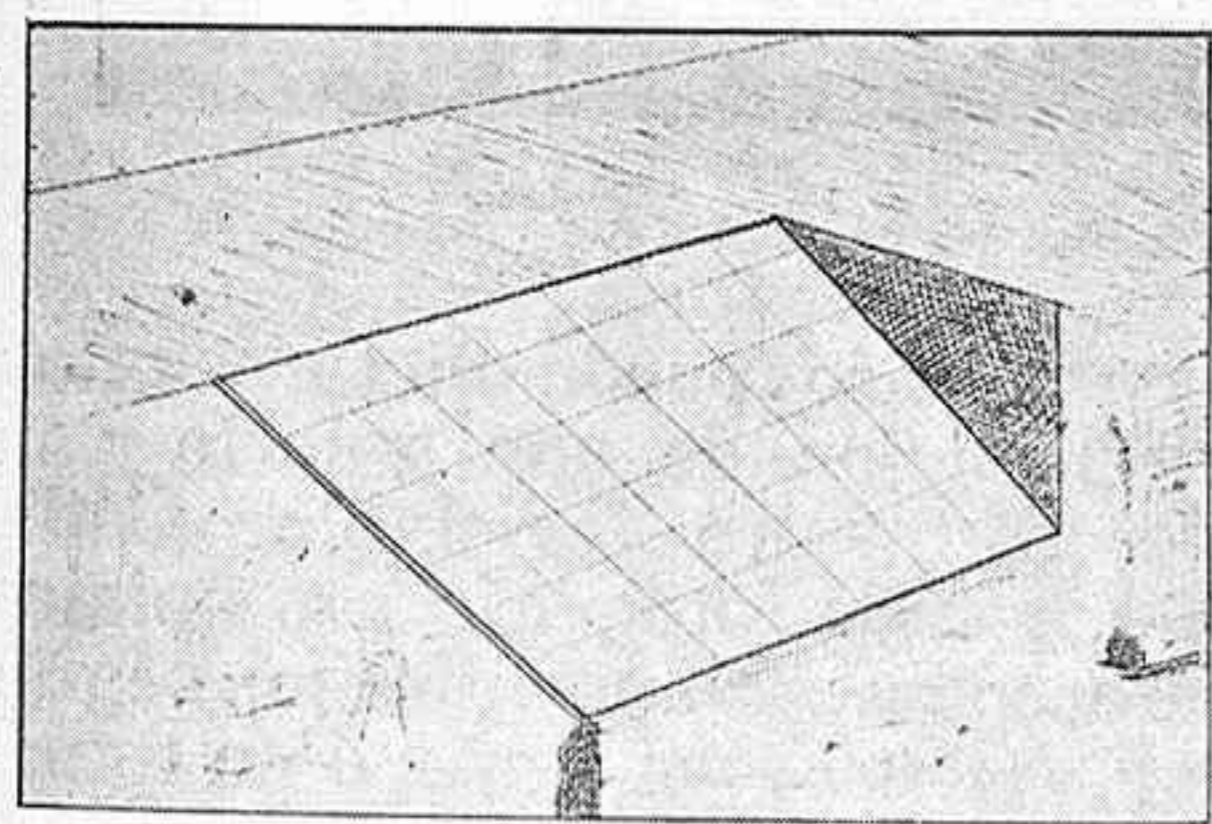


Fig. 17.

mada de la disposición de vidrieras y de cortinas. La única ventaja verdad que yo encuentro al sistema es la de impedir la entrada, siempre funesta, del sol en la galería; mas aun ese inconveniente es fácil de remediar en

La figura 18 pone de relieve el interior de la galería de Mr. Juglis. Omitimos su descripción, porque el dibujo, aunque deficiente, dá una idea aproxi-



las restantes galerías con el doble juego de cortinas (blancas y negras ó grises y blancas) que usamos casi todos.

La controversia puede mantenerse en serio tratándose de retratos unipersonales. Pero ¿en grupos?... Quisiera yo ver cómo se las arregla el insigne fotógrafo para iluminar con la igualdad indispensable un grupo de doce personas. Necesariamente, las que se hallen más próximas á la claraboya lateral tendrán doble luz que las que se encuentren en el extremo opuesto. En casos tales, nada reparte la claridad más equitativamente que la luz cenital.

Difícil resulta teorizar y generalizar en materia en

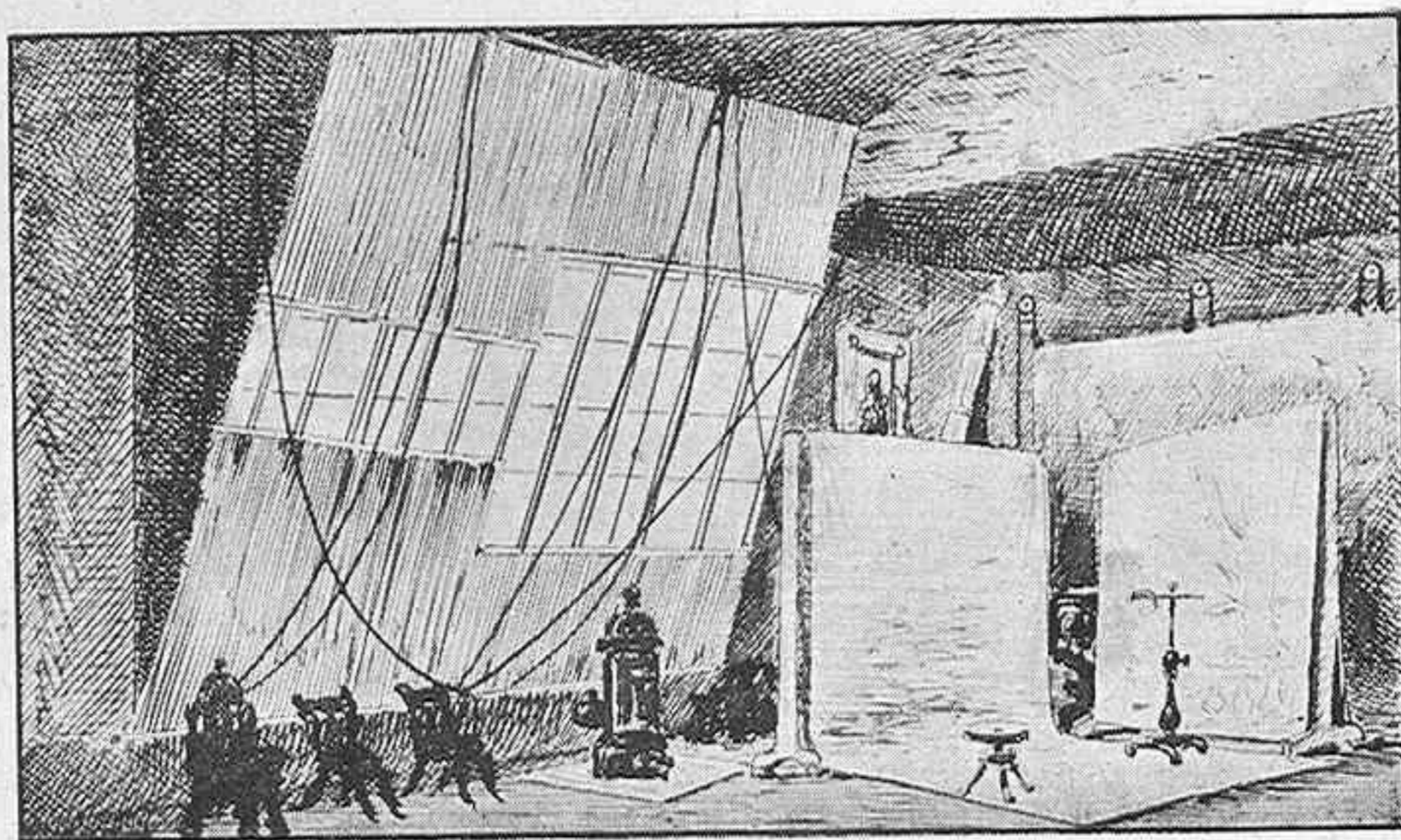


Fig. 18.

que sólo la práctica de cada caso puede dictar reglas fijas. Es, además, la organización de una galería y su iluminación cuestión de gustos no legislable. Cada maestrillo tiene su librillo, y cada fotógrafo sus opiniones personales y sus preferencias. Y, por último, según sean las dimensiones de la galería, así serán ó no realizables los principios á que, en lo fundamental, debe sujetarse la construcción de un estudio fotográfico.

Un semi-adagio inglés, poco traducible, y que allí emplean los profesionales, asigna como medida media de una buena galería las cifras de 25 pies de largo por 15 de ancho. Claro es que de cuanto más espacio se disponga, mejor que mejor, pues siempre se está á tiempo,



para el trabajo ordinario, de reducir el espacio de la acción por medio de bastidores, telones y cortinas.

Factor elemental, sin embargo, en esto de las medidas, es el objetivo ú objetivos que vayan á emplearse. Las distorsiones, aberraciones, desproporciones y errores de los objetivos de foco demasiado corto, van convenciendo á los fotógrafos de la conveniencia suma de emplear para el retrato lentes que enfoquen desde más largo. Pasa por regla infalible la de que, para evitar las referidas distorsiones en el retrato, es necesario que el largo focal del objetivo sea igual al doble del lado más largo de la placa que se quiere cubrir. Y si el retrato es de medio cuerpo ó de busto y de proporción algo excepcional (15 ó 20 centímetros de cabeza, por ejemplo) entonces el largo focal del objetivo debe ser equivalente al triplo del largo mayor de la placa que se use, ó lo que es igual: 120 centímetros si la placa es de  $30 \times 40$ .

Los que no están muy habituados al retrato en galería, serio, y con aspiraciones á la perfección en materia de proporciones y de líneas, no pueden imaginarse lo que significan estas cifras ni *los cañones* que es menester emplear para seguirlas. Aún recuerdo el efecto que me produjo la visita á la sala de objetivos grandes de la casa Dallmeyer, de Londres, y que más que un *stock* de objetivos me pareció un parque de artillería. Y nada digamos de la distancia á que, con estos monstruos de la óptica, hay que colocarse del sujeto.

Hablemos aún de otro factor: el de la proporción en que la cristalera ha de estar con las dimensiones del estudio. Tampoco aquí pueden ni deben dictarse reglas fijas. Indiquemos, sin embargo, algo aproximado. Supongamos que la galería tiene siete metros de larga por cuatro de ancha; una vidriera de tres á tres y medio metros de alta en cuadro y dos y medio de larga en la techumbre (caso de no adoptar la cristalera única inclinada, que yo no aconsejo á nadie), es, decímetro más ó menos, muy bastante.

Lo que cada día se extiende más es el reducir con las cortinas el área iluminada de la galería á lo extrictamente indispensable para alumbrar bien al modelo. Nada facilita tanto el encuentro de luces acentuadas, de contraste, traducido después en relieve del retrato, como el que la galería esté relativamente obscura y no



haya luz intensa más que donde está el modelo. De mí sé decir que lo primero que hago al empezar á trabajar es correr todas las cortinas negras de mi estudio, y después de conseguir la obscuridad ir abriendo cortinas junto y sobre al sitio en que voy á colocar al ó la paciente, hasta lograr el efecto que persigo. Ese efecto, además, no puede, á mi juicio, apreciarse mejor que desde un extremo de la galería completamente en tinieblas. Así se calcula dónde hace falta dulcificar, dónde atenuar, dónde aumentar la iluminación con las cortinas blancas que deben correr *por encima* ó por fuera de las negras (para que cuando se echen éstas haya más obscuridad, y porque si se hiciera al contrario (las blancas por debajo ó por dentro de las negras siempre despedirían algún reflejo)), con las pantallas azules que empleo para suavizar las sombras, y las rojas ó de color de rosa (transparentes) que uso á fin de matar la crudeza de los claros.

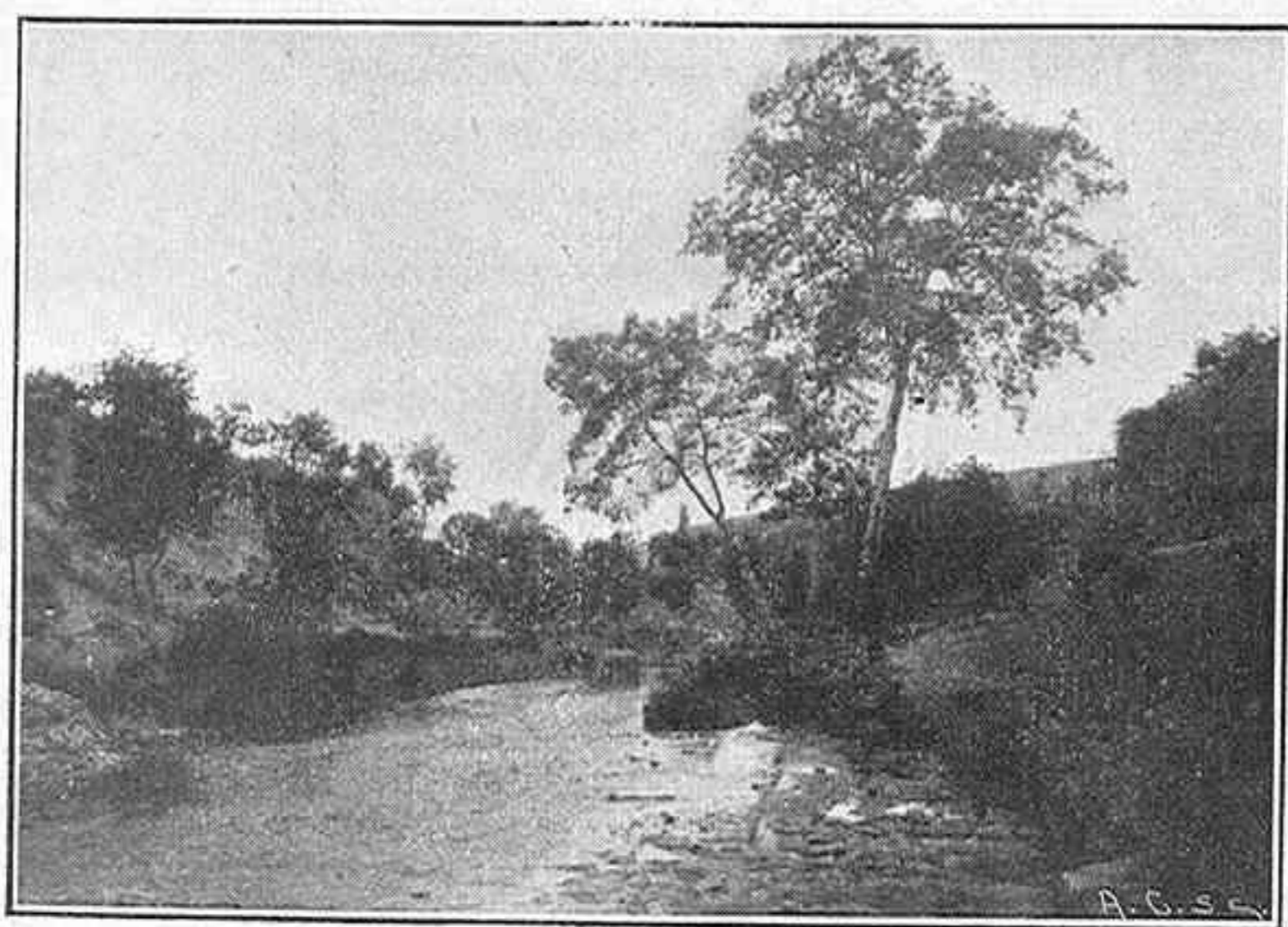
La mención de estas pantallas me obliga á referir la lección que recibí de un eminente maestro que retrata prodigiosamente, y al que procuro seguir. Detesto—me decía—los retratos en que hay negros y blancos absolutos, como detesto los clichés en que existen esos dos polos opuestos. Para mí, el retrato, como el cliché ideal, es aquel que se mantiene dentro de una gama ó escala reducida de medias tintas; el buen cliché no debe tener blancos y negros absolutos, como los que produce nuestra insigne amiga la hidroquinona vieja y pura, sino blancos y negros *relativos* y que armonicen. Antes gris que duro. De ahí que una cortina blanca que amortigüe la caída de la luz por el lado de la luz, la pantalla rosa transparente, que dando entonación rojiza á la luz la hace menos actínica, y por consiguiente más suave, y la pantalla ó reflector azul ó blanco (nunca espejo) para dulcificar la sombra, sean accesorios de inmenso valor bien manejados. Todo el secreto de los ecranes de color para el paisaje estriba en eso, en reducir la escala de tonalidades á una mitad. Hay en un paisaje los extremos opuestos en cuestión de actinismo: el azul celeste, que dá absolutamente blanco, y el verde oscuro, que dá absolutamente negro. Se interpone un ecrán amarillo, rosa, azul ó verde (el más general es el amarillo, aunque para ciertos efectos, ejemplo, la nieve, sean los rosas los más indicados) y descompuesta la luz, el cielo es menos claro y la arboleda menos obscura; viene todo



más por igual y mejor. Pues lo que ocurre en un paisaje sucede en un retrato. Supongamos á una hermosa morena que quiere retratarse con un sombrero de medio metro de diámetro que la deja en sombra toda la cara; para mayor suerte, el vestido es blanco; ¿qué procede hacer?... Se precisa matar á este último para que en vez de blanco brille como gris, y dar luz á la cara para que no salga negra. Un ecrán de color lo conseguirá, pero en galería es más fácil y más práctico el empleo de pantallas.

Quedamos, pues, en que es recomendable el concentrar la luz en todos aquellos casos no excepcionales; por ejemplo: un grupo numeroso en que hay que extender el campo de acción iluminado. Quedamos, asimismo, en que el ángulo aproximado de la luz de 45° para obtener lo que los ingleses llaman luz *prismática* (sosteniendo en los casos de las dos vidrieras, que entre ambas deben formar como los dos lados de un prisma) y quedamos, en fin, en que esta Crónica es ya muy larga y en que debemos aplazar para otras sucesivas problemas como los de la armadura de hierro, cristales ó lunas, juegos de cortinas y pantallas, ventilación, refrigeración y no pocas menudencias anexas á la buena preparación del escenario de nuestras proezas ó derrotas fotográficas.

A. CÁNOVAS.



ESTUDIO

*Eduardo de Lete, de Zaragoza.*





S. M. EL REY EN ZARAGOZA.

*Juan Miret.*

## OZOTIPIA



A tendencia hace algún tiempo iniciada entre los aficionados, de hacer obras de arte por mediación de la Fotografía, que hasta entonces sólo fué un pasatiempo puramente mecánico para la mayoría, han hecho variar los antiguos procedimientos de obtención de positivas con el fin de poner éstos en armonía con el resultado propuesto. Se recurrió primeramente al antiguo y casi olvidado papel al carbón, que satisfizo por el pronto, con su variedad de tonos, los anhelos de los que por la nueva ruta caminaban, mas no tardó este papel en perder su preponderancia á causa de la falta de docilidad, digámoslo así, para acomodarse al pensamiento del artista, que deseaba que la imagen pudiera modificarse á su antojo, para que fuese expresión fiel de la idea que concibió, aun prescindiendo de la que se consideraba una ventaja de la Fotografía: la multiplicidad de copias.

El procedimiento á la goma bicromatada fué su heredero en el favor de los aficionados, y parece que con él han colmado sus deseos los artistas fotógrafos, pues las condiciones todas que se exigían á los papeles han quedado satisfechas, y no tan sólo pueden elegir para sus positivas el tono de color que mejor les cuadre, sino que por la elasticidad en el desarrollo de las positivas obtienen una gran facilidad para interpretar á su antojo la idea del autor. Pero, aun siendo así, su uso continúa siendo limitado á número muy escaso de aficionados, y la causa de esto, claramente manifestada, es porque la pre-



paración y manejo del papel á la goma, y en menor grado el pigmentario conocido por carbón, exigen cuidados exquisitos y la seguridad del resultado depende de tantas causas, que hacen desistir de tan bellos procedimientos á la mayoría de los que los intentan.

Quizás las causas más poderosas de los fracasos en la práctica de estos procedimientos eran la preparación del papel en el de la goma bicromatada, el doble transporte en el de carbón y medir con exactitud el tiempo de exposición en uno y otro, pues para el cálculo de esto se necesitaba un fotómetro que no siempre daba seguros resultados, pues en la sensibilidad del papel influían poderosamente multitud de causas, y entre otras accidentales enumeraremos las siguientes: cantidad de bicromato que contenía el baño sensibilizador, temperatura de la cámara de desecación y densidad del cliché.

La dificultad, que estribaba en la preparación del papel á la goma, fué obviada tras largos ensayos por Mr. Artigue en primer lugar, y más tarde por Fresson y Farinaud, y hoy, además de estos fabricantes, que proporcionan papeles preparados y que únicamente es necesario sensibilizar, algunos industriales alemanes tienen á la venta otros que en su resultado parecen gommas preparadas con minucioso cuidado por el aficionado más inteligente.

Mas con este paso, que verdaderamente ha sido un progreso en el arte fotográfico, no quedaba vencida la que, por los poco animosos, se consideraba máxima dificultad, pues con unos y otros papeles era necesario, para graduar correctamente la exposición, recurrir al fotómetro y determinar de antemano para cada cliché un coeficiente de densidad.

Por todas estas razones se intentó modificar los procedimientos á la goma y al carbón, de tal manera, que sin privarles de sus atractivos principales, fuese más cierto el satisfactorio final de los trabajos, proponiéndose para conseguirlo que la imagen fuera visible en su formación, y al cabo, hace dos ó tres años, Mr. Manly transformó tan radicalmente la manera de operar, que bien puede decirse que su método es un procedimiento completamente nuevo, al que bautizó con el nombre de *Ozotipia* (por suponer que el ozono desempeñaba papel muy interesante en él) y que teniendo todos los encantos de los antiguos procedimientos, soslayó de manera considerable las dificultades, consiguiendo hacer una cosa fácil de lo que anteriormente era casi un laberinto, en el que no querían aventurarse la inmensa mayoría de los aficionados, que no trataban de conseguir con la Fotografía más sino entretener sus ocios y no hacer de ella una escuela de la voluntad y la paciencia.

Someramente, pues en otro ú otros artículos pensamos ocuparnos más detenidamente de las fórmulas y pequeños detalles inherentes á este procedimiento, indicaremos la manera de operar.



Elegido un papel cualquiera, de bastante consistencia, bien encolado y ya sea de dibujo, acuarela, pergamino, de cartas, etc., se prepara el baño sensibilizador, compuesto de sulfato de manganeso y bicromato de potasa en solución acuosa y adicionado con una pequeña cantidad de materia coloidal, goma sindetikon, almidón u otra, se extiende á brocha sobre el papel ya dispuesto sobre un tablero ó cartón, dejándolo secar en una cámara oscura ó iluminada con luz roja ó amarilla; en este primer secado únicamente se invierte de media á dos horas, según la temperatura y grado de humedad del ambiente. Una vez seco, se coloca con el cliché negativo en prensa y se expone á la luz, vigilando la imagen en su generación, de igual modo que se hace con los papeles albuminados y similares, teniendo presente que es bastante más sensible el papel así preparado que el celoidina corriente. La imagen se dibuja en tono sepia claro sobre fondo amarillo, y cuando se cree está con suficiente densidad, se somete la positiva á un lavado en agua corriente ó frecuentemente renovada, que suele durar media hora, y hasta que la tinta amarillenta del fondo ha desaparecido por completo, en cuyo estado se seca y puede conservarse ya insensible para proseguir el resto de las operaciones en otra ocasión, mas conviene no demorar más de una semana el final.

Hasta aquí, las operaciones para el procedimiento al carbón y á la goma, son comunes, pero en las sucesivas, cada uno las exige diferentes en la forma, aun cuando en esencia sean las mismas.

En el primero de dichos procedimientos basta una vez obtenida la positiva, colocar sobre ella el papel mixtionado humedecido en una solución diluida de ácido sulfúrico y alumbre, y después de someterlo á una ligera presión se desarrolla por medio del agua caliente como de ordinario, y en cuanto á la goma, se recubre la positiva de una mezcla de agua, goma, color de acuarela, ácido sulfúrico, alumbre y poco después se desarrolla con agua fría siguiendo el procedimiento que es conocido de la goma bicromatada, incluso la parte referente al retoque por medio de pinceles, en húmedo.

En el próximo artículo detallaremos las operaciones, dando las fórmulas correspondientes y diciendo algo sobre las hipótesis que acerca de las acciones químicas que en este método intervienen y se han formulado.

“ALCOR.”

*(Se continuará.)*







## El Conde de Agüera

**A**RTISTA de corazón, aficionado que todo lo subyuga á que la prueba positiva haga *sentir*, sin cuidarse de esos refinamientos de detalle que si acreditan al fabricante de un objetivo y al que enfoca con él una figura ó un asunto, no causan la emoción estética que nos produce una obra de arte, el Conde de Agüera, dignísimo ex-Presidente de la Sociedad Fotográfica de Madrid, ha llegado á tener entre la afición á la Fotografía una *personalidad* tan definida y

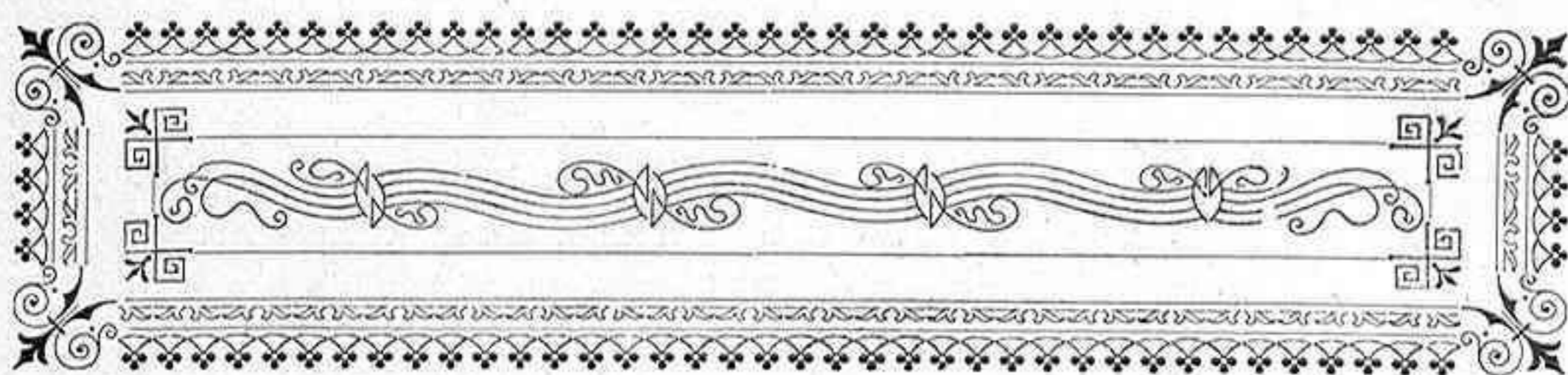




RETRATO

*Conde de Agüera.*





## EL ARTE DE POSITIVAR

VARIAS veces ha consignado LA FOTOGRAFÍA, que el fin principal, si no único, á que van encaminadas todas las manipulaciones fotográficas, lo que persiguen todas ellas y constituye su resultante, es *la prueba*.

Perfeccionanse los objetivos para que la imagen se refleje con limpieza en la placa, produciendo después un buen cliché que *dé pruebas* magníficas. Esfuérezase la imaginación de los químicos en busca de nuevos componentes que reduzcan mejor la sal de plata descompuesta por la luz, á fin de que el cliché *dé pruebas* de precisión y justeza extraordinarias. Aguza el ingenio el industrial fabricante de papeles para inventar algo nuevo que llame la atención al *dar pruebas*. Y *pruebas* positivas son lo que presentan: los ópticos, para la ponderación de sus lentes; los químicos, para el elogio de sus compuestos, y los industriales, para reclamo de sus géneros.

Las reputaciones consagradas en Fotografía, no se hicieron ni se ratificaron por la habilidad en la consecución de clichés, ni por la presteza, precisión ni dificultad con que se obtuvieron. Fama, nombre y prestigio, no lo dan sino *las pruebas*. El no tener más que material, accesorios, productos y clichés, no es ser fotógrafo. Donde se aquilata la valía fotográfica de un aficionado ó de un profesional, es *en las pruebas*. Y es natural; *la prueba* es lo que buscan, el que retrata, el que desea conservar el recuerdo de un paisaje, el que reproduce las gallardas proporciones de un monumento, el que quiere analizar la constitución de una preparación anatómica...

*La prueba*, en fin, es lo primordial, aunque sea lo último, fundamental y principalísimo de la Fotografía. Ya sé que hay aficionados que no gozan más que con los clichés, y á algún querido amigo le he reprochado, con afecto, esa debilidad, que equivale al que, para ir á Toledo, se limitara á no pasar de Algodor. Sé también que hubo, un tiempo, pasado, por fortuna, ilusos que soñaron con exposiciones de clichés, que á mí me hubieran parecido exposiciones de andamiajes. Pero sé mucho mejor que, dichosamente, impera ya la convic-



ción de que, en Fotografía, *la prueba* lo es todo, y todo lo que no sea la prueba, es secundario y mezquino. Claro está, que tal preeminencia de la prueba, no excluye el estudio y el cuidado de sus prelimi-

## NUESTROS AFICIONADOS

POR

CARLOS IÑIGO



MÁXIMO CÁNOVAS

huyendo en automóvil... de la hidroquinona.

acciones de la vida, *es la prueba*. Ella condena ó absuelve en los enjuiciamientos; ella decide de la existencia en mil casos; da la felicidad ó la desventura... Mas esto es *desenfocar*, y el *flou* no conviene, cuando de lo que se trata es de presentar las cosas con la mayor claridad posible. Concretémonos á *nuestro negociado* y digamos que está ya fuera de toda controversia la principalidad é importancia

nares. Nunca fué óbice para ninguna obra, la acertada elección y preparación de sus materiales. Las buenas pieles, el buen cuero, el hilo y las tachuelas de exquisita calidad, contribuyen á que salga bien la bota; pero el que cosa, pegue, maneje bien la lezna y practique cuanto para ser buen zapatero se requiere, no será buen zapatero si todos esos prolegómenos no producen buen calzado. Así, el que organice un buen laboratorio, y revele y fije como los propios ángeles, no será buen fotógrafo en tanto en cuanto no demuestre su pericia, resultante de todas sus habilidades anteriores, con *una prueba positiva*.

Si, lo que me repugna, quisiera alardear de ingenioso, fácil me sería generalizar con el tema, demostrando, que la determinante en la casi totalidad de las



fundamental y decisiva de las *pruebas*. Y en pruebas, como en todo, *hay clases*. Pruebas son las del ferropusiató, y pruebas son las prodigiosas gomas bicromatadas de Mr. Puyó. Todas son pruebas y, sin embargo, no son lo mismo...

Desde luego, que un aficionado que se pasea por Madrid, y tira doce placas, entre la Cibele y el estanque del Retiro, y saca luego sus pruebas en papel citrato, tiene pruebas: que el que obtiene unos retratos y después obsequia al retratado con unas pruebas en bromuro ó en celoidina, tiene pruebas asimismo; pero no se trata de eso. Trátase del refinamiento, si se quiere, mas siempre costumbre laudable, de hacer un arte especial y exquisito de la tirada de positivas. El que aspire á lucir algo en la afición, á ser considerado como personalidad en los Concursos y Exposiciones del extranjero, no debe limitarse á sacar buenas pruebas, sino *pruebas excelentes* que, por sí, y aparte del mérito del cliché de que provengan, lo tengan grande, á más de contribuir, eficazísimamente, al efecto plástico de la fotografía, puesto que, á veces, son tan importantes como las mismas ideas, las palabras con que se expresan las ideas. Y en nuestro Arte, el asunto es la idea, y la prueba positiva, las palabras que la explican y dan forma visible.

A los que comulguen en estos, que yo entiendo sanos principios, van principalmente dedicadas las presentes líneas. A los fotógrafos, al por mayor, que de un *stock* de clichés, en el que los hay justos,

## NUESTROS AFICIONADOS

POR

CARLOS ÍÑIGO



ANTONIO RABADÁN

en, de, por, con, sin, sobre la *ozotipia*.



grises, duros, débiles y pasados, sacan pruebas en una sola clase de papel, que Dios los bendiga, y vamos adelante. Para sacar el mayor y mejor partido posible de un cliché, requiérese un estudio previo muy detenido, en el que se examine, ante todo, su calidad, después su asunto. Antes de sacar la prueba, conviene meditar qué clase de papel, qué color de viraje ó de pigmento, qué intensidad, qué corte y, al fin, qué montaje, ó qué marco son los más adecuados á producir un conjunto armónico, distinguido, artístico y original. En suma; ver cómo y con qué se realzan más las cualidades bellas del cliché y la manera de ocultar ó disimular sus defectos, si los tuviera.

Hagamos, sin embargo, dos salvedades: que las más afortunadas manipulaciones no conseguirán realizar milagros ni convertir un mal cliché en buena prueba, y que, los buenos clichés, en el más amplio sentido de la palabra, suelen dar buena prueba en cualquier clase de papel.

Elección del papel. Hay quien dice que hay que decidirlo antes de la revelación del cliché. No diré yo tanto, pero no niego que conviene, al revelar, saber ya de antemano, aproximadamente, el efecto definitivo á que se aspira; por ejemplo: una cabeza muy artística, una arquitectura muy detallada, un efecto de contraluz muy violento, una nota gris, uniforme, de paisaje solitario de invierno, una demostración documental, una reproducción, etc... Cada una de estas cosas puede acentuarse según se revele. ¿No revelan algo duro, en general, los que no tiran más que en papel platino?...

Las preparaciones positivas no invierten todas, con exactitud, las diferentes opacidades y transparencias del cliché. Los papeles á la albúmina ó al gelatino bromuro (cuando se revela bien), *interpretan*, con justeza absoluta, los valores de un negativo; pero hay otros, como son los salados, los platinos, los carbones, hasta los del tipo *Résine*, que tienden á disminuir más ó menos los contrastes, produciendo imágenes grises y monótonas de clichés poco ricos de intensidad ó velados. Los negativos algo débiles—siempre que la debilidad no sea extremada y signifique falta de detalles y de valores—deben dar imágenes muy buenas, tirados sobre papeles citratos, Artigue y Fresson.

Muy á menudo, esta cuestión del papel, no es sino cuestión de hábito. Como dicen Puyó y Wallon, los ingleses, en general, adoran el carbón; los americanos, el platino; los franceses, cualquiera, con tal de que sea francés; tal aficionado no sale de la goma; tal otro, del Velox y del Gaslight, del Wellington y del Luna; yo vivo entregado (para las grandes tiradas) al celoidina mate. Y todos, cuando queramos hacer algo distinguido y saliente, debemos arrinconar la rutina y estudiar el efecto que buscamos, para elegir lo más conveniente á nuestro objeto. Con tal papel ganaremos vigor, con tal otro apaga-



remos violencia de entonación..., en mate hará mejor que en brillo, etc., etc.

Claro es que, en cuanto antecede, entra por mucho la cuestión de gusto personal, en la que, ni se ha escrito nada, ni pueden dictarse reglas generales. La experiencia del aficionado le aconsejará, inclinándole al mate, si se trata de tonalidades ligeras; al brillante, si el motivo principal se expresa con notas sombrías; á la dulzura, si se persigue la poetización de una cabecita rubia, ideal, vaporosa, que aparezca como en un ensueño de juventud; á la energía y el vigor de las líneas, si se quiere estereotipar una fisonomía dura, de sabio alemán, con melenas y barbas de esas que hacen las delicias de los incautos... Para esto buscará papeles de grano grueso, dándosele un pitoche de que esté ó no algo velado ó viejo; para la angelical cabeza de la rubia de marras, elegirá un papel muy liso, muy suave, que dé tintas muy finas y que deje blancos limpios. El grano, además, le gustará para aquellos tamaños grandes, en que la impresión fotográfica, escueta y descarnada, resulta antipática ó insoportable, y á la inversa, le dará malas pruebas en tamaños chicos.

Según, también, el concepto que tenga cada quisque de lo que resulta bien, interpondrá, ó no, una lámina de gelatina ó de celuloide entre el cliché y la prueba, ó aplicará el papel á la parte del cristal y no de la gelatina del cliché, para obtener, en el primer caso, dulzura, *flou* y armonía; en el segundo, una vaguedad, cuya exquisitez sólo saben apreciar algunos elegidos. Podrá, asimismo, interponer, entre placa y papel (recomiendo que no se haga más que con el papel bromuro, en tamaños grandes y para efectos muy artísticos), una muselina, velo ó gasa, que, haciendo de retícula, produzca ese cuadrículado característico de los grabados en madera antiguos.

El papel soporte no tiene necesidad de ser siempre blanco, puede elegirse uno amarillento que haga viejo, uno gris que temple las blancuras exageradas de la prueba...

En una palabra: ¡se pueden hacer tantas cosas!...

Y no digamos nada del color del viraje. Dispone hoy el aficionado de tales recursos en este particular, que le falta muy poco para elegir entre los siete colores del arco iris. Los procedimientos de viraje diferentes, multiplicados hasta el infinito, le permiten alterar la tonalidad de los papeles de impresión directa y la de los que se revelan; de correr una variada gama entre el negro puro del Velox, al negro azul del celoidina mate, al sepia de los bromuros y á los rojizos y verdosos que sobre los bromuros producen el urano y el hierro. Los papeles á la goma y al carbón, son todavía más ricos de colores, pues tienen á su disposición todas las combinaciones imaginables de la paleta. En carbón, sobre todo, hay tintas verdaderamente encantadoras, que compensan, sobradamente, los sinsabores



naturales del procedimiento Rey. En la práctica, la duda principal oscila entre el negro y las variedades del rojo. El negro conviene á todo. Pero, á veces, es útil quebrantar su pureza con algo de azul, como cuando, por ejemplo, se persigue un efecto de nieve; con algo de rojo, si se trata de una puesta de sol; con otras tintas, en fin, si se interpretan retratos.

Autoridades muy reconocidas universalmente, sostienen que el rojo tiene aplicaciones en extremo limitadas; pongo por caso, á las cabezas vaporosas, á los retratos sobre fondo blanco y muy difuminados. Todo lo que el rojo tiene de brillantez, le falta de intensidad y de vigor. Para esas autoridades, es un crimen de lesa gusto el imprimir un paisaje en *sanguine*. Yo no aventuraría una opinión tan absoluta y sentenciaría en cada caso, porque hay paisajes en rojo vivo que resultan bien.

Los *colorines* (y llamo así á las tintas muy encendidas, crudas y chillonas que atraen á los principiantes *comme l'alouette par le miroir*) son peligrosos de emplear, en el sentido de que pocas veces entonan bien una fotografía. Si no siempre, casi siempre son preferibles los términos medios. De los amarillos, muy principalmente, conviene desconfiar. Y en último término, y como ya creo haber dicho en LA FOTOGRAFÍA, *donde no sepas qué poner, pon negro*. Tal fué el consejo que me dió un profesor de pintura hace muchos años, y que yo aplico á la tirada de positivas. Es lo mismo que el problema de los marcos en pintura: cuando sea peliagudo el decidir el color de la moldura, póngasela dorada, y nunca hará mal.

Resuelto el papel, y virado ó revelado á nuestro gusto, queda una parte esencialísima por decidir: el corte de la prueba. Para muchos, esta operación suele limitarse á lo que pudiéramos decir *cortar las barbas á la prueba*, ó sea suprimir los bordes no aprovechables del cliché. Y no es nada de eso. Raros son los clichés que hacen bien *completos*. En la mayor parte de los casos hay que restarles cielo, detalles que estorban, suelos exagerados, etc... Tan es así, que del 90 por 100 de los clichés  $18 \times 24$ , se puede sacar una buena armoniosa y delicadamente compuesta prueba, de  $13 \times 18$ , lo cual, además, es económico. Basta con elegir el campo más interesante del cliché, allí donde el asunto centra y compone mejor. Muchas de las pruebas que figuran en salones fotográficos, no son sino *fragmentos de clichés* ampliados ó en su propio tamaño. Los ángulos que abarcan los modernos objetivos aplicados á los aparatos corrientes, son, pictóricamente hablando, demasiado abiertos. Con ellos, rara vez se alcanza *la unidad de motivo* tan fundamental en las composiciones artísticas, y por muy diestro que se sea al enfocar el asunto y componer en el cristal esmerilado su disposición y su corte, siempre se cogen detalles ociosos ó inoportunos que distraen, estorban y precisa



quitar después para no dejar sino lo que contribuye, sin daño para nada, al buen efecto armónico del conjunto. Añádase á ello la inevitable monotonía del tamaño de nuestras placas, y se comprenderá cuán trascendental es *un buen corte* á las pruebas fotográficas. Parece mentira lo que influye, á veces, un centímetro de más ó de menos por un lado, más suelo, más cielo; que el motivo esté á la derecha ó más á la izquierda; alto ó bajo (nunca jamás en el centro); que las ropas de la figura terminen aquí ó allá; que el fondo pese mucho ó no pese nada...

En ocasiones falta el valor, sobre todo cuando se empieza, para sacrificar parte, á veces considerable, de una prueba. Mas ello es preciso. Como dice el insigne Puyo: *le succès est à ce prix*.

Para estudiar el corte de una prueba antes de proceder á una resolución, que pudiera no tener remedio, debe colocársela sobre una mesa, proveerse de unas hojas de papel que puedan proporcionar, entre cada dos, los lados de un ángulo recto, é ir las pasando por encima de la prueba, tapando y descubriendo hasta conseguir el rectángulo, cuadrado ó figura geométrica que más agrade y componga mejor. Este procedimiento proporciona muchas soluciones, entre las cuales el gusto de cada cual elige la mejor. No es raro tampoco el tener que cortar no paralelamente á los bordes del cliché, y por tanto, de la prueba, sino rectificando perpendiculares, defectos de posición, etc... Estas correcciones son frecuentísimas en los retratos. Ni para el corte pueden dictarse reglas absolutas.

Es chocante, sin embargo, que cuando en una reunión de artistas se trata de cortar una fotografía, todos coinciden muy aproximadamente en la proporción ó forma del corte, como si obraran en virtud de una sugestión indefinible, pero no menos imperativa del ojo y del gusto.

Considero yo de tanta trascendencia la cuestión del corte, que, aunque esté abrumado de trabajo, y me haya tirado un operario las positivas, el corte no lo dá nadie más que yo, y al decir esto, no quiero significar que yo lo dé mejor que nadie, sino que estimo la operación como una de las que nadie debe fiar á manos mercenarias.

Quédese tal abandono de atribuciones, para los necesariamente monótonos profesionales que no pueden salir del A B C... de Visita, Americana, Album y Salón.

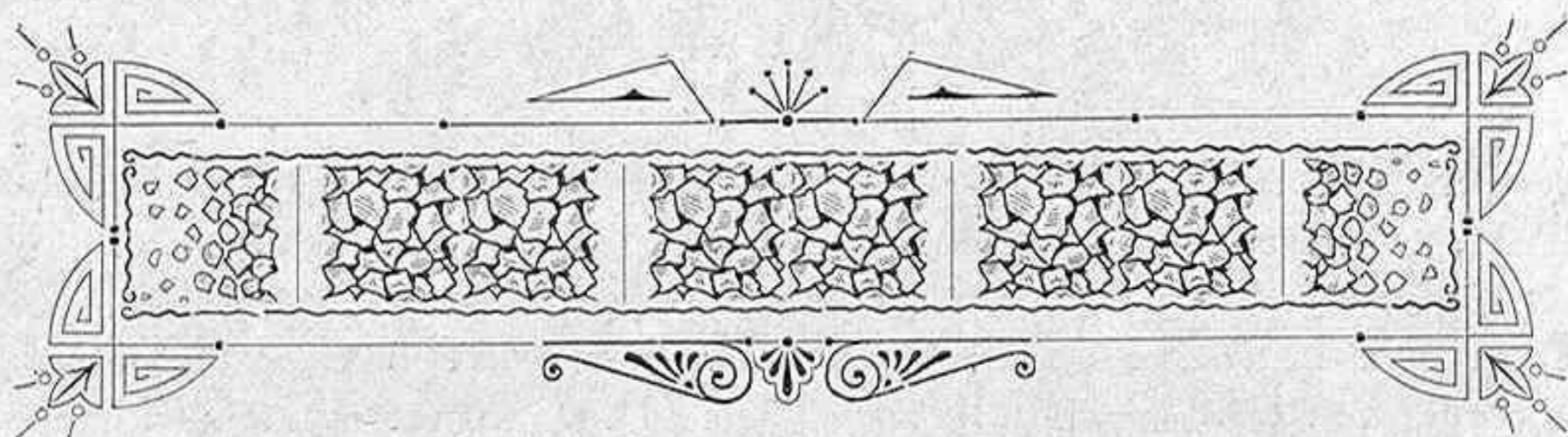
El aficionado debe saber que cada asunto, cada fotografía, tiene así como su papel y su viraje, su tamaño y su corte.

Y queda demostrado, ó al menos intentado demostrar, que no es tan fácil como parece el producir una buena prueba positiva, digna del calificativo de artística, y que en esto, como en tantas cosas, hay un arte: lo que podremos definir de arte de positivar.

A. CÁNOVAS.







## ALTURA DE LOS TRÍPODES



¿Qué distancia debe mediar entre la cámara fotográfica y el suelo?...

Mejor dicho: ¿qué altura debe tener el trípode?... ¿Por qué, aproximadamente, tienen todos idéntica altura, buscando sólo que el cristal esmerilado quede á la misma de los ojos del fotógrafo?...

Tales son las preguntas que formula *L'Avenir photographique* y que no puede contestar. La razón es óbvia. Tal detalle del material fotográfico de campaña no puede someterse á reglas generales. Varía según las circunstancias de momento, de asunto, del objeto que el fotógrafo persiga.

Supongamos que se trata de una fotografía callejera, de una procesión que marcha enfilada entre soldados y masa de gente: el trípode, cuanto más alto mejor. Por el contrario, queremos obtener un efecto artístico, sacando gran partido del cielo, dándole la mayor importancia posible y reduciendo el suelo, por consiguiente; pues cuanto más bajo sea el trípode, resultará mejor. El trípode, pues, debe ser capaz de poner la máquina alta ó baja, á voluntad del fotógrafo. Si alguna regla general cupiera, sin embargo, no sería otra que la de que la cámara debe situarse á la altura de los ojos, puesto que el fotógrafo, cuando tira una instantánea, pongo por caso, desea reproducir el natural conforme lo ven sus ojos, que es como le gusta y por eso lo retrata.

Mr. Millon defiende la teoría de que la altura del trípode debe determinarla la importancia que se quiera dar á los primeros planos que, en nueve casos, de diez, dice, son los elementos que constituyen la parte principal en la Fotografía.

Los pintores más célebres, añade, han establecido que, de un



paisaje, el cielo debe ocupar las dos terceras partes del lienzo para que resulte artístico.

Por mi parte, niego rotundamente esa teoría. En arte es muy arriesgado recetar reglas generales y absolutas. ¡Ahí es nada la de paisajes hermosos que se han visto pintados por los primeros maestros con poco y hasta con ningún cielo!...

El estimado colega concluye su divagación, diciendo:

—Los artistas pintan siempre sentados. ¿Es solamente por comodidad? Yo no lo creo.

Pues debía usted creerlo, caro amigo. ¡Cómo se conoce que no ha pintado usted! En primer lugar, son muchos los artistas que pintan en pie, como los hay que hacen apuntes tumbados en el suelo, y ¡admírese usted! hasta los que pintan sentados, cuando van á comparar su obra con el natural, **se levantan...**

Pues ese *lío* de contradicciones y de afirmaciones que se hace el colega francés, se lo hará exactamente igual el que pretenda someter á reglas y á cifras la altura á que deben estar los trípodes.

Si á nosotros, en un examen de Fotografía, se nos hiciera la pregunta:

—¿A qué altura debe estar el trípode!

Responderíamos:

—A la que necesite el que lo utiliza.

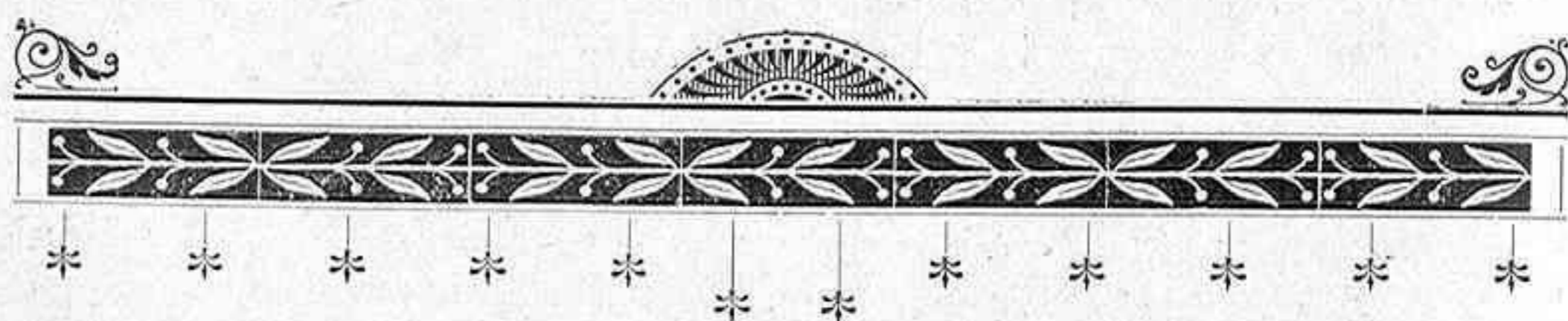
Claro es que, en algunos casos concretos, puede esa altura determinarse, pero no son sino excepciones confirmadoras de lo general. Ejemplos: un interior, para que las líneas arquitectónicas resulten perpendiculares; un edificio de considerable altura; una reproducción, etc., etc...

Tan resulta así que la respuesta que solicita Mr. Millon, sólo podría darse de una manera cierta para cada caso. Ejemplo: la altura máxima de la Catedral de Toledo es de... *tantos* metros. Con *tal* objetivo y *tal* tamaño de placa, ¿á qué altura debe ponerse la máquina para que las líneas de la torre no pierdan el paralelismo matemático con los bordes de la placa?...

Esto sí es un problema, y que tiene solución. Pero preguntar en abstracto á qué altura debe estar el trípode, es igual que convertir en interrogación una impertinencia, como verbigracia; ¿con qué se debe uno desayunar la víspera de retratar á un cochero simón, con thé, con café ó con sopas de ajo?... Y responder, ejerciendo de Ollendorf: —Con los calcetines viejos de la tía del soldado.

M.'O. y S.





## Opiniones interesantes

### respecto del retoque

CON el título de *The decline of retouching* (la decadencia del retoque), escribe un famoso profesional americano, Mr. R. Enos, en *The Wilson's Photographic Magazine*

Revolviendo una colección de fotografías, hechas en el tiempo del colodión, hacia el año 70 del siglo pasado, me sentí admirado por *el modelado y la finura* de algunos retratos. Su observación no hizo, después de todo, más que confirmarme en opiniones que ya profesaba desde que tuve ocasión de restaurar algunos daguerreotipos, ambrotipos y pruebas en la primitiva albúmina. Siempre me asombró el excelente trabajo técnico de aquellos días. ¡Y qué mérito más grande tenían los fotógrafos! ¡Con cuántas dificultades habían de luchar! La placa había que prepararla, exponerla y desarrollarla en pocos minutos. Eran, además, lentísimas, más lentas que las que hoy se califican así y sirven para trabajos especiales. Las manipulaciones químicas eran trabajosas y expuestas á fracasos, y sobre todo, no existía retoque que ayudara al fotógrafo. Mirando, repito, á las fotografías á que me refiero, se me ocurre preguntar: ¿Ha adelantado, realmente, la Fotografía?...

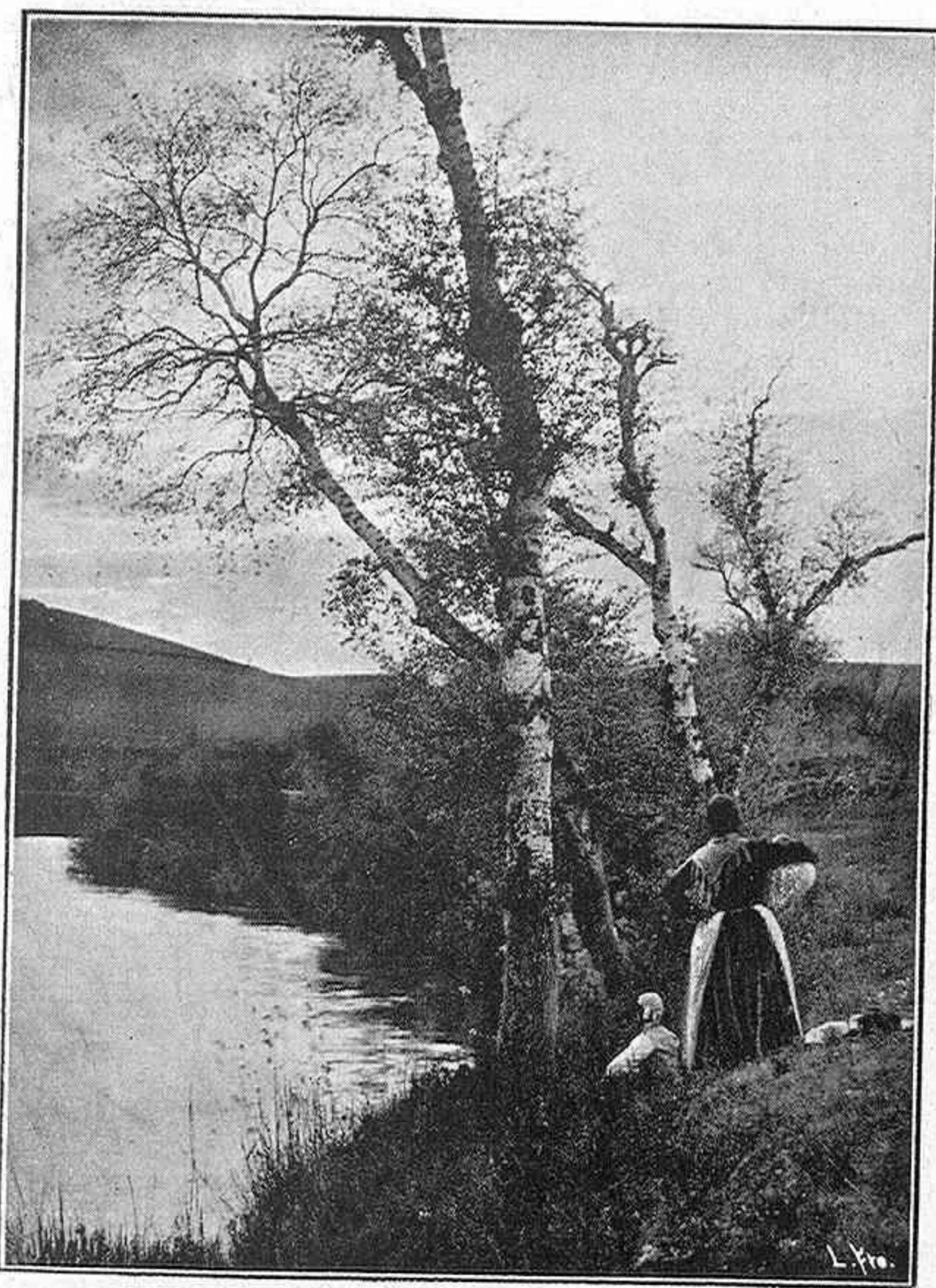
Tal vez el trabajo de los maestros de ahora, sea, en conjunto, mejor que el de los maestros de hace treinta años. En detalle, nuestro trabajo diario no creo que haya adelantado mucho. ¿Por qué?... Creo que el descubrimiento del retoque ha tenido mucha parte de culpa en ello.

Hace cinco años que emprendí la profesión. Leí que un Mr. Hollinger no daba á retocar sus clichés á nadie, sino que los retocaba él mismo. Fui á verle y me chocaron algunos de sus procedimientos, entre ellos el de revelar doce y catorce placas á un mismo tiempo; pero más que nada, su modo de retocar. Adquirí la convicción de que, en vez de artistas-fotógrafos, debíamos llamarnos artistas-retocadores. Mi mujer y yo somos los retocadores de nuestra casa, gracias á lo cual usamos ambos gafas. ¿Por qué—me pregunto—no fío á la cámara que me dé ya hecho el trabajo que yo hago con el lápiz?... Me propuse intentar la supresión del retoque, y con gran sorpresa mía, me convencí de que sabía aún menos de lo que creía respecto de la iluminación justa y exacta de un retrato. En mis ratos de ocio (que son más de lo que yo quisiera) he practicado ensayos con mi mujer y mis hijos, llegando á obtener, por medio de exposiciones



más justas, é iluminaciones más suaves, retratos que no han necesitado de retoque. Habiendo puesto, también, más cuidado en la revelación, me encuentro ahora con que trabajo mejor que hace cinco años, sin retocar ni la décima parte que antes. Ya puedo entregar pruebas, sacadas de negativos, que no llevan absolutamente nada de retoque. Mr. Hollinger, á quien debo lo que sé, me ha facilitado el trabajo y me ha hecho ganar la vista, que iba ya perdiendo. Creo firmemente que, si hubiéramos todos dedicado al estudio y á la perfección de los procedimientos lo que malgastamos en el retoque, ó no se hubiera éste descubierto, la Fotografía habría adelantado mucho más.

R.



PAISAJE

*Juan N. Diaz Custodio.*



## Revista de Revistas

**Opinión del Dr. Reiss acerca del revelador Unal.**—Dice así el docto jefe de trabajos fotográficos de la Universidad de Lausanne: Al objeto de que practicara un ensayo concienzudo, respecto del *Unal*, la Compañía Actien-Gessellschaft für Anilin-Fabrikation, de Berlín, me envió una cantidad regular de dicho nuevo producto, y después de diversos ensayos, con lo que no es sino *Rodinal* en polvo, debo manifestar lo siguiente:

El *Unal* se disuelve fácilmente en el agua, adquiriendo la composición un débil color violeta-rojizo, que no obsta nada para la revelación, ni tiñe la gelatina. Esta coloración aumenta de intensidad, si el revelador está mucho tiempo en contacto con el aire, pero sigue sin afectar á la revelación. Conservada en frascos herméticamente cerrados, las soluciones de *Unal* se mantienen bien durante mucho tiempo.

Empecé por seguir las indicaciones de la fábrica, y disolver 2 gramos de *Unal* en 100 c. c. de agua. El revelador así obtenido, trabajó rápidamente, sin ninguna tendencia al velo, y produciendo clichés transparentes y suaves. El bromuro de potasio ejerce sobre el *Unal* una acción retardadora muy marcada.

Para obtener clichés más densos, disolví 2 gramos de *Unal* en 75 c. c. de agua, y en efecto, conseguí más brillantez, con los claros bien pronunciados, sin pecar de duros, y las sombras ricas de detalle.

Para papel bromuro, es excelente la proporción de 2 gramos de *Unal* por 100 c. c. de agua, adicionando gotas de una solución de bromuro de potasio al 10 por 100.

Empleado el *Unal* en cubeta vertical para revelación lenta; mezclando 10 gramos de *Unal* con 6.000 c. c. de agua, dá resultados magníficos, se conserva mucho tiempo bien y, según la exposición de la placa, invierte en revelar de cuatro á ocho horas.

En resolución; el *Unal* es un revelador interesante y aplicable á todo género de trabajos: retratos, reproducciones, bromuros, diapositivas, etc..., y muy cómodo para los viajes. No hay duda que obtendrá gran aceptación entre los aficionados y los profesionales.—  
*Dr. R. A. Reiss.*

**El retoque automático.**—De un nuevo y muy original procedimiento para conseguir retratos retocados, da cuenta la *Photo Gazette*. Hace mucho tiempo—dice nuestro colega—se persigue la idea de un retoque automático, imprimiendo las pruebas con un positivo sobre el negativo. Se afirma, y con razón, que los defectos y las exagera-



ciones del uno, son los mismos del otro, aunque en sentido inverso, y que, por consiguiente, superponiéndolos, se encuentra la más natural compensación. Pero lo que en teoría es clarísimo, evidente y fácil, en la práctica era, hasta ahora, un imposible.

Habíanse hecho ensayos con la gelatina bicromatada, sacando una positiva del negativo y superponiéndola al cristal, de suerte, que las líneas de ambas imágenes coincidiesen. Pero aparte de que esta completa justaposición no siempre es conseguible, hay otro inconveniente: el de que la experiencia demuestra que las dos impresiones, positiva y negativa, no deben tener la misma duración. Precisa que el negativo impresione la prueba más tiempo que la positiva y que forme la primera imagen.

Es condición, por tanto, indispensable, que haya dos clichés independientes: el uno negativo, como los usuales; el otro positivo. Inútil decir que hay que tirarlos sucesivamente sobre el mismo papel.

Los Sres. Artigue y Foux han combinado y construido un *châssis* que, acertadamente, bautizaron con el título de *auto-retocador*, y que es de lo más ingenioso y práctico que hemos visto hace tiempo.

Los lectores que quieran experimentar tan curiosa manera de retoque, deben dirigirse á la *Photo-Gazette*, 60, Rue de la Roche foucauld, París, dond  seguramente les darán todo género de explicaciones y detalles.

**Nuevo anti-halo al betún de Judea.**—Mr. H. Prunier afirma, que ninguna de las composiciones conocidas hasta el día, le ha dado los resultados de la siguiente:

Bet�n de Judea pulverizado.....	20 gramos.
Benzina cristalizable.....	60 c. c.
Esencia de trementina .....	10 „

Y añade: Dentro, estos ingredientes, de un frasco bien tapado, se le agita hasta que el betún se disuelva por completo. E ense gotas, del líquido resultante, sobre un vidrio, y si no escurre bien, a adasele un poco de benzina. Puesto ya en disposición de servir, se preparan las placas como cuando se colodiona. Para las personas habituadas   los antiguos procedimientos fotográficos, la operación es cosa de juego. En cuanto á aquellos que no han conocido los dichos tiempos en que los operadores se asfixiaban en los laboratorios con los vapores de éter, y en que, gracias al nitrato de plata, todo fotógrafo iba siempre con guantes de riguroso luto, sin necesidad de entrar en ninguna guanter a, la manipulación ofrece dificultades, al principio, que son prontamente vencidas.

La placa respaldada con esta mixtura, no debe ponerse en el *ch ssis*, sino después de bien seco el anti-halo, lo que tarda en suceder, aproximadamente, un cuarto de hora.

Impresionada la placa, puede revelarse, sin preocuparse para nada del anti-halo, que no se disuelve en el revelador ni lo ensucia. Se lava, se fija, se vuelve á lavar y se seca. Y después de todo esto, se quita el betún con un cuchillo, limpiando definitivamente la placa con una muñeca empapada de bencina   de aguarrás.

El sistema tiene infinidad de inconvenientes, siendo el mayor el de que no puede seguirse la revelación por transparencia ni dar, por tanto, el justo valor que se quiere al cliché que se revela, ni saber,



en fin, sino muy á ojo, cuándo está fijo, ó no, en el hipo. Por todo lo cual, LA FOTOGRAFÍA insiste en su receta del núm. 7, ó en el uso de placas anti-halo isolar, ó en los adhesivos anti-halos que ya hemos recomendado...

¡Todo, menos el betún...!

**Para levantar las positivas en papel durante la tirada.**—Cuando se examinan las pruebas en papel que tenemos en los *châssis*, á la luz, suele ocurrir que, para levantarlas y ver cómo van, ó se araña el cliché, si se separan con un alfiler ó un palillo, ó se estropean si se moja el dedo para sujetarlas. A obviar estos inconvenientes y peligros, responde el *châssis* de que han obtenido patente los Sres. Clement y Gilmer, de París, y que levanta automáticamente la hoja de papel, permitiendo seguirla sin el menor riesgo. Es una novedad de utilidad indispensable.

**Linterna de Laboratorio improvisada.**—Leemos en una Revista francesa, que puede construirse una linterna inactínica, colocando delante de una vela una botella de cabida de un litro, llena de una solución al 5 por 100 de crisosulfito núm. 1, y colocando á derecha é izquierda de ella otras botellas semejantes. Advierte el colega, que, á pesar de esta combinación tenebrosa, conviene volverse de espaldas al clorosulfito para revelar, á lo cual añadimos nosotros, que todavía es más seguro dar un soplo á la vela y apagar la luz, revelando á oscuras. Por lo demás, eso de que un aficionado no tenga linterna roja, y en cambio tenga clorosulfito, ocurrirá tan pocas veces!... Como que nos parece igual que decir: Si al ir á un pueblo llega la hora de cenar y no hay huevos ni leche ni pan, pídense *foie gras*... Lo cual no es comparar precisamente al clorosulfito con el *foie gras*, y hacemos la aclaración para que no se piquen y nos pidan explicaciones los apreciables animalitos que atormenta el hombre para saborearles el hígado.

**Encolaje de pruebas.**—*The Amer Amat Phot* pondera los resultados del siguiente procedimiento, que, si es de tan buenos resultados como sencillo, hará borrar el engrudo de almidón del número de ingredientes necesarios al aficionado.

Echense en un frasco, de boca ancha, 30 gramos de goma laca blanca y unos 80 ó 90 centigramos de alcohol. Caliéntese despacio en el baño de maría (sin lo cual la operación duraría veinticuatro horas) hasta la disolución completa de la mezcla. Si esta fuese espesa en demasía, hasta el punto de dificultar su recogida por un pincel, añádase alcohol. Tapar herméticamente y dejar enfriar. Al usar la composición, extiéndase, á pincel, por el dorso de la prueba, procurando la mayor igualdad, y déjese secar, lo que se consigue pronto por la evaporación del alcohol. Para pegar, bastará poner la prueba sobre la cartulina, colocar sobre ella un papel ó un lienzo, y *plancharlo* con una plancha, cuyo temple sea tal, que pueda cogerse con la mano sin quemarse. La adhesión de la prueba á su soporte, afirman los que han ensayado este nuevo sistema de encolar, que es absoluta.



**Otra fórmula para dar tonos sepías al papel bromuro.**—Después de muy lavadas (todo el éxito depende de que no quede ni rastro de hiposulfito) se sumergen las pruebas en este baño:

Ferrocianuro de potasio.....	1 gramo.
Nitrato de Uranio.....	1 "
Acido acético cristalizabile.....	40 c. c.
Agua.....	1.000 "

Para disolver, procédase con este orden: 1.º el ferrocianuro, 2.º el ácido acético, 3.º el nitrato. Filtrese. El baño hecho puede durar tres ó cuatro días, y virar bien unas veinte pruebas 13 × 18.

**Viraje al platino de los papeles bromuro.**—En la última sesión de la Sección de Gante de la *Asociación Belga de Fotografía*, expuso Mr. Servaes el principio del procedimiento para virar las pruebas al bromuro, sustituyendo por el platino al bromuro de plata. Consiste el método en dar á las pruebas de bromuro el tono caliente de las platinotipias y es aplicable á las diapositivas.

La prueba, bien lavada, se sumerge en un baño de

Solución al 1 por 100 de cloroplatinito de potasa.	20 partes.
Solución al 1 por 100 de bicloruro de mercurio..	20 "
Acido cítrico.....	1,8 gramos.
Agua.....	50 partes.

Añádanse algunas gotas de bromuro de potasio al 10 por 100. Obtenido el tono que se desea, se lava, se fija y se lava definitivamente.

Si alguna prueba se resistiese y apareciera falta de intensidad, échese durante tres minutos en una cubeta que contenga:

Sulfato de cobre..	12 partes.
Bromuro de potasio .....	12 "
Agua.....	600 "

Después de un corto lavado, revélese en un revelador cualquiera, y la prueba tendrá intensidad, pudiendo sin embargo, virarse de nuevo.

Este procedimiento no refuerza las pruebas sino de un modo imperceptible, al contrario de los virajes del papel bromuro, y las dá una estabilidad perfecta que resiste la inmersión durante una hora en una solución al 50 por 100 de amoniaco, ó de otras al 25 por 100 de ácidos como el clorhídrico, el sulfúrico y el nítrico. En cuanto á la luz, la mitad de una prueba lleva expuesta al sol dos años, sin que haya experimentado el menor cambio, cual demuestra la comparación con su otra mitad que, para el caso, se conserva guardada.

**La seleniotipia.**—Así se denomina el nuevo procedimiento de impresión que se debe al Dr. Littman, y en el que, como su mismo nombre dice, se emplea el *selenio* para la formación de la imagen fotográfica. Sin embargo, aquí, como en el procedimiento del platino, son las sales de hierro las que juegan papel principal.

Consiste el sensibilizador en una solución normal de oxalato fe-



roso, conjuntamente á otra concentrada de bióxido de selenio. La imagen es visible si el papel es de preparación reciente. De lo contrario debe revelarse con oxalato de potasa.

Después del fijado en el ácido clorhídrico diluido, aparece la imagen de color amarillo anaranjado y á veces sepia. Esta prueba, virada al platino, dará una platinotipia, y virada al selenio, una seleniotipia. No significa esto que las sales de selenio sean sensibles á la luz; la imagen se debe principalmente á la reducción del oxalato. Tanto equivaldría á establecer que los metales de la clase del tungsteno, del molybdenum, del uranio y del cromo daban todos compuestos sensibles á la luz, cuando lo más probable es que, hasta las sales del telurio sean insensibles en absoluto.— (*Photography*).

**Fondos al aire libre.**—Ocurre á veces, cuando se quiere retratar una persona ó un grupo al aire libre, que no conviene el fondo, quedando el fotógrafo en la alternativa ó de no diafragmar quitando detalle al retrato, ó de diafragmar profundizando el foco y aumentando la limpieza del mismo fondo que le estorba por impropio ó por lo que sea. En ocasiones salva la dificultad una sábana blanca ó el mismo paño negro del fotógrafo. Pero, ¿y cuando no hay ni esto?

Un lector del *Petit Photographe*, descubre la manera de obviar tales deficiencias. Dice que lleva siempre en el bolsillo polvos de almidón (llevar es, ¡y qué sorpresa sufrirá el ladrón que le meta mano!) y que en el momento de dar la exposición al retrato, tira al aire un puñado de los referidos polvos, naturalmente entre lo que retrata y el fondo enojoso; y lo advertimos para que no se le ocurra á ningún querido amigo tirarlos á la cara del retratado... El consejo, no obstante, es bueno, porque el polvo ligero y fino del almidón forma, arrojado con fuerza al aire, una especie de nube que tarda en pasarse y vela los objetos durante el tiempo necesario para ocultarlos al objetivo, dando á los retratos fondos perdidos de bastante dulzura.

**Composición de la gelatina insolubilizada por las sales de sexquióxido de cromo.**—En una serie de recientes experiencias, respecto de la influencia de la acidez del alumbre de cromo, sobre la insolubilidad de la gelatina, se ha tratado de determinar en virtud de qué reacciones precisas, las sales de sexquióxido de cromo pueden llegar á convertir la gelatina en insoluble.

Las experiencias han girado sobre los problemas siguientes:

1.º *Determinar cuáles son los compuestos de sexquióxido de cromo que pueden insolubilizar la gelatina.Cuál es, dado un peso determinado de gelatina, la cantidad mínima de cromo que permite la insolubilidad y la cantidad máxima de cromo que puede fijarse. Y si estas cantidades dependen del grado de concentración de la solución de gelatina.*

Resulta de los ensayos practicados, que todos los compuestos (sulfato, sulfito, nitrato, cloruro, fluoruro, acetato, formiato, citrato, tartrato, lactato, etc.), obtenidos disolviendo sexquióxidos de cromo en la cantidad suficiente del correspondiente ácido, insolubilizan la gelatina de igual modo que el alumbre de cromo. Igualmente la insolubiliza el sexquióxido de cromo precipitado al estado nativo en la gelatina.

La cantidad mínima de alumbre de cromo que consiente á la ge-



latina resistir impunemente á la acción del agua hirviendo, es de dos gramos por 100 gramos de gelatina. Esta proporción es idéntica, sea cual sea la concentración de la solución de gelatina; pero para las soluciones de 5 por 100 é inferiores, la insolubilidad completa no se obtiene sino después de cierto espacio de tiempo variable, y tanto más largo cuanto la solución es más débil. Así, por ejemplo, pueden calcularse cincuenta horas con la gelatina al 2.5 por 100.

Para saturar de cromo 100 gramos de gelatina, se necesita una cantidad de alumbre aproximadamente diez veces más grande que el máximo necesario para insolubilizar el mismo peso de gelatina, ó sean 20 gramos de alumbre por 100 gramos de gelatina.

Las mismas experiencias, repetidas con otros compuestos distintos del alumbre (sulfato, cloruro, nitrato y aceto crómicos), han demostrado que la naturaleza del ácido combinado al cromo, carece de influencia sobre la cantidad mínima de cromo que se requiere para insolubilizar la gelatina.

2.º *Encontrar el estado á que el cromo se halla asociado á la gelatina y si el ácido de la sal de cromo interviene en la insolubilización. Fijar la relación entre el peso de la gelatina y el del cromo en la gelatina insolubilizada en condiciones variables.*

Pueden admitirse como verosímiles *á priori*, las siguientes hipótesis:

- a) La sal de cromo se fija integralmente sobre la gelatina como en la formación de las sales dobles, dando un producto de adición;
- b) La gelatina, ejerciendo de ácido débil, descompone la sal crómica, produciendo una sal básica que se combina ó forma un producto de adición con la gelatina;
- c) La gelatina, ejerciendo de ácido fuerte, se combina á la totalidad del sexquióxido de cromo y liberta todo el ácido combinado á este último.

Tras de largas y delicadas experiencias, cuyo solo resumen ocuparía inmenso espacio, se ha llegado á las conclusiones siguientes:

En el tratamiento por las sales de cromo, la gelatina parece fijar bien directamente el cromo, pues sus propiedades sufren profundas modificaciones y el cromo no puede eliminarse ni aun por continuados lavados en el agua hirviendo.

El ácido de la sal de cromo, bien que defendido con energía por la gelatina, parece no intervenir de ningún modo en el fenómeno de la insolubilización, puesto que puede eliminársele sin modificar las propiedades de la gelatina insolubilizada. Puede, sin embargo, suponerse que el motivo de esto sean las funciones á la vez básicas y ácidas de la gelatina y que esta substancia retiene á la vez el óxido de cromo y el ácido con el que está combinado.

Un peso determinado de gelatina fija una cantidad máxima constante de sexquióxido de cromo comprendida entre 3.3 gramos y 3 gramos 5 por 100 de gelatina, cualquiera que sea la naturaleza de la sal crómica empleada para la insolubilización, lo que parece indicar que se trata de un compuesto perfectamente definido.

3.º *Estudiar las propiedades de la gelatina cromatizada y deducir de ellas las condiciones más favorables de la insolubilización, así como las hipótesis que puedan hacerse sobre la constitución de la gelatina cromatizada.*

En virtud de su fácil disolubilidad la gelatina insolubilizada es más bien un compuesto de adición que una combinación verdadera y característica.



La desasociación de la gelatina cromatizada, que se produce por tratamientos muy repetidos al agua hirviendo, puede dificultarse ó evitarse, ya lavando en condiciones convenientes, al agua amoniada, la gelatina adicionada del compuesto cromatizado, ya añadiendo á la gelatina, antes de la adición de la sal de cromo, la cantidad teórica de amoníaco necesaria para saturar el ácido de esta sal.— (*Revue de Photographie*).

**Manera de colocarse para hacer un paisaje.**—*Elección del punto de vista.*—El gusto es la única regla para la elección del punto de vista. Está probado que la mejor luz es la que viene oblicuamente de atrás. Sin embargo, las vistas á contraluz resultan en muchas ocasiones muy artísticas. Evítese siempre que dé el sol en el objetivo.

*Primeros términos.* Hágase lo posible porque no haya demasiado suelo en el primer término, y porque exista en él un punto que sirva de punto de comparación y que dé la noción de la distancia (una persona, una carreta, un árbol).

*Personajes.*—Si entran personajes en el paisaje, debe tratarse de conseguir que no miren al objetivo, lo cual, además de ser de malísimo efecto y muy difícil de lograr, quita espontaneidad al paisaje, que resulta como preparado.

*Primeros términos estereoscópicos.*—La elección del primer término es sobre todo de gran importancia en la fotografía estereoscópica, pues sin ese cuidado, pierde ésta la mayor parte de su relieve, y por tanto, los tres cuartos de su interés.

Es evidente que en los objetivos que se usan en estereoscópicas cuyo foco es generalmente muy corto, la profundidad es la suficiente para que con el diafragma 64 todo resulte claro á partir de 5 ó 6 metros.

Por último, conviene operar sobre pie siempre que sea posible, á no ser que, dotado de un temperamento poco nervioso, se esté convencido por experiencia de conservar la inmovilidad durante la exposición. Sin embargo, puedo asegurar, que la práctica dá, aun á los más nerviosos, bastante habilidad para obtener *clichés* muy presentables hechos á mano, en proporción muy considerable. Esta advertencia es para los que detestan la impedimenta en los viajes y que prefieren sacrificar en algo la claridad de sus *clichés* á tener que sufrir la molestia de transportar el pie. A pesar de esto, se debe buscar el apoyo de un muro, de una columna, ó de cualquier otro objeto, siempre que pueda ser, que es en la mayoría de los casos.

Con estas observaciones, no pretendo haber dado un curso de fotografía; mi objeto sólo ha sido pasar revista á los casos que más frecuentemente se presentan, con el fin de que muchos de los aficionados que viajan con máquinas de mano, salgan, casi con seguridad, airosos de su empeño.

Las ligeras nociones teóricas que he tratado de exponer con la mayor claridad que me ha sido posible, independientemente por completo de toda idea abstracta, harán que los que me hayan honrado leyéndome, no obren como máquinas inconscientes, sino dándose cuenta de las operaciones que realizan.

(*Bulletin de la Soc. Lorraine*)

H. BELLINI.



# La Fotografía

REVISTA MENSUAL ILUSTRADA

Director propietario:

DON ANTONIO CÁNOVAS

ALMAGRO, 12.

## SUMARIO

		Páginas,
FEBRERO	<b>Crónica</b> , por A. CÁNOVAS.. . . . .	129
	<b>Ozotipia</b> , por "ALCOR".....	136
1904	<b>El Conde de Agüera</b> .....	139
	<b>El arte de positivar</b> , por A. CÁNOVAS.....	143
NUMERO	<b>Altura de los trípodes</b> , por M.'O. Y S.....	150
29.	<b>Opiniones interesantes respecto del retoque</b> , por R.....	152
	<b>Revista de Revistas</b> .....	154



## PRECIOS DE SUSCRIPCION

Un año, España.....	<b>12,50</b> Pesetas.
— — Extranjero.....	<b>15</b> Francos,
— — República Argentina..	<b>10</b> \$ <sup>m/n</sup>
Un número suelto.....	<b>1</b> Peseta.
Colección del primer año <b>13</b> pesetas.	

ADMINISTRACION

ANTONIO G. ESCOBAR, VICTORIA, 2  
MADRID



# SECCIÓN OFICIAL

## SOCIEDAD FOTOGRAFICA DE MADRID

En la Junta general celebrada el día 23 de Diciembre último, se procedió, ante numerosa concurrencia de señores Socios, á la lectura de la Memoria del año 1903, al examen de las cuentas y á la elección de nueva Junta Directiva, para 1904.

Hé aquí la Memoria, leída por el Sr. Redondo de Zúñiga, Secretario de la Sociedad:

### MEMORIA

Señores: Muy pocas palabras son precisas para daros á conocer la vida de la Sociedad durante el año que va á terminar, pues como somos una *familia pequeña y bien avenida*, no hay secretos entre nosotros, y puede afirmarse, que todo cuanto en este local ha ocurrido, todos lo sabéis.

La vida de nuestra Sociedad en este año, no ha sido de éxitos brillantes, pero se ha deslizado tranquila y metódicamente, lo cual dá buena prueba de que es un organismo bien equilibrado, que ha de durar mucho tiempo.

Un hecho hay, sin embargo, digno de mencionarse muy señaladamente, y es el de haber aceptado S. M. el Rey el Título de Socio Protector, que una comisión de esta Sociedad le ofreció, en cuyo acto expresó el gran interés que le inspiramos.

Se han celebrado dos Concursos: uno de vistas estereoscópicas, que ya habéis admirado, y otro de proyección, que aun no ha sido juzgado, pero en el que seguramente habréis de encontrar fotografías de asuntos bellísimos, en que no sabréis si elogiar más la composición artística del cuadro ó la gallardía con que han sabido vencer sus autores los mayores obstáculos fotográficos.

El estado económico de la Sociedad es todo lo satisfactorio que puede desearse, pues como veréis por las cuentas del año, que se os leerán, no se debe á nadie nada, y los ingresos han sido suficientes á cubrir, con un pequeño exceso, todos los gastos de local, personal, mejoras de instalación, etc., etc., y bien podemos estar satisfechos, puesto que, si no *somos ricos*, tenemos lo preciso para vivir bien.

Al lado de todo esto, que supongo os habrá sido grato escuchar, tenemos que daros una noticia poco satisfactoria: Los dueños de la casa nos han comunicado que tienen necesidad del local que ocupamos, y á pesar de la forma cortés en que la notificación ha sido



hecha, y de las razones con que han justificado su resolución, el suceso es desagradable, porque ya sabéis que dice el refrán, que más vale malo conocido, que bueno por conocer, y aunque este local no es adecuado, ni mucho menos, para las necesidades de la Sociedad, en él estábamos instalados y acoplados ya.

Esto no quiere decir que no hemos de encontrar otro sitio tan bueno ó mejor que éste, y quizá repitiéndose ahora lo que sucedió cuando salimos del Círculo de Bellas Artes, sea esto un motivo de engrandecimiento y mejora de la Sociedad Fotográfica.

Durante el año hemos perdido dos de las figuras que más honraban á la Sociedad. El ilustre general Bona y D. Jesús Monasterio, se fueron de entre nosotros, y como sabemos muy bien lo muy respetados y queridos que de todos los Socios eran, no vacilamos en hacer constar en este momento el grandísimo sentimiento que su muerte nos ha producido á todos.

Y como nada más tenemos que deciros, terminamos rogándoos que dispenséis los errores de nuestra gestión, inspirada siempre en el mejor deseo, y daros las gracias más expresivas por la confianza con que nos habéis honrado.

En cuanto á las cuentas, fueron aprobadas por aclamación, consignándose un entusiasta voto de gracias al digno é insustituible Tesorero, D. Mariano Peiro.

Y en lo referente á la elección de nueva Junta Directiva, después de una porfiada discusión, en la que tomaron parte los Sres. Ripollés, Cabrerizo, Conde de Polentinos, Arnao, Cánovas (A. y M.), y otros varios, se acordó, por unanimidad, que no se admitiese la renuncia de ninguno de los señores que actualmente forman parte de la Junta Directiva, continuando ésta, por consiguiente, constituída como en el año anterior.

Y no habiendo más asuntos de que tratar, se levantó la sesión.



## Situación de la Caja de la Sociedad Fotográfica de Madrid. Año 1903.

H A B E R

D E B E

MES	DIA	DESCRIPCIÓN	Pesetas.	Cts.	MES	DIA	DESCRIPCIÓN	Pesetas.	Cts.
Enero..	1.º	Saldo de 1902.....	3	88	Dbre...	10	Alumbrado y calefacción...	820	65
Idem...	25	Efectos subastados s/ relación.....	153	65	Idem...	"	Alquiler local.....	2.100	"
Junio...	6	Efectos rendidos s/ relación.....	62	35	Idem...	"	Diploma de S. M. el Rey...	300	"
Nbre...	30	Ingresado por concurso proyección.....	115	"	Idem...	"	Escritorio, impresos y encuadernación.....	251	10
Dbre.	10	Por 1.367 recibos de ptas. 5. y 6.835	6.835	"	Idem...	"	Gastos concursos.....	244	30
					Idem...	"	Obras.....	337	50
					Idem...	"	Timbres móviles.....	137	50
					Idem...	"	Mobiliario.....	739	46
					Idem...	"	Suscripciones.....	701	30
					Idem...	"	Personal y gratificaciones	1.145	50
					Idem...	"	Por 23 recibos bajas.....	115	"
					Idem...	"	Por 15 " pendientes de cobro.....	75	"
					Idem...	"	Varios y limpieza.....	153	"
							PESETAS..	7.120	31
							Saldo á favor, c/ nueva..	49	57
							SUMA TOTAL.....	7.169	88

Madrid, 10 de Diciembre 1903

EL TESORERO-CONTADOR,

**Mariano Peiro.**

S. E. ú O.

V.º B.º

EL PRESIDENTE DE LA SOCIEDAD,

**Andrés Ripollés.**



## JUNTA DIRECTIVA PARA 1904

- Presidente honorario.*—D. Santiago Ramón y Cajal.  
*Presidente efectivo.*—D. Andrés Ripollés.  
*Vicepresidente primero.*—D. Antonio Cánovas del Castillo.  
*Vicepresidente segundo.*—D. Francisco Cabrerizo.  
*Vocales.*—D. Nazario de Calonje, D. Francisco de A. Delgado,  
D. Manuel González Arnao, D. José de la Fuente, D. Carlos Iñigo,  
D. Antonio Rabadán.  
„ *Tesorero contador.*—D. Mariano Peiro.  
„ *Bibliotecario.*—D. Juan Gutiérrez Garijo.  
„ *Secretario general.*—D. Angel Redondo de Zúñiga.  
„ *Vicesecretario primero.*—D. Luis Badolato.  
„ *Vicesecretario segundo.*—Conde de Manila.

## LISTA DE LOS SOCIOS

- D. Agüera (Conde de), Juan de Mena, 9.  
„ Aldana (Conde de), Serrano, 18.  
„ Alonso Martínez (Adriano), Conde de Aranda, 3.  
„ Altolaguirre (Fernando), Valverde, 36.  
„ Alvarez de Toledo (José María), Carrera de San Jerónimo, 35.  
„ Alviach (Manuel), Puerta del Sol, 14.  
„ Amunátegui (José), Doña Bárbara de Braganza, 16.  
„ Amunátegui (Emilio), Lagasca, 51.  
„ Arco y Vizmanos (Luis del), Zurbano, 19.  
„ Badolato (Luis), Plaza de la Lealtad, 2.  
„ Belchite (Conde de), Lista, 24.  
„ Bonafóx (José), Barquillo, 32.  
„ Cabrerizo (Francisco), Plaza de Santa Catalina, 3.  
„ Cadwalladéz (Carlos), Alcalá, 14 y 16.  
„ Calonje (Nazario de), Felipe IV, 9.  
„ Campo (Luis del), Huertas, 62.  
„ Cánovas del Castillo (Antonio), Almagro, 12.  
„ Cánovas del Castillo (Máximo), Campoamor, 21.  
„ Cárdenas (Francisco), Argensola, 2.  
„ Caro (Luis), Felipe V, 4.  
„ Cernuda (José), Paseo del Prado, 20.  
„ Ciarán (Alfonso), Quintana, 34.  
„ Cisneros (Juan), Barquillo, 16.  
„ Coello (Joaquín), Concepción Jerónima, 20.  
„ Cort (Fernando), Alcalá, 57.  
„ Cubillo (Luis), Jorge Juan, 13.  
„ Dal Ré (Carlos), Arco de Santa María, 45.  
„ Delgado (Francisco de A.), Conde de Xiquena, 19.  
„ Díaz Agero (José Pedro), Rey Francisco, 12.  
„ Díaz Carvia (Juan), Goya, 21.  
„ Elías de los Cobos (Santos), Almirante, 2.  
„ Elguero (Domingo), Carranza, 20.  
„ Escobar (Antonio G.), Victoria, 2.  
„ Esteban Collantes (Conde de), Goya, 13.  
„ Espelius (José Manuel), Villanueva, 15.



- D. Fernández Gamboa (Enrique), Marqués de Cubas, 7 duplicado.  
„ Fraile (Pedro Lucas), Carrera de San Jerónimo, 29.  
„ Franzen (Christian), Príncipe, 11.  
„ Fuente (José de la), Fernanflor, 8.  
„ Galvis (José), Orellana, 12.  
„ Gil Balenchana (Mariano), Lagasca, 22.  
„ Giráldez (Emilio), Alcalá, 75.  
„ González Arnao (Manuel), Barquillo, 32.  
„ Gonzalo y Tarín (Joaquín), Plaza de la Independencia, 8.  
„ Govantes (Fernando), Barquillo, 5.  
„ Guaqui (Conde de), Marqués de Cubas, 13.  
„ Guirao (Luis Federico), Atocha, 103.  
„ Guri Forns (José), Princesa, 42.  
„ Gurruchaga (Blas), Velázquez, 18.  
„ Gutiérrez Garijo (Juan), Ferraz, 32.  
„ Gómez Ocaña (José), Atocha, 127 duplicado.  
„ Haza (Joaquín de la), Mayor, 18.  
„ Hernández Briz (Baltasar), Libertad, 23.  
„ Hurtado de Amézaga (Luis), Cuesta de Santo Domingo, 5.  
„ Iglesias (Pedro), Plaza de Santa Catalina de los Donados, 2.  
„ Iñigo (Carlos), Fernando VI, 31.  
„ Lacoste (José), Cervantes, 28.  
„ Laredo y Ledesma (Luis), Preciados, 35.  
„ Larroca (Emilio), Mariana de Pineda, 2.  
„ León y Ramos (Modesto), Arco de Santa María, 19.  
„ Lombillo (Conde de), Almagro, 17.  
„ López (Braulio), Príncipe, 27.  
„ López Arenzana (Antonio), Magdalena, 7.  
„ Maldonado y Carvajal (Enrique), Doña Bárbara de Braganza, 14.  
„ Manila (Conde de), Atocha, 32.  
„ Martínez de Tejada (Baldomero), Príncipe, 17.  
„ Martínez y Vargas Machuca (Luis), San Agustín, 3.  
„ Mengs (Julián), Almirante, 21.  
„ Muguero (Rafael), Paseo de la Castellana, 12.  
„ Nueda y Santiago (Luis), Desengaño, 10 triplicado.  
„ Olavarría (Miguel), Alcalá, 65.  
„ Oliver (Gustavo), Argensola, 14 y 16.  
„ Oloriz Ortega (Federico), Atocha, 96.  
„ Otañes (Antonio), Tudescos, 1.  
„ Peiro (Mariano), Paseo de Recoletos, 10.  
„ Peláez (Alberto), Infantas, 29.  
„ Peláez (Ernesto), Infantas, 29.  
„ Peñuelas y Jerez Sarmiento (José), Los Madrazo, 27.  
„ Pérez Oliva (Telesforo), Conde de Xiquena, 15 y 17.  
„ Pérez Vega (José), Hotel de Santa Cruz.  
„ Polentinos (Conde de), Doña Bárbara de Braganza, 8.  
„ Portela (Antonio), Alcalá, 4.  
„ Puzón y Rubio (Joaquín), Cervantes, 34.  
„ Ramón y Cajal (Santiago), Atocha, 103.  
„ Rabadán (Antonio), Los Madrazo, 27.  
„ Rascón y Anduaga (Nicolás), Lagasca, 7.  
„ Redondo de Zúñiga (Angel), San Agustín, 3.  
„ Ripollés (Andrés), Mendizábal, 10.  
„ Riscal (Marqués del), Plaza de la Villa, 4.  
„ Rivero é Iglesias (Ricardo del), Claudio Coello, 83.  
„ Rodriga (Marqués de la), Juan de Mena, 9.



- D. Rodríguez (Ernesto), Alcalá, 27.  
„ Rodríguez Luque (José), Velázquez, 52.  
„ Ruiz Merás (José), Plaza de Santa Catalina de los Donados, 2.  
„ Salvi (Carlos), Sevilla, 12 y 14.  
„ Santa Ana (Rafael), Factor, 5.  
„ Santa Marina (Joaquín), Hotel de París.  
„ Saint-Aubín (Julio), Huertas, 11.  
„ Soler (Santiago), Serrano, 66.  
„ Soriano (Ricardo), Calle del Prado, 26.  
„ Tárrega (Manuel), Hermosilla, 12.  
„ Toda y Nuño de la Rosa (Francisco), Glorieta de San Bernardo, 5.  
„ Torres Alonso (Claudio), Cedaceros, 8.  
„ Urquiza y de la Gzama (José), Magdalena, 8 y 10.  
„ Vera (José), Campomanes, 3.  
„ Villatoya (Marqués de), San Marcos, 41.  
„ Victoria (Duque de la), Goya, 17.  
„ Yerro (Felipe Martín del), Arenal, 19 y 21.

\*\*\*

Concluída la Junta general, trasladáronse los señores Socios al *Restaurant de Francia*, donde celebraron el banquete anual, en que reinó un buen humor y una alegría admirables. Recordamos, entre los asistentes, á los Sres. Ripollés, Cabrerizo, Cánovas (A. y M.), Escobar, Iñigo, Amunátegui, Gutiérrez Garijo, Cubillo, Rodríguez Luque, Redondo del Campo, Hierro, Delgado, Toda, Rabadán, y otros, hasta el número de veintiocho.

Reelegida por aclamación la Junta Directiva de la Sociedad Fotográfica de Madrid, permítase á LA FOTOGRAFÍA, en el terreno particular, sostener lo mismo que sostuvo su Director en la discusión motivada por la dimisión de la Junta y el empeño en no admitirla de los Socios. La Directiva de las Sociedades, como la Fotográfica, debe renovarse en bien de la colectividad. Bien está que al año siguiente de un éxito enorme, sin precedentes, y quizá sin segunda parte, como fué para la Sociedad Fotográfica de Madrid, su Concurso y Exposición de 1901, se reelija á la Junta Directiva que tuvo el acierto de concebir la idea y de llevarla á cabo con brillantez inusitada, dando á la Sociedad días de gloria, que, probablemente y desgraciadamente, no se repetirán.

Aquello fué un éxito jamás superado por nada de lo hecho después, un éxito indiscutible y que marca el apogeo más alto alcanzado por la Sociedad, y se explica la reelección de la Junta, como aprobación y aplauso de sus actos. Pero de una reelección justísima, que reconocía, consagraba, sancionaba, ensalzaba y recompensaba lo mejor y más acertado que la Sociedad realizó, á convertir los



cargos de la Directiva, poco menos que en vitalicios, hay una enorme diferencia.

A las iniciativas de los unos, substituyen, con la renovación, las de los que vienen de refresco á cooperar al ideal común, que es la prosperidad social. Y aunque no se nos oculta que son pocos los que, por su mayor entusiasmo y sus menores ocupaciones, pueden dedicarse asiduamente al gobierno de la Sociedad, tampoco creemos que, los únicos que están en tal situación, sean los actuales dignísimos miembros de la Directiva. Y si alguno ó algunos de ellos, que en la conciencia de todos están, son, realmente, difícilísimos de sustituir, reelíjaseles, pero renuévese la gran mayoría de la Directiva, para que la entrada en ella de nuevos elementos determine iniciativas y actos favorables á lo que más nos interesa á todos.

Conste, pues, que LA FOTOGRAFÍA aplaude con entusiasmo el tesón y la buena voluntad con que la Directiva renunciaba sus puestos, y que, con no menor afecto, censura á los amables Socios y *candidatos* que se negaron á toda avenencia que no fuese la continuación de la actual Junta.

Dios quiera que el próximo año prevalezcan las ideas que hemos expuesto, y que podrán ó no ser acertadas, pero que sentimos en conciencia y en bien de la Sociedad Fotográfica de Madrid, á la que tan entrañable, incondicional cariño profesamos.

CATÁLOGO DE LAS OBRAS DE FOTOGRAFÍA EXISTENTES EN LA BIBLIOTECA DE LA SOCIEDAD FOTOGRAFICA DE MADRID

Número.	TITULO	AUTOR	Tomos...
1	Traité Practique de la Photographie	Albert Londe .....	1
2	La Fotografía Moderna.....	Albert Londe .....	1
3	Traité des Projections.....	Trutat .....	2
4	La Photographie.....	A. Davanne.....	2
5	Le Developpement en Photographie.	Dillaye .....	1
6	L'Art en Photographie.....	Dillaye .....	1
7	La Pratique en Photographie.....	Dillaye .....	1
8	Le Paysage Artistique en Photographie.....	Dillaye . . . . .	1
9	Principes et pratique D'art en Photographie.....	Dillaye .....	1
10	La Photographie en Plein air.....	Robinson.....	1
11	La Fotografía elemental.....	Burton.....	1
12	Photographie instantanée.....	E. Frippet.....	1
13	La Pratique de la Photographie instantanée.....	E. Frippet . . . . .	1



Número.	TITULO	AUTOR	Tomos..
14	La Photographie de Montagne.....	Trutat.....	1
15	La Photographie des Couleurs.....	C. Ruckert.....	1
16	Chimie Photographique.....	L. Mathy.....	1
17	Le Nu et Le Drapé. ....	Bregon L. Regue ..	1
18	Photographie Tomo 1 ..	Fabre.....	1
19	" " 2..	Fabre. ....	1
20	" " 3..	Fabre.....	1
21	" " 4..	Fabre.....	1
22	" Suplemento " a..	Fabre.....	1
23	" " " b..	Fabre.....	1
24	" " " c..	Fabre.....	1
25	Elección del material é instalación Laboratorio .....	Brunel (tomo 1.º)...	1
26	El asunto. Manera de enfocar. Tiempo de exposición .....	Brunel (tomo 2.º..).	1
27	Los Clichés negativos .....	Brunel y E. Forres- tier (tomo 3.º)....	1
28	Las Pruebas positivas.....	Brunel (tomo 4.º)...	1
29	Los fracasos y el retoque.....	Brunel (tomo 5.º)...	1
30	La Fotografía al aire libre. ....	Brunel y Chaux (to- mo 6.º).....	1
31	El Retrato en las habitaciones.....	Reyner (tomo 7.º)...	1
32	La Fotografía en Colores.....	Brunel (tomo 8.º)...	1
33	Las ampliaciones y las proyecciones.	Brunel (tomo 9.º)...	1
34	Los objetivos y la estereoscopia.....	Brunel (tomo 10).. .	1
35	La Photographie.. ..	Brunel.....	1
36	La Photographie D'Art á l'Exposi- tion Universelle de 1900 .....	C. Klary... ..	1
37	La Photographie de Nu. ....	C. Klary.....	1
38	Estétique de la Photographie.....		
39	El Rayo Solar.....	Dr. J. Towler.....	1
40	Formulaire Photographique .....	P. Jonan.....	1
41	Les Nouveautés Photographiques de 1893. . . . .	F. Dillaye.....	1
42	Les Nouveautés Photographiques de 1894..... . . . .	F. Dillaye.....	1
43	Les Nouveautés Photographiques de 1895 .....	F. Dillaye.....	1
44	Les Nouveautés Photographiques de 1900 .....	F. Dillaye.....	1
45	Les Nouveautés Photographiques de 1901 .....	F. Dillaye . . . . .	1
46	Les Nouveautés Photographiques de de 1902..... . . . .	F. Dillaye.....	1
47	La Fotografía Simplificada .....	Máx. Cánovas.....	1



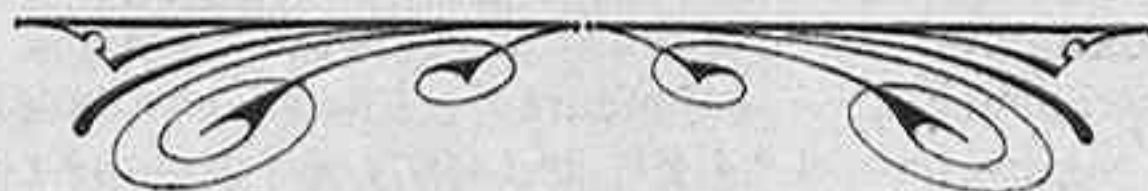




Número.	Tomos..	TÍTULO	AÑOS
21	2	"Photo-Revue".....	1902
22	1	"Bulletin del Photo Club de París".....	1902
23	1	"La Photographie Française".....	1902
24	1	"Photographic Rundschau".....	1902
25	1	"Bulletin belge de Photographie".....	1902
26	1	"Revue suisse de Photographie".....	1902
27	1	"La Photographie".....	1902
28	1	"La Fotografía Práctica".....	1902
29	1	LA FOTOGRAFÍA.....	1901 á 1902
30	2	"Photo-Revue".....	1903
31	1	"Revue de Photographie".....	1903
32	1	"La Photographie Française".....	1903
33	1	"Photographische Rundschau".....	1903
34	1	"Revue suisse de Photographie".....	1903
35	1	LA FOTOGRAFÍA.....	1902 á 1903
36	1	"La Fotografía Práctica".....	1903
37	1	"Le Photogramme".....	1903
38	1	"Il Progresso fotografico".....	1903
39	1	"The Photographic Times-Bulletin".....	1903

Suscripciones que tiene la Sociedad Fotográfica de Madrid para 1904.

"Figaro Illustré."	↓	"La Photographie française".
"The Studio" (edition de París)		"Photo-Gazette."
"Photo Midi."		"The Illustrator London News."
"Revue Suisse de Photographie."		"La Fotografía Práctica."
"Revue de Photographie."		"Ilustración Española y Americana".
"Le Photogramme."		"Modern Kunst."
"Photographische Rundschau."		"Nuevo Mundo."
"La Nature."		"Por Esos Mundos."
"Photo-Revue" (edition de lux).		
"L'Illustration."	↑	





# NOTICIAS

## Gran Concurso

## ESTEREOSCÓPICO

### Internacional (1)

#### LISTA DE PREMIOS

**Un gran Diploma, único de honor y MIL PESETAS** al autor de la mejor y más completa colección de positivas estereoscópicas, sea cual sea el grupo ó grupos á que pertenezcan.

**Un Accésit y DOSCIENTAS CINCUENTA PESETAS** al autor de la colección que siga en mérito á la anterior.

#### PRIMER GRUPO

(Toda clase de estereoscópicas, excepto las de Veráscopo.)

*Un Diploma de Medalla de Oro, dos de Plata, tres de Bronce y número ilimitado de Menciones honoríficas.*

#### SEGUNDO GRUPO

(Estereoscópicas de Veráscopo.)

*Un Diploma de Medalla de Oro, y un TAXIPHOTE, premio de*

#### **MR. JULES RICHARD, (2) de París,**

*dos Diplomas de Medalla de Plata, tres de Bronce y número ilimitado de Menciones honoríficas.*

---

(1) Véanse todos los detalles referentes á nuestro Concurso en el número 27 (Diciembre) de esta Revista.

(2) La acreditada Casa del afortunado inventor del Veráscopo, ha ofrecido á la Empresa de LA FOTOGRAFÍA no sólo el magnífico aparato **Taxiphote**, que se entregará al agraciado con Medalla de Oro en este grupo, sino otros varios más, según el número y calidad de los concurrentes al Concurso, y que se detallarán oportunamente.

En el caso de que los premios 1.º ó 2.º, de 1.000 y 250 pesetas respectivamente, ó los dos, fueran adjudicados á colecciones de vistas de veráscopo, corresponderá el **Taxiphote**, y las demás recompensas anunciadas á los que sigan en mérito á los agraciados.



## LISTA

DE LOS REPRESENTANTES QUE TIENE ESTA PUBLICACIÓN, CON CARACTER  
EXCLUSIVO, PARA ANUNCIOS Y SUSCRIPCIONES

- París.**—Mr. Albert Aivas, Boul. St. Martin, 9.  
**Londres.**—“Bolak's Electrotype Agency” - 10-Bolt Court.  
**Buenos Aires.**—D. Guillermo Parera, Alsina, 491.  
**Montevideo.**—D. A. Monteverde, Diez y Ocho de Julio, núm. 207.  
**Habana.**—D. Manuel F. Cibrián, Obispo, 79.  
**Barcelona.**—D. Enrique Castellá, Cortes, 167.  
**Bilbao.**—S. S. Torcida, García y Compañía, Gran Vía, 8. Compañía general de material fotográfico. Para las tres provincias Vascongadas y Santander.  
**Palma de Mallorca.**—Sucesores de Boscana, Cort., 8, para las Islas Baleares.  
**Madrid.**—Administración de la Revista, D. Antonio García Escobar, Victoria, 2. Artículos para la Fotografía.

Hemos recibido un ejemplar del magnífico *PENROSE'S Pictorial Annual*, ó *The process year book 1903-1904*, editado por William Gamble; y, aunque estamos acostumbrados á ver exposiciones, catálogos y muestras de la considerable altura alcanzada en el extranjero por el progreso incesante de las artes gráficas, confesamos que el libro que tenemos á la vista *bate el record* á todos los anteriores. Es una verdadera maravilla que suspende el ánimo, que encanta y entusiasma.

Las artes gráficas avanzan sin cesar. Sólo en nuestro país las seguimos con cincuenta años de retraso. Ese convencimiento es el que hizo exclamar á uno de nuestros redactores, al ver el *Anuario* asombroso de PENROSE:

—Señores: vivimos en pleno Pinto. ¡Qué libro!... y aun mejor ¡qué país, el que produce libros de esa calidad!...

Aparte de las ilustraciones que son insuperables, estupendas y variadas (como corresponde á un muestrario de procedimientos) el texto es altamente instructivo y curioso. Estúdiase en él el fotograbado, la zincografía, la litografía, la fotocromía, el tricolor y el cuatricolor, la electrotipia, el colodión y cuanto con estas artes especiales tiene alguna conexión.

En una palabra: el que quiera saber *hasta dónde se llega hoy en*



las artes gráficas, pida la obra á que nos referimos, con un asombro que cuantos le vean compartirán, á Mr. A. W. Penrose y Compañía, 109-Farringdon Road.—London, E. C.

Leemos en *El Diario*, de Buenos Aires, un artículo referente á la desenfrenada pasión que se ha apoderado de los argentinos por las tarjetas postales, y suscrito por el Sr. D. Justo Solsona Jofre, en el cual hay los siguientes párrafos:

“Pero el record de la venta de series artísticas se lo ha llevado España. D. Antonio Cánovas, sobrino del gran político español, hombre adinerado, de alta posición social, aficionado entusiasta por la fotografía, director y propietario de la celebrada Revista LA FOTOGRAFÍA, es quien con sus preciosas colecciones ha vencido á los editores del mundo entero. Sólo de su célebre colección de veinte tarjetas, basada en la conocida dolora de D. Ramón de Campoamor: “¡Quién supiera escribir!” se han vendido más de DOSCIENTAS MIL. La cantidad parece fabulosa, pero es completamente exacta. Y del mismo Cánovas son las tan populares: “El padre nuestro” y “Ave María, de Mimí” y otras cincuenta ó sesenta colecciones, todas de colosal éxito por su finura y gusto artístico, y cuya nomenclatura es más propia de una Revista cartófila que de artículo de diario.

“Aquí, en Buenos Aires, á imitación de las grandes capitales europeas, también se publica un Boletín, órgano de una casa que se dedica únicamente al negocio de postales, con la exclusiva del citado Cánovas, Thomas, Bartrina y otros editores de España, Francia, Italia y Alemania. Véase la sección “Anuncios”.

“D. Guillermo Parera, con su “Casa de las postales” ha puesto el ramo á igual altura que París, sea dicho sin exageración ni hipérbolo, contribuyendo con sus múltiples é inacabables colecciones artísticas, al diluvio de cartulina que nos ha de ahogar; y mientras el caso llega á ser la desesperación de cuantos tienen la desgracia de saber escribir, desde los que firman letra á letra con cruz y raya, á los que lo hacen metódica y repulidamente...”

Agradecemos sinceramente las frases laudatorias que se dedican á nuestro Director, aunque algunas de las afirmaciones que en el aludido trabajo se hacen pequen de más y otras de menos, debiendo señalar entre estas últimas, la cifra alcanzada por la venta de las tarjetas postales con la Dolora *¡Quién supiera escribir!*, de Campoamor, que no es de 200.000 como dice el amable articulista, sino de UN MILLÓN, hasta la fecha.

En efecto; el Sr. Cánovas lleva hechas y vendidas sólo de esa Dolora 100 ediciones de á 10.000 ejemplares: ó lo que es igual: 100.000 colecciones, y UN MILLÓN DE TARJETAS POSTALES.

La edición de la referida Dolora que actualmente está á la venta es la 101.

La The Altrincham Rubber Company, ha introducido en el comercio unos disparadores de obturador (tubo y pera), fabricados de una goma especial que llama Anti-climatic, y que tiene la propiedad de resistir los más rigurosos climas.

Verdaderamente que hasta ahora las gomas usadas para la fabricación de estos accesorios, eran de corta duración y de éxito muy dudoso. Inútilmente se producían de cauchú endurecido, de cauchú



mezclado, de Rubberine y otras preparaciones parecidas, sin que su resultado fuera más satisfactorio. La nueva goma roja de Altrincham viene á suplir aquellas faltas, y merece nuestra más sincera felicitación.

To all English photographic manufacturers:

**LA FOTOGRAFÍA** advises the above mentioned to use in their formulas, Price-currents, measures and weights, the **DECIMAL METRIC SYSTEM**, the **ONLY** one which all photographers (except the Anglo-Saxon Race) understand.

It is *useless* to recommend tables showing their equivalent weights and measures with the Metric System.

Photographers on the Continent, and those who are of the most importance to us, the Spaniards and South Americans, prefer **NOT USING English Manufactures**, whose weights and measures, are always in ounces, feet, and inches, rather than be always studying the relative proportions of a system of weights and measures which they do not understand.

**LA FOTOGRAFÍA DOES NOT RECEIVE ANY BENEFIT** or payment for this *disinterested and loyal advice*, which is given solely in the mutual interest of and for the benefit of those photographers who like *English manufactured materials and goods*, but **DO NOT USE THEM** because they do not understand the English system of measures, and fear to trouble themselves *in any case* with its study nor do they understand the obstinates English manufacturers who refuse to use the Metric Decimal System; now universally accepted.

To English photographic news papers:

Please copy this disinterested advice, for the benefit of your countrymen.

**You will sell more.**

**LA FOTOGRAFÍA** of Madrid is confident the results will **Justify the acceptance of this advice.**

Con el presente número inauguramos una Sección especial de caricaturas, á la que habíamos pensado dar el título de *Las grandes figuras de la afición*, por estar formada con los retratos de nuestros más conspicuos *amateurs*. La circunstancia, sin embargo, de tener que inaugurar nuestra galería satírica con las siluetas de personas afectas á **LA FOTOGRAFÍA**, nos veda, por razones fáciles de comprender, dada la modestia de los de la casa, encabezar la colección referida con el epígrafe que realmente la vendría más de molde.

Es autor de serie tan curiosa, el insigne artista y querido amigo



nuestro CARLOS IÑIGO, que maestro en cuanto emprende, dibuja admirablemente y domina por igual la goma bicromatada, y la goma de borrar y los lapiceros.

---

Hemos tenido el gusto de recibir el primer número de la nueva Revista fotográfica que con el título de *Photos* han empezado á publicar en Zaragoza, los Sres. Méndez, León y Compañía.

Agradecemos el saludo que nos dirige, establecemos desde luego el cambio, y deseamos al nuevo paladín de la Fotografía muy larga vida y las mayores prosperidades.

---

Lo confesamos. Nos ha hecho sonreír... á pesar de tener los labios partidos por el frío, la siguiente carta:

“Sr. Director de LA FOTOGRAFÍA.

Muy señor mío: ¿Hace usted el favor de decirme dónde vive el original del retrato que firmado por Schneider de Columbia, Ohio (U. S. A.) publicó el número 28, pág. 116, de la Revista de su digna dirección?... Gracias anticipadas y de usted afectísimo atento seguro servidor, q. b. s. m.,

CASTO GÓMEZ.”

Deseosos de complacer á nuestro simpático aunque anónimo comunicante, telegrafiamos en el acto al autor de tan, por todos conceptos hermosa fotografía, y sin duda por lo caro que resulta el *calear* desde América, no nos ha respondido más que con las cinco sicalípticas palabras que van á continuación:

*Se ha mudado.—Remita fondos.*

Conque, ya lo sabe D. Casto Gómez.

---

Leemos en *Le Photogramme* que va á fundarse en París una Sociedad fotográfica exclusivamente estereoscópica, que llevará el título de *Stereo Club*.

Ya sabemos quién será en Madrid el Agente consular de la nueva entidad fotográfica.

---

### BARNIZ ROJO BAYER

**Modo de usarlo.**—El “Barniz rojo Bayer” se aplica por medio de un pincel blando, embadurnando la superficie que se quiere cubrir con una abundante cantidad de barniz y esparciéndolo inmediatamente con uniformidad y con tanta rapidez como sea posible. Para hacer que las bombillas eléctricas ó las láminas de vidrio sean inactivas se debe procurar que la capa de barniz sea bastante gruesa y que las grietas que se hayan formado se hagan desaparecer aplicando una nueva capa de barniz. Para obtener fácilmente una capa uniforme sobre una placa de vidrio, se puede emplear este producto como si fuera un barniz negativo, esto es, echando una cantidad su-



ficiente del mismo sobre la superficie de la placa, inclinando inmediatamente ésta hacia cada uno de sus bordes y dejando que el barniz se escurra por uno de los ángulos, en tanto que para cubrir las bombillas á incandescencia es preferible echar el barniz sobre la bombilla, manteniéndola encima de una cubeta ó de otro recipiente, en el que se recoja el exceso de barniz. Para obtener una luz completamente inactínica con las lámparas á incandescencia, es necesario cubrirlas de una segunda capa de barniz después que se haya secado la primera. Las lámparas de 16 bujías preparadas de este modo permiten manipular á la distancia de un metro y durante diez minutos, una placa extrarápida sin que se produzca velo alguno perceptible.

Si se cree que el barniz resultara demasiado obscuro para las ventanas de laboratorio, puede diluirse con acetón ó mejor aun con una mezcla por partes iguales de alcohol y acetón. Es preciso procurar que la superficie del objeto que hay que barnizar esté siempre *perfectamente seca*.

*Empleo del barniz rojo Bayer contra la aureola.*—Con este objeto se embadurna uniformemente con barniz rojo, valiéndose de un pincel, la cara de la placa que presenta el vidrio libre, y una vez seca esta capa roja, impide completamente la producción de la aureola. Las placas preparadas de este modo permiten sacar fotografías á contraluz (ventanas en el campo del aparato, llamas ú otros focos de luz artificial, objetos con muchos reflejos ó muy brillantes, etc.)

Una ventaja muy característica del barniz rojo Bayer es la de que la película formada por el barniz, *humedeciéndola, se puede quitar muy fácilmente* de una vez y sin que quede sobre la placa el menor rastro de ella. Con este objeto, la placa, antes de revelarla, se sumerge durante algunos instantes en agua, y una vez se haya hinchado la capa de barniz, no hay más que separar la película roja del vidrio tirando de ella por uno de sus ángulos.

Entresacamos de nuestra *Correspondencia particular*, dos preguntas que nos hacen otros tantos suscriptores, y á las cuales, realmente, no sabemos qué contestar. Las publicamos por si alguno de nuestros amigos dá la solución, complaciendo así á los interrogantes:

1.<sup>a</sup> ¿Por qué las placas inglesas tardan doble tiempo en fijarse en el hiposulfito que las restantes marcas?...

2.<sup>a</sup> ¿Por qué en los paquetes de papel *Velox*, además de las cincuenta envolturas que preservan las hojas impresionables, vienen unas hojas *en blanco*, iguales que las sensibles y mezcladas con ellas, que se confunden dando muy malos ratos á los operadores?...

## A LOS FOTOGRAFOS

**Se desea adquirir un objetivo de cualquiera de las marcas Dallmeyer, Suter, Steinheil, Ross, para retratos, que cubra A TODA ABERTURA 24 × 30 y que trabaje, por lo menos, á una luminosidad de F.5.**

**Dirigir las ofertas á D. M. C.—Campoamor, 21, principal.**



## DEMANDAS

Se quiere adquirir un objetivo para retratos de buena marca (Dallmeyer, Ross Zeiss, etc.), y que cubra, por lo menos, á toda abertura  $24 \times 30$ .

Cuanto más caro peor.

Dirigir las ofertas á la Administración de LA FOTOGRAFÍA.

—Se desea una buena Linterna para ampliar clichés de  $9 \times 12$ .

Dirigir ofertas á D. Benito Rodríguez, Pez, 40, Madrid.

## OFERTAS

—Aparato estereoscópico á mano Steinheil  $8 \frac{1}{2} \times 17$ , escamoteo de 12 placas y dos *châssis* dobles, cristal esmerilado, 250 pesetas.

Princesa, 42, 1.º. D. J. Guri.

—Se vende Fotogemelo Charpentier, objetivo Zeiss en buen uso, con ó sin ampliadora y accesorios.

Razón, D. Natalio de Fuentes, Palencia.

—Objetivo para retratos, firmado Hermagis en los cristales, para  $30 \times 40$ , montura completamente nueva, 300 pesetas, dirigirse á L. Vallet de Montano, fotógrafo, Bilbao.

—Gemelo marca Cadot, de París, tamaño  $9 \times 12$ , objetivo Darlot muy luminoso, cristal esmerilado para enfocar, almacén de escamoteo á cortinilla para 12 placas. Obturador funcionando á la pera y á mano, haciendo la exposición y la instantánea con distintas velocidades, saco de cuero negro, aparato en muy buen uso habiendo servido sólo un mes. Precio: 175 pesetas.

Dirigirse á D. Celestino Vallet, calle Cascaleria, 9 y 11, León.

—Se vende Veráscope rectilíneo, con cambio de velocidades, diafragmas y obturador para pera de goma.

Sr. Nueda, Desengaño, 10 triplicado.

—Se vende un Cono Guillon para ampliar los negativos del "Veráscope", haciendo los tamaños de  $8 \frac{1}{2} \times 10$ ,  $18 \times 18$  y  $24 \times 24$ . Aparato completamente nuevo.

Dirigirse á D. R. del Portal Ribelles, Málaga.

—Cámara  $13 \times 18$  metálica, seis *châssis* dobles, objetivo Voigtlander, trípode y mochila para cámara y trípode.

En la Administración de la Revista.

—Se vende una Linterna Centauro sin objetivo para ampliaciones y proyecciones, admitiendo placas hasta  $13 \times 18$ , condensador 220 milímetros y Lámpara "Sol", todo nuevo por 225 pesetas.

Dirigirse á Zacarías Ciria, Torrenueva, 39, Zaragoza.

—Cámara á mano  $9 \times 12$  Objetivo Goerz, para placa y película, seis *châssis* dobles y mochila, por la mitad de su valor.

—Anschutz  $6 \frac{1}{2} \times 9$ , último modelo, en magnífico estado, con seis *châssis* dobles y uno para películas en rollo, 325 pesetas.

Razón en la Administración de LA FOTOGRAFÍA.

—Cámara  $18 \times 24$ , tipo "Ideal", de Rochester, Optical C.º con cuatro *châssis* dobles, objetivo Gran angular Laverne y C.º, trípode, cuatro prensas, tres cubetas celuloide de  $13 \times 18$ . Se dá en 100 pesetas.

—Detectiva  $9 \times 12$  con escamoteo automático para 12 placas con dos visores. Se dá en 50 pesetas.

—Cámara  $18 \times 24$  con seis *châssis* dobles, un objetivo etc., etc., cuyos precios son los siguientes:

### Francos.

Cámara Mackenstein de campaña con tres <i>châssis</i> dobles y báscula, valor.....	250
Objetivo rectilíneo Voigtlaender, serie IV, número 4.....	250
Objetivo Gran angular Dallmeyer, cubriendo $24 \times 30$ .....	190
Tres <i>châssis</i> suplementarios.....	75
Pie.....	20
Mochila.....	20
Satinadora de 25 centímetros.....	75

Total..... 880

Se dá en 600 pesetas. Dará razón D. Isidoro Molina Bueno, Farmacia de San Agustín, Granada, 79, Málaga.

—Aparato de Fotografía se vende uno, marca "Goerz Anschutz"  $6 \frac{1}{2} \times 9$ , con *châssis* almacén, dos *châssis* dobles, pie-bastón y saco, por 290 pesetas. Ha dado excelentes resultados y está poco usado.

Agustín Beltrán, Correo, 27, Bilbao, dará razón.



## CORRESPONDENCIA PARTICULAR <sup>(1)</sup>

Sr. D. G. S. de la P.—Madrid.—Pero que tiene usted la mar de razón. Es indiscutible la necesidad de recomendar á los fabricantes de papeles y de placas la simplificación de los procedimientos, porque, como usted dice muy bien, hay para volverse loco. Hace días que entramos en el laboratorio de un querido amigo de los que gozan *ensayando* y estaba metido entre un verdadero ejército de cubetas, balanzas, probetas, embudos, filtros, frascos, etc. Allí estaban la sin par hidroquinona, el metol, el sulfito, y el carbonato de sosa, el ácido cítrico, el bromuro de potasio, el imprescindible é inevitable hipo, el bisulfito, el agua de Loeches y varios ingredientes más.

Pues todo aquel jaleo de medir, pesar, disolver, filtrar y combinar, que le llevó más de dos horas, era para revelar el papel *Velox* en la propia receta que da la Casa, y

*¿sabeis lo que pasó, Condesa?...*

Pues que la fórmula revelaba muy bien y los negros y los blancos salían que eran un encanto. *Pero...* deseando nosotros ejercer nuestro sagrado sacerdocio, y puestos ya á ensayar, disolvimos un tubito de Amidol de los de á 50 céntimos, en una cubeta, total, dos minutos, y... las pruebas fueron archi-mejores que las reveladas con la prolija preparación apuntada. Inútil añadir para lo que se guardó nuestro amigo la receta.

Sr. D. A. G. R.—Teruel.—Recibiría el número de muestra.

Mr. P. R.—París.—Tuvimos el honor de enviarle nuestro número 25. Esperamos sus noticias con impaciencia.

Sr. D. R. G.—La obra porque usted pregunta, debe ser *Les insuccés en Photographie*, de Mathet; pero hay otras muchas. Pídala á la librería del Sr. Capdeville.

Sr. D. M. G. D.—Alozaina.—De acuerdo. Así se le remitirán.—En cuanto al nuevo producto, si quiere seguir nuestro consejo, espérese á que lo prueben otros y... cuando vea que sirve, adquiéralo. Mientras tanto siga con lo que ya conoce.

Sr. D. M. D.—Burgos.—En el 12.

Sr. V. de M.—Bilbao.—Agradecidísimos á su autorización; publicaremos la traducción con mucho gusto, por ser interesante y curiosa.

Sr. D. V. P. V.—Madrid.—Celebremos que se haya decidido, al fin, por el aparato que le recomendamos, y con el cual podrá usted hacer muy buenas cosas.

Sr. D. S. T.—Madrid.—La pregunta nos violenta porque tiene difícil contestación. Ambas marcas son buenas y nos gustan. Los paquetes *Gasliht* tienen 10 tarjetas y valen 5 reales; los *Velox* tienen 12 tarjetas y cuestan 9 reales. Es cuestión de gustos... y de peseta más ó menos.

Sr. D. I. A.—Coronel.—Pringles.—Buenos Aires.—Ya habrá recibido nuestra respuesta particular.—Supone usted muy bien: la proporción al 1 por 100 de Glycín debe mantenerse igual si se trata de una que de diez placas: ejemplo: en una cubeta en que quepan seis placas echa usted la cantidad de revelador que baste á cubrirlas: hecho esto igual se revelan una que seis, si se sumergen á un mismo tiempo: figúrese usted que no son seis placas  $9 \times 12$ , sino una de  $50 \times 60$ . Pues si todas las partes de ésta se revelarían bien echada en la cubeta, ¿por qué no les ha de suceder lo mismo á las otras?...—En cuanto al revelador usado, si lo está poco, y se trata de pocos días, sirve; pero, le aconsejamos que no lo utilice. Sobre todo si se dedica á las instantáneas revele siempre con nuevo.—La solución concentrada dura mucho tiempo: todo estriba en lo herméricamente cerrado que esté el frasco que lo contenga.—Sus pruebas son bonitas: pero, pudieron ser mejores. Vamos, con su permiso, á decirle cómo, y usted perdone la indicación que le hacemos con la mejor buena voluntad. Después de todo, lo que le decimos á usted aprovechará á muchos.—*El que quiera obtener*

(1) En esta Sección contestaremos á cuantas consultas nos hagan nuestros suscriptores.



*fotografías sin relieve, aplastadas y sin perspectiva, no tiene más que tirar de espaldas al sol.* Esto es un axioma. Así le enseñaban á uno á hacer fotografías en los tiempos en que empezábamos nosotros. De estar tiradas así, adolece su fina prueba de las vaquitas. Además, debió usted ponerse más cerca para que las figuras fuesen mayores.—La otra, la de la gruta de la Plaza Constitución, está mejor, porque, al fin y al cabo, se trata de una fotografía documental. Debió usted, sin embargo, dejarla menos suelo.—Y agradeciéndole sus amables frases, mándenos lo que quiera.

Sr. D. L. L.—Buenos Aires.—Las pruebas de 9 × 12, sobre todo cuando están confusas, dan mala reproducción; envíe, si acaso, una ampliación de la panorámica.—Gracias por lo que usted sabe.

Sr. D. Fernando García Llores.—Durango.—México.—Le contestamos á usted en el acto, y nos sorprende el extravío de la carta. Le decíamos á usted en ella que teniendo un poco de cuidado y ayudándose de pinzas, uñas de asta y otros artefactos para coger las placas, se podían manejar impunemente varios productos aun sin apelar al supremo recurso de los guantes; no nos sorprende de lo que nos dice de las yemas de sus dedos usando el metol como reductor.—En todo caso procure no tener grietas en las manos.—Los paisajes de palmeras son de una monotonía aterradora, pero la prueba señalada con la letra *D* de su colección la publicaremos con mucho gusto porque su misma monotonía llega á tal punto que hace gracia.—El objetivo porque nos pregunta es una calamidad. Nosotros se lo hemos visto padecer á un amigo que estaba vacunado 17 veces y... ¡nada!... Compre usted un Dallmeyer ó un Suter.

Sr. D. Mercedes María Palomares.—Sucre.—Admitidas. ¡Qué lástima que siendo del Potosí, no valgan un *idem!* ¡Y poquitas ganas que teníamos nosotros de saber cómo era eso del Potosí!... Por esta tierra cuando queremos ponderar una cosa decimos que vale *un Potosí*. Ya sabemos, gracias á usted, lo que es el Potosí.

Srta. D.<sup>a</sup> D. L. H.—Barcelona.—Sentimos que pueda usted atribuir á galantería lo que no es más que una opinión sincera. Sus pruebas nos parecen sencillamente preciosas. Hemos visto pocas como ellas. Lo que tienen esos tamaños pequeños es que dificultan mucho la reproducción. ¿Quiere usted y puede enviarnos ampliación á 13 × 18 de cualquiera de ellas?...

Sr. D. Alejandro Menéndez.—Valparaíso.—La fórmula está bien y no nos explicamos el fracaso. ¿Consistirá en las placas?... Insista usted en el ensayo, y observe esas placas cuya marca nos escama.

—A los que nos han escrito apropósito de las etiquetas engomadas.—Nuestro deseo es el de facilitar á los favorecedores de *LA FOTOGRAFÍA* la práctica de la afición que nos une. Esas etiquetas pegadas á los frascos grandes, de boca ancha, en que deben prepararse las disoluciones, ahorran el buscar las fórmulas, sea en nuestra Revista sea en otras, y siempre se tienen presente con ellas las proporciones en que deben entrar los distintos productos. Es natural que mientras no hayamos publicado muchas, siquiera las más corrientes, no todos los aficionados que nos honran con su apoyo estarán complacidos. Pero, poco á poco, iremos dando gusto á todos, y llegaremos á poseer *un recetario* con su *Índice* correspondiente, de indiscutible utilidad.—Digamos, por último que, á todos los que nos pidan etiquetas, se las serviremos con mucho gusto.

