

La Fotografía

AÑO XI

Madrid, Enero de 1912.

Núm. 124.

DIRECTOR:

Antonio Cánovas.



REDACTOR JEFE:

Gonzalo Belligero.

AÑO NUEVO



Al entrar esta revista en el undécimo año de su existencia, y al hacer el *balance* del inmediato anterior, en cuyo *Haber* registramos con gran satisfacción las concesiones de **Medalla de plata** en la Exposición Internacional de Bruselas y **Medalla**

de Oro en la celebrada en Buenos Aires, creemos que debe aparecer en la primera plana del primer número del nuevo año, lo que también en primer término aparece en el ánimo de su Director-fundador y de sus redactores, ó sea, la expresión de la gratitud por los favores que hemos recibido, tanto de un escogido y numeroso público que se sirvió dispensar bondadosa atención á nuestros modestos

Tácar. mod. lo

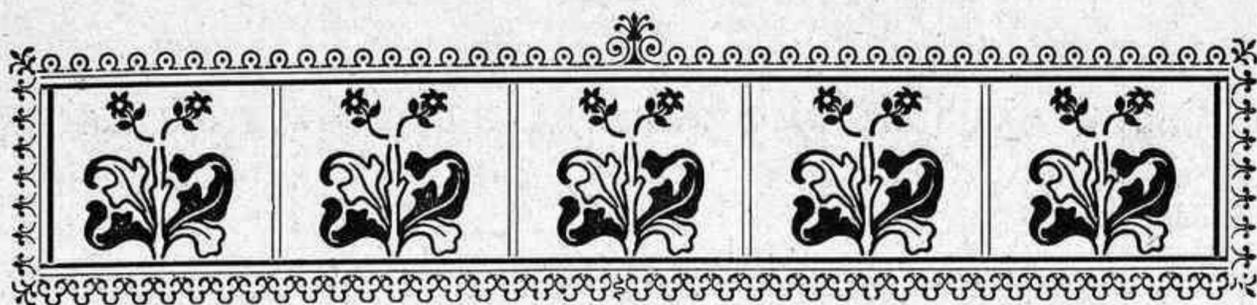
14

trabajos, cuanto de unos anunciantes, que seguramente habrán obtenido el favorable resultado que es de esperar, dada la circulación que LA FOTOGRAFÍA ha logrado conseguir en toda España y en la América latina, donde actualmente progresa y se generaliza cada día más la afición al estudio y prácticas fotográficas.

Y después de haber expresado nuestro profundo reconocimiento, claro es que hemos de plantearnos la consiguiente cuestión del *¿quid retribuam.....?* Para solucionarla, todo podrá faltarnos, menos la decidida voluntad.

Con ella, con el valioso elemento de la colaboración; con la asidua lectura de las más acreditadas publicaciones extranjeras, en las que hayamos de seguir los incesantes adelantos de la fotografía, y por último, con no reparar en los sacrificios que exija el mejoramiento material de esta publicación, procuraremos corresponder á nuestros ilustrados y bondadosos favorecedores, á quienes cordialmente deseamos un nuevo año lleno de todas las posibles prosperidades y satisfacciones.





Una Exposición sin premios ni Jurado.



lo que es lo mismo; una manifestación espontánea, desinteresada, vigorosa y brillante, de lo que pueden la afición y el entusiasmo.

Siempre es el elemento joven, como el menos desengañado, el que inicia esas cosas; y Sebastián Jordí, uno de los más jóvenes y entusiastas *amateurs* de la peña del *Cosmos Fotográfico*, fué quien inició la idea y se lanzó á su realización, con un entusiasmo y una buena fe, que, por desgracia, no abundan..... No le asustaron negros presagios ni desalentadoras observaciones de la triste experiencia..... El, se proponía visitar á todos los que se dice que «hacen algo que vale» y nadie lo ve; reunir las pruebas, buscar local, colocarlas, facilitarse adornos ¡y hasta música! que amenizara las horas de exposición..... Al que fuera rehacio, le animaría con su palabra nerviosa, insinuante, insistente..... Con él no habría excusa posible, pues hasta marcos pondría á disposición del que no los hubiere á mano en tiempo oportuno..... Y Jordí anduvo, como un loco, de taller en taller, de casa en casa; buscó local y logró que le cedieran el hermoso salón de exposiciones de la casa Reig..... D. Antonio Piera, rey de la estereoscopia en color, facilitó las plantas de adorno que de sus grandiosos jardines fueran necesarias; los Sres. Fernández y Carbonell, del *Cosmos Fotográfico*, pusieron á su disposición todo el material preciso para las vistas estereoscópicas, y, con la casa Rivas, se brin-

daron á sufragar los gastos que hubiere..... La casa Rönisch facilitó un magnífico piano con su *Simplex*, y el entusiasmo creció, mientras Jordí iba y volvía á todas partes, febrilmente activo, hasta el punto de ser nuestra preocupación el estado de su salud.

¡Iba á volverse loco!

Pero Jordí triunfó.

La vispera del acontecimiento cayó rendido sobre la banquetta hembra (¡hay pareja! ¡dos!) de que dispone la peña, exclamando:

— Señores..... *permítanme ustedes.....* ¡ya está todo! El salón adornado, las pruebas colgadas, las vistas en sus aparatos, el piano en su sitio, las invitaciones tiradas y repartidas..... Ahora se verá los que somos, lo que cada cual hace y lo que vale..... Y, sobre todo, los que empiezan, se animarán, y el número de aficionados irá creciendo con el estímulo.

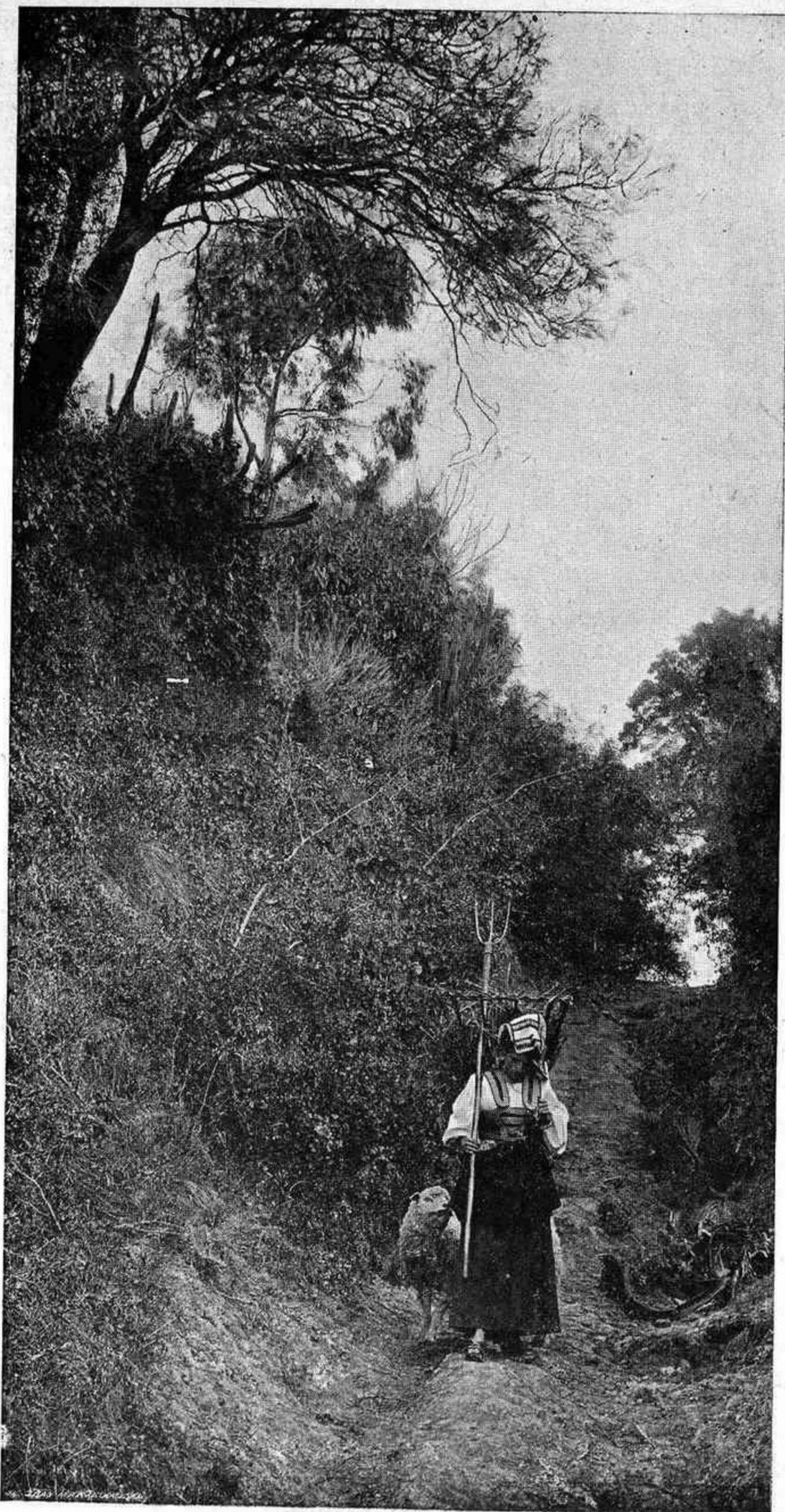
Todos le abrazaron, entusiásticamente, por ser este, sin duda, el medio más cómodo de premiar la actividad..... ajena.

He aquí, pues, cómo por la iniciativa y el impulso de un hombre y una afición, logra verse realizado, lo que no suelen conseguir Sociedades con elementos é influencia de todo género, y con una junta directiva perfectamente inútil.

¡Bien por Jordí! ¡Bien por todos los que le ayudaron en su empresa! Y ahora..... veamos lo que la exposición, sin premios ni jurado, es y significa dentro del arte por medio de la fotografía.

Entremos en el salón.

La impresión que produce es agradabilísima. Un jurado, con sus apasionamientos y sus debilidades, no hubiese logrado una selección tan exquisita. Puede decirse que allí, no hay nota alguna, dentro del valor artístico de la mejor obra expuesta, que hiera desagradablemente el buen gusto del visitante, pues hasta lo poquísimo que hay malo ó endeble, está colocado entre cosas que, llamando hacia ellas la atención, hacen que pase inadvertido..... Que cada cual ha enviado lo mejorcito de su colección, me consta..... y se ve; lo cual les honra, doblemente no habiendo premio alguno, de ninguna clase.



PAISAJE

Dar cuenta de lo que, en mi opinión sincera, me parece cada obra, sería labor larga y expuesta á regalar un latazo horrible á los lectores que no conozcan la exposición (la mayoría) y para los cuales el interés ha de estar precisamente, no en las obras expuestas, sino en las tendencias que acusan, en los procedimientos empleados y en el estado, que indican, de la afición..... Así, pues, seleccionaré por procedimientos las 151 obras catalogadas, sin contar la especial sección del Dr. Ferrán, en la que figuran 50 pruebas.

Dos grupos acusan claramente una tendencia artística y la predilección por los procedimientos más modernos; la tinta grasa y la goma bicromatada; pues mientras figuran cuarenta y dos pruebas, entre carbones, ozobromos y bromuros, hay cincuenta y dos tintas grasas y cincuenta y siete gomas..... Que la afición se ha decidido por estos dos procedimientos, se ve bien claro; sin embargo, se nota, ante la calidad de las obras, que son más los buenos aceitistas que los buenos gomistas. Hay en el salón, tintas grasas preciosísimas, de los mismos señores que presentan gomas grises, enterradas, secas..... de las que se tiran al sacarlas del agua.

Entre los gomistas descuella el Sr. Salamó, con doce pruebas en las que se advierte un dominio completo de la técnica, y que sabe lo que es y para qué sirve un pincel, pues armoniza diestramente las medias tintas, acentúa luces y halla los efectos del dibujo al carbón y al lápiz, del grabado ó del agua fuerte. Un agua fuerte es el *Retrato* de su madre; un dibujo su *Chula*; bellos grabados sus paisajes. Entre las doce pruebas, no hay mejor ni peor; el conjunto es selecto, armónico.

El Sr. Fau y el Sr. Poquet, son también dos notables gomistas, y el segundo especialmente tiene un *Estudio* que es una preciosidad..... Del Sr. Pisaca, lo único aceptable, es una gitana. Por cierto que este señor, habiendo leído sin duda el artículo de Frédéric Dillaye (publicado ha poco en *La Mise au Point*), *L'aquarelle bichromatée*, y sonándole esto á cosa rica que no está al alcance de todas las fortunas intelectuales, rotula pomposamente sus gomas: *Acuarela bicromatada*..... ¡Y la acuarela no se ve por ninguna parte! Si dicho señor sabe lo

que es una acuarela, cosa que dudo al ver las que expone, sabrá, como sabe Dillaye seguramente, y por ello escribió su artículo, que una de las condiciones esenciales para dar el aspecto de acuarela á la prueba en goma, es que los blancos sean puros y la tonalidad fresca y transparente. De aquí que Dillaye aconseje para ello, dar al papel, antes de extender el pigmento, un baño de gelatina..... Dillaye me perdone; pero sabiendo escoger la calidad de los colores y del papel, no es necesario ese bañito. Los blancos pueden conservarse con toda su pureza, y dar á la prueba, con el modo especial de preparar el pigmento y por medio del tiempo de exposición, el manejo de la esponja y del pulverizador, el aspecto de acuarela, de aguada ó de pastel, según se quiera; y para los efectos valientes del carboncillo ó del lápiz Conté, basta el tiempo de pose. En lo expuesto por el *acuarelo-gomista* Sr. Pisaca, no hay, ni por casualidad, un blanco puro, ni la frescura y transparencia de la acuarela: y en cuanto á la *Acuarela bicromatada á tres colores* creo sinceramente que los ha contado mal. Allí hay muchísimos más, y la modestia es buena, pero..... no tanto.

El ilustre doctor Ferrán, es un gomista que trabaja intensamente en todo. Cincuenta pruebas figuran en su sección, entre gomas y celoidinas. Como ardiente enamorado de la belleza plástica, nos presenta academias de mujer, escultóricos desnudos de niño, retratos, entre los que descuella uno excelente del doctor Jimeno (actual ministro) y *La niña de la taza*, una goma en 50 × 60 que es, para mí, su mejor obra,

Pasemos á los *aceitistas*.

Mucho bueno hay que decir de ellos. De Amat, sobresalen: *Fin de un día* y *De Triana*..... *Fin de un día*, es la sobadita carretera, con el carro cargado que regresa del trabajo. Asunto viejo; pero bien visto y de excelente ejecución..... *De Triana*, es un gitanillo que se apoya de costado en su vara, desnudo el pecho, rotos los calzones, revuelta la pelambre, lleno de jocunda risa y de sal el picaresco rostro..... una obra, en fin, de las que dan cartel y no se olvidan. De Armengol, se destaca *Inocencia*, obra en varios colores, que revela en su autor un verdadero artista. Borrell presenta sus paisajes, ex-

puestos ya en Valencia y en Toledo, y un retrato de vieja, *Estudio de expresión*, que es una obra maestra.

Por el orden alfabético que sigo, llega el turno á Jordi, quien, aunque presentara algo malo (y no hay tal cosa ni mucho menos) debería perdonársele en gracia á lo que ha trabajado por todos y para todos. El temperamento artístico de Jordi, á juzgar por las obritas que expone, es delicado, exquisito. Sus cabecitas de mujer y sus niños son encantadores, llenos de poesía y suavidad. La tinta grasa y el carbón, son sus procedimientos favoritos, y los domina, como revela entre los primeros *A orillas del río* y la preciosa *Cabeza de estudio*. Los *Retrato*, *Un siglo atrás* y *El rey de la casa*, son lindos aceites, pruebas de una delicadeza y una frescura que producen todo el efecto de la verdadera acuarela. Fíjese en ellas el Sr. Pisaca.

Las gomas de Lorenzale, iluminadas, y su tinta grasa *San Francisco*, revelan un pintor á los que ignoran que lo es..... Martí Olivares, no quiere corregirse, por lo visto, de la dureza, y es lástima, porque sus obras son bonitas. Entre sus aceites descuella *Marina*, de aspecto realmente pictórico. Del Sr. Muns hay cositas muy aceptables, y del Sr. Planella puede decirse lo que de Armengol. Es un aceitista de primera fuerza.

Miguel Renom..... no ha respondido á lo que de él teníamos derecho á esperar. Y lo digo con verdadera indignación, por haber sido yo quien se opuso á que prevaleciese la idea lanzada por alguien, de no admitir la colaboración de los profesionales. Para mí, mientras éstos presenten obras que no sean trabajos de galería, pues para propaganda de ella tienen sus escaparates y los concursos especialmente para profesionales, creo que los que tanto vociferan con frecuencia, burlándose de sus obras, se ponen en ridículo al hacer semejante oposición..... Si se creen superiores á ellos no deben temerles; y si la galería es lo que diferencia al profesional del *amateur*, confesemos que habría que rechazar las obras de muchos de éstos pues en galería están hechas.....

El profesional no tiene elementos que no tenga ó pueda tener el aficionado; y la marina, el paisaje, los cuadros de figura y composición, escenas de interiores de hogar, de templo,

de choza, etc., etc..... ¿qué galería requieren? ¿No concurren los *amateurs* á la sección de retratos de las exposiciones, y proclaman que el profesional no puede hacerlos tan artísticos como ellos? Pues, si rejas, ¿para qué votos? Y si votos, ¿para qué selecciones muy semejantes al miedo?

Y teniendo yo estas opiniones, me atiza Renom una cabeza en tinta grasa que titula *Gitana*, como pudo titularla *Obispo*, con el cabello suelto y en pose de tiple de ópera. Sus bromuros son buenos, ¿como no? Pero hasta en la cocina de su casa tiene el amigo Renom cosas mejores..... ¿Dónde están sus morrocotudos paisajes de Bilbao? Renom vale, como todos sabemos, y si los otros le perdonan ese alarde ó ese sacrificio de modestia por ser el único profesional entre los expositores, yo no se lo puedo perdonar. O no se concurre, ó se lleva algo de lo bueno de veras.

D. Antonio Ubach tiene algunos paisajes muy hermosos, y sus vistas estereoscópicas son de gran efecto y revelan gusto exquisito. Confieso, sin el menor rubor, que en eso de la estereoscopia me siento un verdadero chiquillo. Todas me gustan mientras ofrezcan algo curioso ó bonito. Me paso las horas mirando y remirando; pero..... las vistas en colores de D. Antonio Piera me esclavizan ante el aparato. ¡Qué efectos de luz! ¡qué cielos! ¡qué momentos de la naturaleza tan bien elegidos!.....

Dije al principio que todos los procedimientos me parecen buenos aplicados á lo que deben aplicarse. Así pues, no les regateo mi aplauso á los preciosos bromuros virados del doctor Morelló. Son grandes ampliaciones, recuerdos de viajes por pintorescas regiones de España y del extranjero; y tiene una *Marina*, que si la pescara un pigmentario, ¡no era cuadrado el que hacía! Ese asunto sí que requiere otra clase de positivado.

De Mallat, hay unas cabecitas en bromuro, muy monas. Creo que es un principiante, y no comienza mal.

En fin, que todos se han portado bien..... Repito que, en general, y salvo pocas excepciones, no hay obra en el salón que no sea digna de aprecio por algo. La igualdad de mérito entre los expositores, hace que, en el conjunto, no haya una

nota saliente de esas que sólo se destacan por ser algo excepcional, por no ser lo de siempre.

¿Adelanta, pues, la afición barcelonesa? ¿Se nota algún progreso? ¿Deben darse por satisfechos los aficionados catalanes?

No, amigos míos, no.

¿Por qué?

Pues..... porque en esa exposición donde están en mayoría las obras perfectas, domina la técnica, las manos; pero la idea, el cerebro, no ha contribuído en nada. Y eso es lo lamentable; que habiendo llegado á los límites de la perfección en lo manual, no se hayan decidido aún á avanzar..... ¿Vamos á estar toda la vida haciendo paisajitos y marinitas más ó menos lindos, y cabezas y más cabezas, preciosas algunas, pero todas de una monotonía aplastante y en competencia con los cromos de cajas de pañuelos y de bombones? Eso se hacía ya, se ha hecho siempre, y, queridos compañeros de afición, ó se es tonto de remate y se pasa uno la vida haciendo siempre lo mismo ó se cuelgan los trastos de enfocar, declarando que no hay más allá.

Y sí que lo hay..... Esas cabezas, esos paisajes, esas marinas, esas leñadoras, esos carritos, esa interminable serie de lindas cabezas están muy bien para el principiante, porque no sólo en los procedimientos hay principiantes, sino también en los asuntos. Nos lamentamos de que los pintores no pinten ya en general cuadros de grandiosa composición, y en fotografía que no hay los escollos ni los enormes gastos que en la pintura, nos limitamos á las cabecitas..... Hay que pensar y componer; crear cuadritos como los de Moreau, Fredion, Guido, Rey, Mme. Bennet, René, Le Bégue y otros muchos, en el extranjero: Cánovas (véanse sus *Doloras*) y Prast, en España. Sí; hay que emplear el cerebro..... y por eso no me satisface, aunque me gusta, la exposición de la sala Reig....

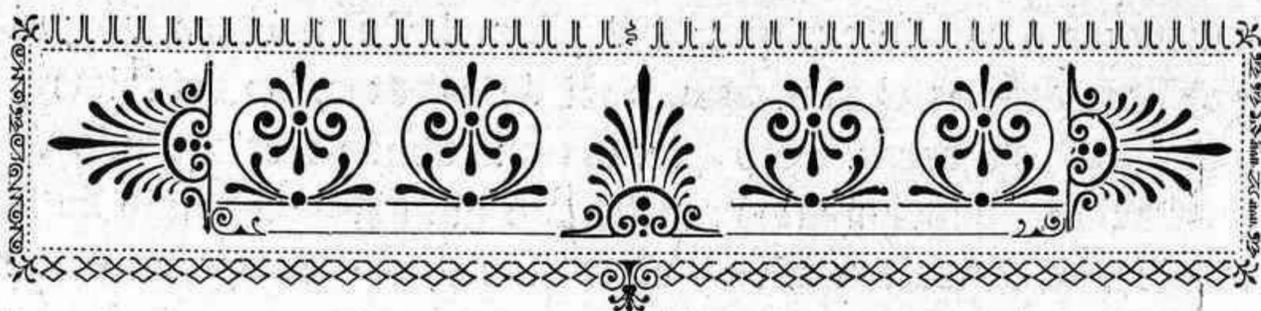
¿Que hacer lo que indico es más difícil que retratar cabecitas y reproducirlas deliciosamente en carbón, goma ó tinta grasa? ¿Que se necesitan cierta cultura y ciertos conocimientos artísticos que no están al alcance de cualquier fabricante de

conservas ó sándio enriquecido? ¡Toma! Pues á eso voy; á que para esos es el pim, pam, pum de cabezas, las marinitas y los arbolitos á secas. Pero que, los que tienen cierto grado de ilustración, conocimientos artísticos é indudable dominio de la técnica, se concreten años y años á *eso*, no comprendo que pueda satisfacerles..... Si la afición ha de sostenerse, si ha de ir más allá del estado actual, no será ciertamente por el camino de la técnica. Vengan, pues, cuadritos en cuya composición sirva de médula una idea, y vengan con el aspecto precioso que saben dar á sus obras la mayoría de los que antes mencioné; de lo contrario, dejemos, por lo menos, de tener pretensiones, de sonreir desdeñosamente ante las vitrinas del profesional, y pidamos perdón por haber llegado, ¡oh, dioses! á mentar á Velázquez, Rubens, Rembrandt ó Sorolla..... entre objetivos y brochas de pintor de puertas.

LUIS DE VAL.

Barcelona, 1912.





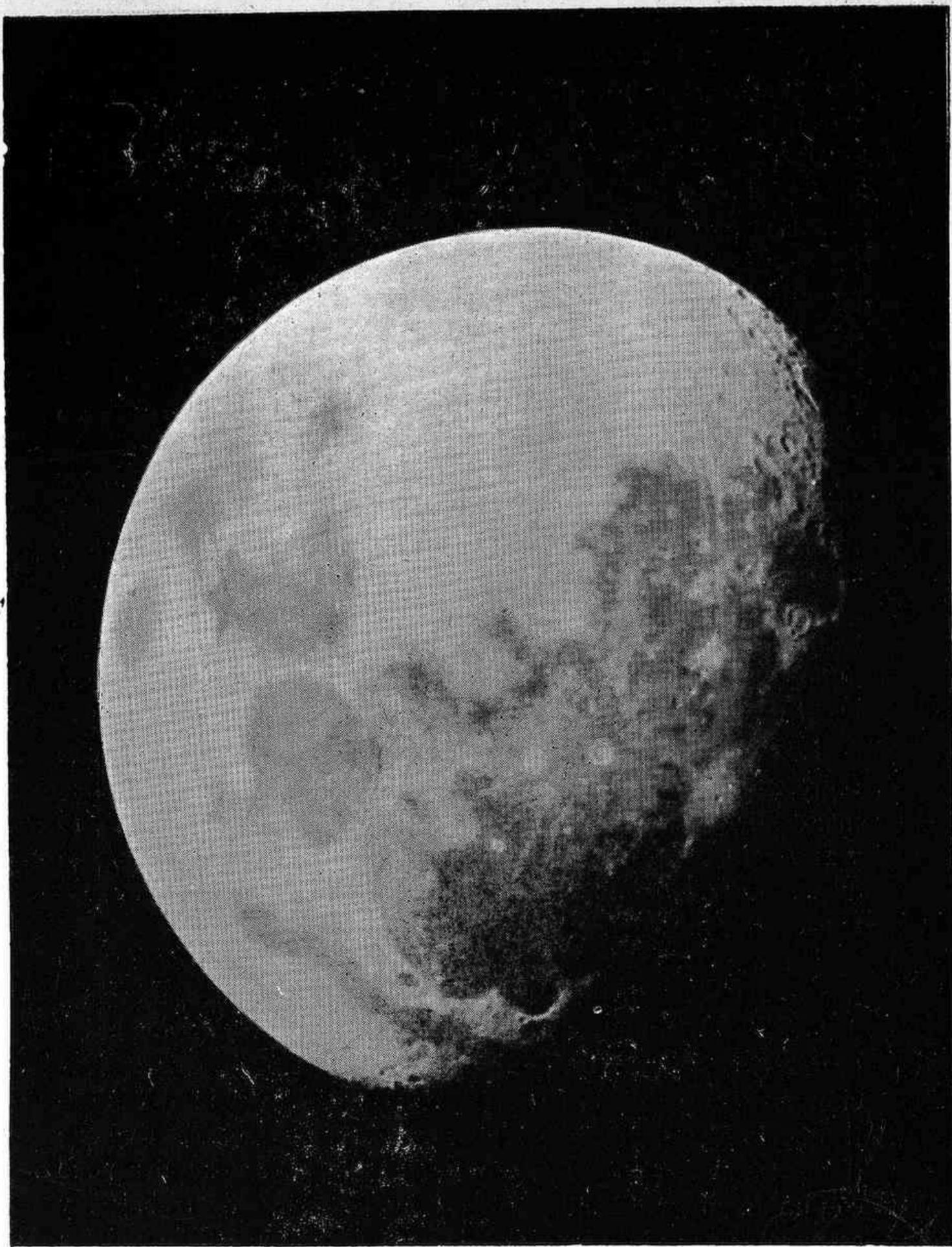
Las grandes aberturas.

CON la aparición de las placas en color, surgió la necesidad de poder usar objetivos más luminosos que los corrientemente empleados hasta entonces, puesto que la base del procedimiento de Lumière parecía asegurar la imposibilidad de que las Autocromas pudieran llegar á ser algún día de sensibilidad análoga á la de las placas en negro.

Forzoso era, pues, buscar en las aberturas de las lentes una compensación, siquiera tuviera que ser relativa, para lograr obtener con aquéllas, si no la instantánea rapidísima á que estábamos acostumbrados, la reproducción en tiempo reducido de los muchos asuntos que no era factible fotografiar con las largas exposiciones á que obligaba el forzoso paso de los rayos de luz, ya amarillos en virtud de la interposición del *ecran*, por las tres capas coloreadas que habían de atravesar antes de llegar á la emulsión sensible.

Percatados los fabricantes de óptica de esta verdadera necesidad de la fotografía, se dieron á buscar nuevas fórmulas de combinaciones de lentes, y hay que reconocer que gracias á esos laudables esfuerzos, se ha iniciado un progreso considerable en los objetivos anastigmáticos: progreso positivo por los nuevos modelos ya fabricados, y que dá justificadas esperanzas de mejoramiento.

Dallmeyer y Cooke en Inglaterra, Lacour-Berthiot en Francia y Busch en Alemania, entre otros, han dado el ejemplo presentando nuevas series de anastigmáticos de gran luminosidad, llegando á conseguir lo que hasta ahora se consideraba poco me-



FOTOGRAFÍA DE LA LUNA

OBTENIDA POR D. LUIS OCHARAN, CON OBJETIVO ZEISS

Imagen directa, 33 milíms. Abertura del objetivo, 23 centíms. Distancia focal, 3 metros 46 centíms.

Cámara montada sobre una ecuatorial DOBLE de Grubb.

nos que imposible: aumentar las aberturas sin alargar con exceso las distancias focales, permitiendo así aplicar á la fotografía general, incluyendo la estereoscópica, lentes de luminosidad extremada que con el largo focal que antes exigían sólo podían emplearse en las galerías y estudios.

El único objetivo que reunía estas condiciones y que tal vez fué el primero en que concurrían circunstancias tan apreciables para un fotógrafo, era el Planar de Zeiss á $F : 3,6 - 3,8$; objetivo que, desgraciadamente, ya no fabrica la casa del mismo nombre, habiéndole substituído por el Tessar 3,5, magnífico por todos conceptos, aunque inaplicable, por la distancia focal que exige, para el uso corriente en la fotografía propia del aficionado.

Claro es que aquellos no han desaparecido realmente, porque son muchos los que tienen la suerte de conservarlos y los emplean para el color, pero ante el aumento de la afición mundial, son escasos en número para la demanda.

No es extraño, en consecuencia, el éxito pocas veces visto que ha obtenido desde su aparición el nuevo objetivo Busch Glaukar á $F : 3,1$ y en que se ha conseguido reunir como en ningún otro las circunstancias de que hablamos anteriormente.

Lograr una luminosidad que excede algo del doble de la que representa la fórmula $F : 4,5$ en objetivos que cubren perfectamente los tamaños 9×12 y 13×18 , con distancias focales de 15 y 21 centímetros respectivamente, es un verdadero *tour de force* dentro de la óptica fotográfica, y por ello merece la casa constructora los más sinceros plácemes de la afición.

Y no se nos objete con el argumento de que para hacer arte (ó lo que algunos llaman hacer arte) es ese precisamente un defecto, dado que las imágenes ganan en ambiente y verismo con los grandes largos focales, porque sin negar ese principio de aplicación positiva para los retratos y algunos paisajes, hemos de admitir que lo que el aficionado busca y persigue es el objetivo que llamamos de uso universal y que consienta poder exponer poco con un ángulo medio que se preste á todo género de trabajos, y este problema se lo ha resuelto de un modo muy satisfactorio la nueva lente Glaukar.

Hay muchos, muchísimos aficionados, que desconociendo ó no creyendo en la verdad científica incontrovertible de que en objetivos bien corregidos, á una abertura y distancia focal iguales corresponde exactamente igual profundidad de foco, niegan que un objetivo que tenga esa relación de luminosidad pueda nunca com-

pararse con los $F: 6,3 - 6,8$, etc., y esto que se basa en haber comparado, por ejemplo, un Goerz 6,8 de 12 centímetros para 9×12 , con un Planar 3,6 de 15 centímetros ó un Heliar 4,5 de 18 centímetros para el mismo tamaño, es un error del que pueden salir fácilmente estableciendo la comparación en forma debida, ó sea, no valiéndose de la ventaja que significa una fórmula óptica en que con menos distancia focal y menor abertura se haya logrado cubrir bien determinado tamaño de placa.

No tratándose, como no se trata aquí, de hacer el reclamo á nadie con perjuicio de otro, sino de orientar á la afición en aquello que puede interesarle, tenemos la suficiente libertad de acción para hablar de objetivos y de marcas sin que en nuestro ánimo influya, ni precio que pague nuestros juicios, ni deseo de herir susceptibilidades.

Y establecido esto, podemos valernos del nombre de todos para afirmar nuestra demostración.

Pongamos un caso: Fulano, que tiene un objetivo Goerz Dagor de 18 centímetros de foco para una cámara de 13×18 , sostiene que cuenta con más profundidad de foco que su amigo Zutano, que en un aparato igual tiene montado un Zeiss Tessar 4,5 de 21 centímetros, y esto es exacto: mientras los dos trabajen al *máximum* de abertura, será un hecho positivo que enfocado un objeto, admitirá más error de foco el Goerz que el Zeiss, afinándola más aquél en sus distintos términos, y que la distancia hiperfocal de ambas lentes será distinta, es decir, más larga con el Zeiss que con el Goerz, lo que representa que con el último se hallarán más próximos los objetos enfocados estando enfocado á su vez el infinito. Pero si el poseedor del Goerz cambia su lente por una de la misma serie Dagor de 21 centímetros y el del Zeiss establece por el diafragma una abertura de $F: 6,8$ también, es de toda evidencia que la profundidad de foco será la misma y que la distancia hiperfocal de ambos estará absolutamente igualada, porque dentro de las leyes de la óptica, es absurda la teoría de que por su constitución pueda tener un objetivo más profundidad de foco que otro en condiciones idénticas de abertura y distancia focal, partiendo, parece inútil decirlo, de que las lentes cubran sin aberraciones y hasta los bordes, la placa que se trate de impresionar.

Ese error que combatimos y que, en algunos, llega á convertirse en terquedad, se parece al muy corriente de aplicar para la ampliación objetivos muy angulares creyendo que á menos

distancia focal, ó sea, más ángulo, y menos abertura, se obtiene más finura de foco, pues si bien es cierto que con estas condiciones se puede corregir un enfoque deficiente por falta de vista ó de paciencia, también lo es, y esto de una manera absoluta, que cuando se trate de hacer ampliaciones, es completamente lo mismo, en cuanto al foco, hacer la reproducción con un objetivo especial para retratos á toda abertura que con un gran angular, siempre que los dos lleguen á cubrir la placa que se amplía.

Reconocido cuanto llevamos dicho, no puede extrañar nuestro entusiasmo ante la tendencia de los fabricantes por aumentar las luminosidades sujetándose á los largos focales más aceptables por su generalidad para el trabajo de los fotógrafos, y menos nuestra convicción de la bondad de los Glaukar á $F: 3.1$ con los que se llega á contar con una profundidad de foco que iguala á la de los hasta ahora empleados en los tamaños más usados, siempre que se les diafragme hasta la misma abertura relativa que éstos tengan y con la imponderable ventaja sobre los demás anastigmáticos, de poder llegar á trabajar á $F: 3.1$ con mayor profundidad de foco que la normal en esas aberturas por razón de su reducido largo focal.

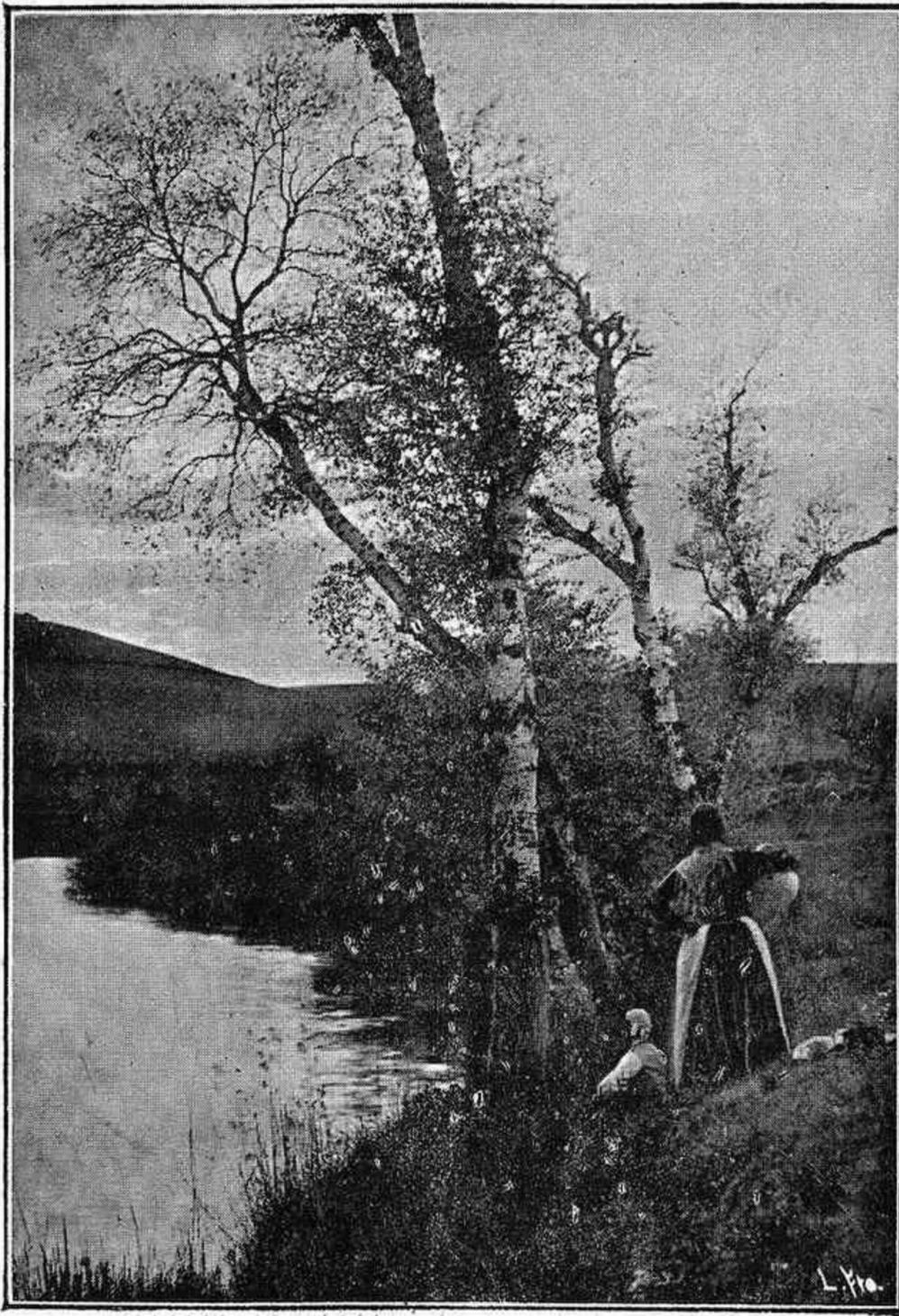
Es decir, que, hoy por hoy, no existe lente que pueda llenar mejor las necesidades de cualquier aficionado, por cuanto con un solo objetivo puede hacer desde el retrato instantáneo en Galería á buena luz, obteniendo imágenes con el relieve y el ambiente propios de las grandes aberturas, hasta el paisaje ó el interior habituales, puesto que su angulación viene á ser la misma que la de los objetivos más en uso y la profundidad de foco puede aumentarse, como queda dicho, por medio del diafragma.

Para hablar como lo hacemos, no nos servimos únicamente de las bases científicas que apoyan nuestros asertos, sino que nos fundamos también en las pruebas hechas por nosotros mismos con un 13×18 de 21 centímetros (que hemos empleado hasta en placa 18×24 , para grupos, con bastante éxito) y con dos de 105 milímetros que cubren 8×8 aplicados á una Réflex 6×13 , obteniendo con ésta resultados admirables en instantáneas en color.

A nadie puede sorprender, pues, nuestra insistencia en la ponderación de lo que juzgamos la merece, repitiendo que no nos guía el reclamo comercial á favor del fabricante, sino la justicia y el afán de excitar la emulación de las demás casas constructoras para que cada una por su parte estudie y lleve á la práctica

nuevas fórmulas de lentes de corta distancia focal que nos permitan trabajar con mayor rapidez en la obtención de las fotografías autocromas, ya que, por desgracia, no es de esperar que se aumente en la medida de nuestro deseo la sensibilidad de las emulsiones.

M.



J. N. Custodio.

PAISAJE

LA FOTOGRAFÍA MODERNA

Manual Compendiado de los conocimientos
indispensables al fotógrafo. 

(Continuación.)

Y, ya en este momento, surge la duda de cuál es la manera más acertada de revelar la imagen. Hay quien revela en una sencilla solución de oxalato neutro de potasa, á condición de templar el baño. Y hay otros que, aunque en frío, utilizan componentes separados: vr. gr.:

Siempre agua destilada.

1.º Solución saturada (30 por 100) de oxalato neutro de potasa.

2.º Solución saturada (8 por 100) de ácido oxálico.

3.º Solución saturada (50 por 100) de formiato de sosa.

Con estas tres soluciones separadas, se prepara un baño que contenga:

Agua.....	60 c. c.
Solución 1.....	60
» 2.....	15
» 3.....	5

Añaden los inventores de esta fórmula que, cambiando las proporciones de las soluciones 1.^a y 2.^a, se pueden corregir algo los errores de exposición. La 1.^a solución hace aquí el papel de álcali del revelador al piro: la 2.^a hace de moderador, como el bromuro.

Otras fórmulas:

1. ^a	{ Oxalato.....	500
	{ Glicerina.....	375
	{ Agua (para completar).....	1.000
2. ^a	{ Oxalato.....	300
	{ Fosfato sódico (bisódico).....	30
	{ Agua (para completar).....	1.000

La primera de estas fórmulas se presta, merced á la glicerina que contiene, al desarrollo con pincel, procedimiento que dicen da buenos resultados, aunque nosotros no los hayamos visto nunca.

La revelación del platino es instantánea. La imagen completa aparece como por encanto, y, al cabo de unos segundos, resulta inútil el querer modificarla, porque da desde luego cuanto tiene. Y entonces no hay sino dos casos: ó está bien y sirve, ó no lo está y debe tirarse al cubo porque no tiene compostura. Si sirve, se cambia de cubeta, echándola en una que contenga agua acidulada:

Agua.....	1.000
Acido clorhídrico puro (gotas)	15

Conviene cambiar este baño dos ó tres veces, y el total puede durar unos cinco minutos. El tinte amarillento del papel desaparece.

Un simple y breve lavado final, en agua pura, termina la operación, en la que si hemos sido afortunados, bendecimos á todos nuestros antecesores porque no hay en fotografía papel para pruebas que iguale á una buena prueba en platino.

ELECCIÓN DE PAPEL

Esta es la cuestión magna que debemos estudiar, consignando ante todo, en términos generales, y salvo las supercherías á que se prestan determinados papeles pigmentarios, como el tan cacareado y ya casi cursi de la goma, que, *para dar una buena prueba, cada negativo requiere un papel determinado*, según su calidad y sobre todo el objeto á que la prueba se destine.

Un mismo negativo puede producir dos pruebas totalmente distintas en resultado según los papeles en que se tire. Supongamos un cliché suave y transparente en demasía, tanto porque la impresión de la imagen fué muy débil como porque lo revelamos con dulzura. Ese cliché, positivará sobre papel platino detestablemente y producirá una prueba gris inaceptable; en cambio, tirado en papel citrato dará prueba brillante y entonada. Supongamos, por el contrario, un cliché demasiado rico en contrastes, con blancos y negros muy acusados. Ese negativo en papel citrato arrojará una prueba ferozmente dura y antipática: y, por el contrario, en papel platino, se suavizará la imagen entonándose y haciéndose agradable. Y no hay que añadir que nos servimos de ejemplos extremos para expresar bien la teoría, pues los fotógrafos saben de sobra que los clichés que no pecan de suaves ni duros, es decir, los clichés perfectos, producen siempre buena prueba, tírense en el papel que se tiren.

El objeto que persiga la prueba es, asimismo, dato esen-

cial para elegir el papel en que haya de positivarse. No es lo mismo hacer una positiva de un cliché, por simple curiosidad, para ver lo que ha salido, lo que dá el negativo, el ensayo de una lente ó de una cámara, etc....., que positivarse con vistas á una Exposición ó un concurso fotográfico. Para lo primero todos los papeles sirven, incluso el ferro-prusiato: para lo segundo, son indispensables los platinos, los pigmentarios y algunos contados bromuros.

✱

Los papeles aristotípicos, celoidinas de brillo y mate y sus derivados (citrato, gelatino-cloruro, colodio, etc.), son, pues, recomendables para la tirada de clichés suaves y finos, y producen bellísimos estudios de paisaje, marinas, interiores, retratos y fotografías documentales en que las imágenes están acentuadas y puestas en el mismo ó mayor relieve que tenga el cliché. Se dice que no son papeles aptos para la fotografía artística y á eso hay que responder que..... ¡según y como!..... ¡Es tan amplio el concepto de fotografía artística!..... Nosotros, que admitimos que pueda serlo una instantánea callejera sorprendida con acierto, no calificaríamos nunca de vulgar y prosaica una positiva de la misma porque estuviese tirada en papel citrato. ¿Acaso, también, no pueden producirse fotografías muy artísticas de arquitecturas y paisajes (y nada digamos en retratos) en el soberanamente bello papel comunmente denominado celoidina mate?..... ¿Cómo explicar, si no, su gran predicamento en todo el mundo? ¿Es que no puede haber arte donde haya el detalle que la celoidina rinde? ¿Son incompatibles el arte y el detalle? El que tal diga, opinará que no es arte el estudio acabado y detalladísimo de Leonardo de Vinci, ni el nimio pintar de Holbein, ni la extremada pulcritud de Boticelli, y sólo extenderá patente de artístico á los borrones y las manchas de Goya, cuando lo justo es admirar lo bueno donde esté y sea como sea.

El verdadero defecto de semejantes papeles es su dudosa estabilidad, pero, con ellos, se pueden conseguir pruebas altamente artísticas y hermosas, digan lo que digan los wagneristas de la fotografía, que están tan locos, por su intransigencia, como los de la música.

Los fototipos vigorosos, y proseguimos con el tema principal de estos apuntes, convienen perfectamente á los papeles platinos albuminados y salados. La estabilidad de las pruebas en estos papeles es más considerable que la de los anteriores. Y que pueden, con ellos, sacarse pruebas deliciosas y artísti-

cas, está fuera de duda. Singularmente con el papel platino, transición natural entre los métodos de impresión impersonales y los personales, entre los papeles de imágenes latente y aparente, pueden obtenerse pruebas maravillosas que tengan toda la apariencia y el sabor de los grabados. En la actualidad (1911), la última novedad en Alemania é Inglaterra consiste en dar los retratos siluetados sobre grandes superficies de papel platino, en las que unos cuantos trazos sabiamente dados, prestan semejanza de dibujos al lápiz á las obras de los fotógrafos artistas.

Los papeles bromuro, tienen tantos entusiastas como detractores. El ser los predilectos de los fotógrafos ramplones, por su baratura, por la facilidad de su manejo y porque pueden trabajarse de noche, les tiene algo alejados del uso de los grandes maestros, que rara vez emplean el bromuro para el positivado de sus negativos. Pero, es incuestionable que permiten sacar mucho partido de negativos de intensidades y valores muy diversos. Y, bien manejados (porque suelen manejarse de cualquier manera) rinden resultados muy artísticos.

Rango especial merece en esta enumeración de papeles fotográficos el llamado papel carbón, el rey quizás de los papeles, por sus infinitos encantos y por su perdurabilidad. Es un papel barato, porque al comprarlo, ya está hecho todo el gasto y no necesita para virarse más que de agua caliente. Su manejo es fácil y limpio. Sus resultados insuperables y únicos. Y, sin embargo, los aficionados, en general, le tienen respeto, y hablan con asombro del *¡que hace carbones!..... ¿Por qué será?*

Su único defecto consiste en que no permite ver la imagen, y que la justeza de exposición de ésta es una incógnita que no se descubre sino cuando la prueba no tiene ya remedio. Pero esto, con un buen fotómetro y alguna práctica, queda reducido á un mínimo insignificante de dificultad.

El aspecto de las buenas pruebas en papel en carbón es tal y tan armonioso, que no vacilamos en afirmar que todas, en el mero hecho de ser carbones, son artísticas. Ningún carbón bien tirado deja de despertar cuando menos interés.

Y llegamos á un papel cuyo uso constituye verdadero caballo de batalla en la actualidad. Nos referimos á los papeles coloreados y engomados que hace sensibles el bicromato de potasa, ó sea, como vulgarmente se les denomina, á las gomas bicromatadas.

Este papel que, algunos, estiman como el más excelso de la fotografía por los resultados artísticos que, con él, pueden efectivamente conseguirse, y que otros mal enterados admiran

como novedad, es tan antiguo como la fotografía y no tiene absolutamente nada de particular. La facilidad pueril de su preparación, su extraordinaria baratura y la sencillez de su manejo le pone al alcance de todas las fortunas y de todas las inteligencias. En lugar adecuado, describiremos su manipulación. Limitémonos á consignar, que es un papel muy á propósito para que los fotógrafos artistas produzcan pruebas personales y de cierto sabor estético, pero que no es papel para uso de todos y que se engañan los que creen que se puede aprender á hacer buenas pruebas á la goma como se puede aprender á revelar bien un cliché. El olvido de este precepto, ó de esta realidad, ha tenido funestas consecuencias, siendo muchos los aficionados que por señalarse y sobresalir del nivel de sus compañeros, se metieron á gomistas como se pudieron meter á cantantes sin tener voz. De ahí que la mayoría de las positivas á la goma que se muestran como maravillas, no sean más que insensateces, hijas de la vanidad de sus autores. Para sacar el partido que puede sacarse de una prueba á la goma, precisa, inexcusablemente, ser muy artista y tener, cuando menos, nociones elementales de dibujo. Los que no estén dotados de estas cualidades, pierden el tiempo dedicándose á la goma, porque una goma sin intervención acertada y bien inspirada del que la hace, no será jamás más que una mala fotografía. Cumplimos, pues, un deber de conciencia, poniendo en guardia á los principiantes para que no se dejen alucinar por los que alardean de genios, fundados en que tiran sus negativos á la goma. Una prueba á la goma la puede hacer cualquiera con mucha mayor facilidad que una prueba en platino. Pero, una goma bien hecha, no es cosa para todo el mundo ni debe intentarla quien no tenga una educación artística previa y un gusto depurado que le permita *arreglar* ó modificar la prueba, acentuando ó desvaneciendo sus efectos y creando, como puede crearse, una obra original y personalísima.

En resumen: que no hay obligación de tocar las castañuelas, pero, que de tocarlas, se deben tocar bien, y por consiguiente, que el que acomete la tirada de sus pruebas en papel bicromatado, tiene obligación de hacerlo bien, so pena de quedar bajo el ridículo del que emprende una cosa y luego no puede darla cima con fortuna.

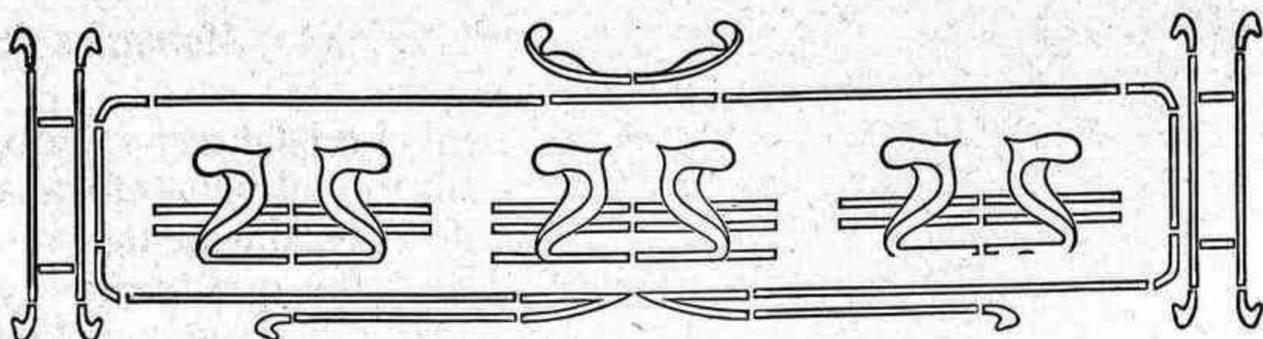




INTERIOR Á CONTRALUZ

Reducción de una prueba tomada con el Aplanático Grand-Angulaire de BUSCH,
Serie C N.º 4, F = 240 mm. Plaque Originale 24 × 30 cm.

K&L
B



Recorte, montaje y pegado de las fotografías.

ESTA operación que, á primera vista, puede parecer insignificante ó secundaria es, por el contrario, de tantísima importancia que, muchas veces, del acierto en el recorte de una prueba, depende en gran parte el efecto artístico que produzca.

Y al hablar así, claro es que nos dirijimos á aquellos profesionales ó aficionados que pretenden hacer algo que se salga de lo corriente, pues ni que decir tiene que, para recortar una fotografía de cualquier manera, basta con saber dar cuatro tijeretazos.

De algún fotógrafo sé yo que, cediendo á otras manos el revelado de sus clichés y la tirada de sus pruebas, no cede á nadie la operación que hace por sí mismo, de *señalar* por donde ha de ir el *corte* de todos y cada uno de los retratos que produce. Hay quien cree que dá lo mismo cortar un poco más abajo que algo más arriba. Y hay quien, como yo, atribuye á esta pequeñez una influencia capitalísima y, á veces, decisiva.

Y lo más triste del asunto es que, para esto, como para cuanto depende del gusto y del sentido estético de cada uno, no pueden dictarse reglas ni siquiera enumerarse nociones generales de procedimiento. El que sea artista cortará bien, aunque no haya leído un libro, y el que tenga obstruída la facultad de ver, de sentir y de apreciar una composición, cortará siem-

pre mal, aunque se aprenda de memoria todos los *Manuales* de la tierra.

El que encuadra bien una imagen en el cristal esmerilado, hace con ello un anticipo de buen recorte: y el que enfoca á tontas y á locas, *sin componer*, recortará detestablemente.

El único consejo que puede darse á los que vacilen y deseen aprender algo en esta materia, tan difícil que muchos pintores de fama (relativa) la ignoran, es que, antes de apelar á las tijeras ó la cuchilla, extiendan la fotografía, bien estirada, sobre un tablero, y practiquen tanteos con tres ó cuatro (á veces bastan dos) pedazos de papel negro, con los cuales irán tapando y descubriendo hasta encontrar la parte de imagen que es esencial y que compone bien, en cuyo momento, puede ya recortarse definitivamente.

En las fotografías de arquitecturas ó interiores (así como en muchos retratos) lo esencial es, ante todo, determinar la perpendicularidad de las líneas, y en las marinas la horizontalidad de la del agua. Pero, tratándose de paisajes, de cabezas, ó de composiciones, no hay más regla que la de ser artista y saber componer.

De mí sé decir que juzgo del mérito de los aficionados con pretensiones por el talento ó la torpeza con que cortan sus fotografías.

✱

La operación del corte debe hacerse sobre una luna de cristal, ó sobre una plancha de zinc, que es preferible al cristal, porque la prueba no escurre ni patina, aunque exija el pulirla de cuando en cuando, alisarla, privándola de las rebabas que dejan los cortes. El mejor instrumento cortante es una cuchilla como las usadas por los encuadernadores, y las mejores reglas ó prensas pisa-pruebas las de cristal, porque permiten apreciar la imagen que va á dejar el corte.

Los calibres únicos ó muy repetidos deben dejarse para los profesionales que no tienen más remedio que dar siempre á sus clientes la misma cantidad de fotografía. Los aficionados artistas deben encuadrar cada una de sus pruebas de la manera que más ayude al buen efecto del asunto.

MONTAJE DE LAS FOTOGRAFÍAS

No es indispensable montar las fotografías como no hay obligación de poner marco á los cuadros, pues eso, marcos, vienen á ser para las fotografías sus montajes.

Y de la misma suerte que los marcos prestan realce á las

pinturas que encierran, así los montajes avaloran las fotografías.

El objeto que persiguen, tanto los marcos, como los montajes, es *aislar* de cuanto les rodea á los cuadros y á las fotografías para que se vean mejor como consecuencia de que no tienen al lado nada que distraiga, reconcentrando en ellos y ellas toda la atención del espectador.

Ningún sentido corporal es tan propicio al engaño, á padecer ilusiones ó distracciones como el de la vista. Constantemente cree ver el ojo humano lo que no existe en la realidad. De ahí la conveniencia de utilizar esta propensión ó deficiencia en pro de lo que ha de ser apreciado por los ojos.

Es también esta materia de importancia, aunque otra cosa crean los que en su vida las han visto más gordas, y sentiremos el principio de que, las buenas fotografías, exigen buenos y adecuados montajes.

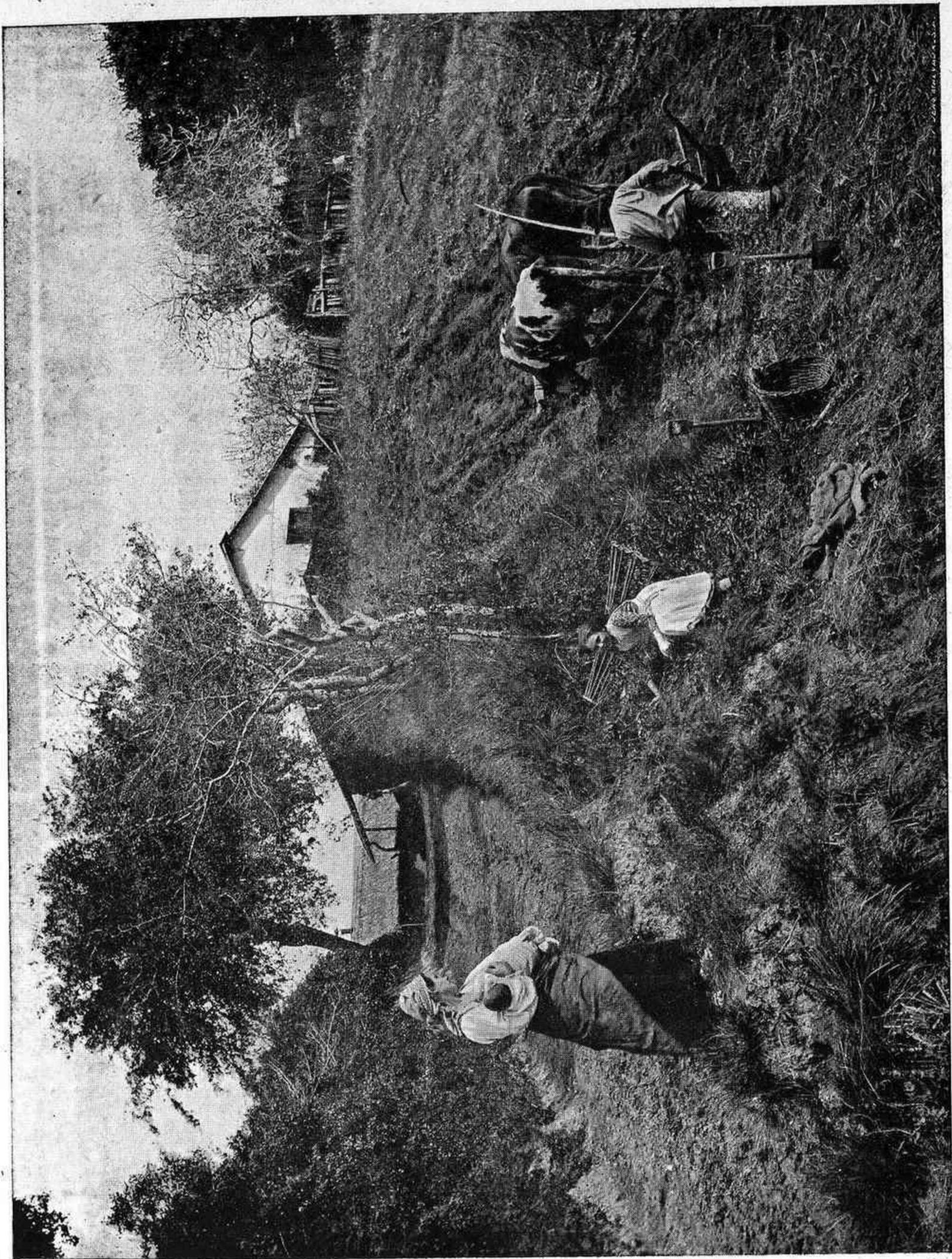
Supongamos que vamos á pegar, ó montar, en cartón, una fotografía muy clara y sencilla de líneas, reproducción de objetos ó imágenes menudas. Será un disparate el montarla en cartulina muy oscura y de grano muy grueso. Supongamos, por el contrario, una fotografía á contraluz, de efectos violentos, reproducción de una cabeza grande y oscura. Pues será parecido disparate el montarla sobre un cartón muy fino ó extremadamente claro. Es indispensable que la prueba ARMONICE con su montaje, que no desdiga, que se complementen, en una palabra, como partes de un todo, como es la prueba ya montada.

Tampoco en esto pueden dictarse leyes que conoce y cumple inconscientemente el que es artista. Y nos limitaremos á recomendar varias generalidades, como la de que, cuando queremos hacer menos oscura una prueba que peque de ello, debe buscarse un montaje más obscuro todavía; que cuando se quieran dar valores á una prueba que tiene pocos, se procure un montaje sencillo y claro; y que aun estas generalidades tienen sus excepciones según los casos.

Y no es sólo el color y la pasta del montaje lo que hay que tener presente, sino *su proporción* con la prueba á que sirve de soporte, y la forma que afecte y que no debe ser jamás igual, proporcionalmente, á la prueba.

Y aún restan otros factores á estudiar, como son la colocación y la tonalidad.

Respecto de la primera, lo único establecido y admitido universalmente es, que el recuadro de la prueba se encuentre más cerca del límite superior del soporte que del inferior: es decir, que la fotografía tenga, como suele decirse, *base*. En lo



LABORES DE FAMILIA

demás, hay para todos los gustos, predominando los que pegan en el centro, y no faltando los que encuentran delicioso el pegar sus fotografías á un lado del soporte. Es cuestión de capricho.

En cuanto á la tonalidad, así como tratándose de pintura, hay un marco (como el *oro*) que siempre hace bien, así en fotografía, sobre todo si es en negro, nunca hace del todo mal el *blanco*.

Lo conveniente es que el montaje case bien con el tono de la prueba y que si éste es, por ejemplo *sépia*, no se monte sobre rojo ó sobre azul, aunque haya azules y rojos que, en algunos casos, hicieran bien. Los tonos de la misma familia, diferentes sólo en la intensidad, son muy recomendables. Y caso de acometer variaciones de color entre la prueba y el soporte, debe tenerse presente la teoría de los colores complementarios; por ejemplo: verde y rojo, azul y amarillo, etc.....

Los tonos neutros, es decir, aquellos que, determinada-mente no son nada, rinden por lo general excelentes resultados para el montaje de fotografías.



No siempre las pruebas se montan sobre un soporte sencillo y, ahora precisamente, se estila mucho el realzarlas pegándolas sobre distintas combinaciones de tintas y líneas que hacen las veces de *passe-partouts*.

Toda prudencia es poca en esto. La sencillez es cualidad recomendable. Y no por amontonar tiras y colorines á troche y moche, se consigue mejorar una prueba. Para acertar en estas redundancias, que suelen pecar de perniciosas, precisa tener un gusto depurado y un arte que no es general.

La única vez en que las medias tintas que separen la prueba y el montaje están justificadas, es cuando el contraste entre una y otro es demasiado brusco. El papel de esas medias tintas es el de dulcificar la transición. Y casos hay también en que lo que conviene es cortar con brusquedad la imagen, aislándola con un filete muy determinado.

PEGADO DE PRUEBAS

Existen varios procedimientos para el pegado de las pruebas, pero, los dos principales, más usados y á que puede decirse que ha quedado reducida la manipulación, son: el pegado

con engrudo de almidón, sencillo y barato, y el pegado con adhesivo, limpio pero caro.

El engrudo se prepara echando en unos 100 c. c. de agua unos 30 gramos de almidón corriente que se procura deshacer con los dedos para que disuelva bien hasta formar una especie de pasta que, después, se mezcla en 500 c. c. de agua hirviendo. Se prosigue la cocción al fuego hasta que el engendro adquiere pastosidad y una ligera tinta opalina. Entonces se separa del fuego, y cuando se queda frío debe filtrarse encerrándolo en un trapo limpio pero de tejido muy gordo para que deje pasar bien el engrudo por su trama.

Las pruebas, previamente recortadas con el calibre deseado, se mojan y se dejan escurrir y luego, colocadas unas sobre otras encima de una luna de cristal, con la cara de la imagen hacia abajo, se las unta de engrudo por medio de una brocha de pelo largo y fino, cuidando de extender bien y por igual el engrudo y de no dar más que el indispensable, quitando granillos, pelos y cuantas impurezas pudieran ser después obstáculos á la perfecta lisura de la prueba. Untada ésta, se la coloca encima del montaje que tengamos preparado, cuidando de centrarla bien y de extenderla, y, para que quede bien adherida, se hace presión sobre ella á través de un papel secante, ya con las manos (que es lo mejor), ya con un rodillo de goma.

La condición que tiene el papel de dilatarse en el sentido de su trama, produce, á veces, distorsión en las imágenes, que tratándose de retratos sobre todo, es altamente nociva. Este defecto del pegado con engrudo, hizo pensar en el pegado en seco que han realizado los adhesivos hoy tan en boga.

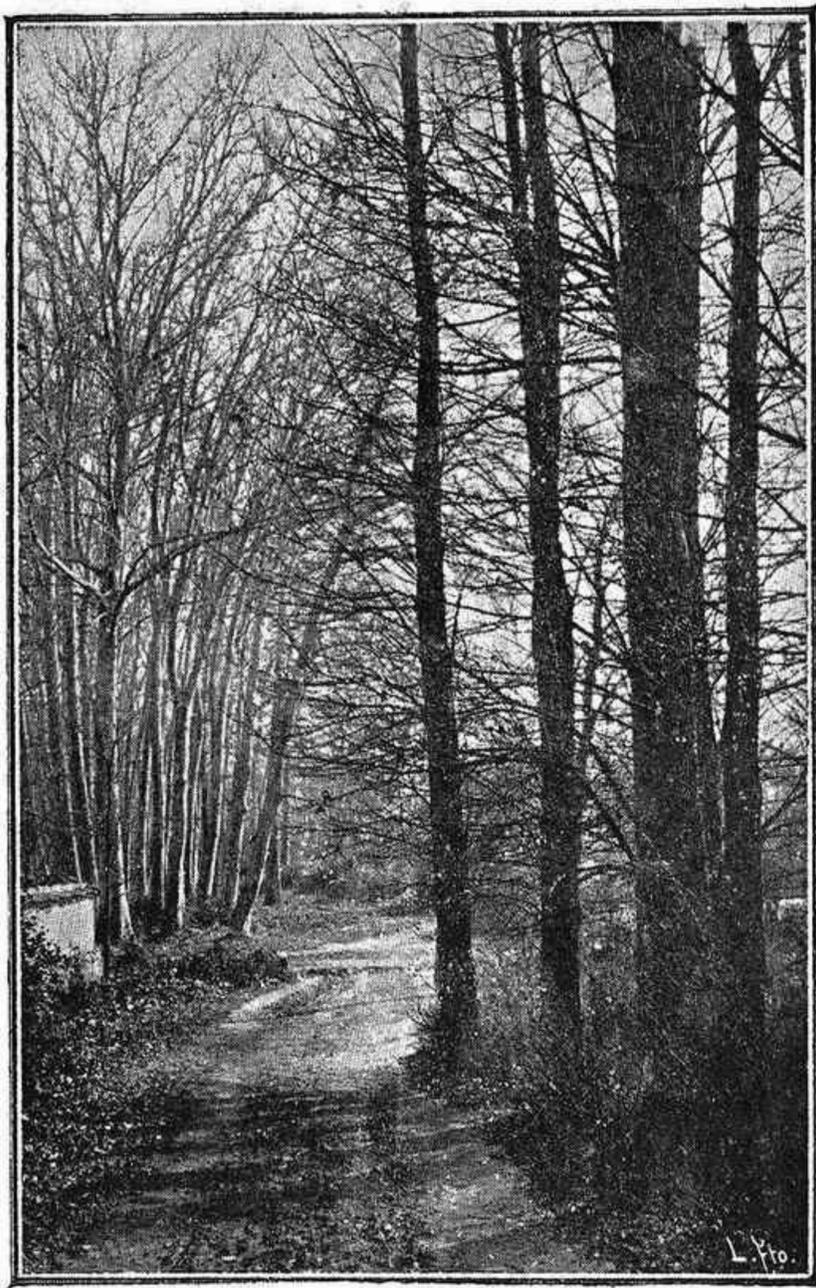
¿Quién no los conoce?.... Son hojas de goma ó gutapercha que, interpuestas entre la placa y el cartón, y sometidos á la presión y al calor, se derriten constituyendo un excelente pegamento. Exigen, claro está, prensas calientes que fueron raras y costosas en un principio y que hoy están al alcance de todas las fortunas.

Este procedimiento tiene todas las ventajas que puedan soñarse, pero aún resulta caro, como lo demuestra el que, con el mismo dinero que se pegan con adhesivo doce pruebas de 18×24 , se hace engrudo de almidón bastante á pegar 500 pruebas del mismo tamaño.

Una moda, pasajera como todas, hace que algunas fotografías se presenten sueltas y solamente sujetas á su soporte por su extremo superior. Es una ridiculez que no conduce á nada y no tiene sino inconvenientes, pero que está muy extendida y aceptada.

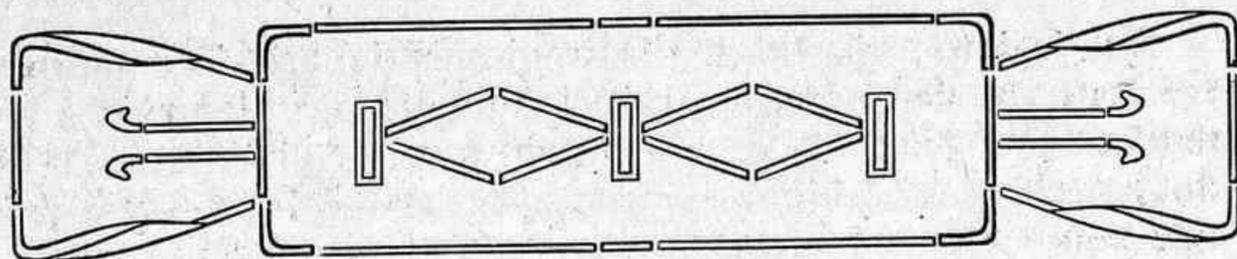
Un sistema cómodo y barato de conservar bien las pruebas sin pegarlas, es el de adosarlas á láminas de vidrio de su mismo tamaño (que pueden ser las placas de los clichés estropeados) y rebordear prueba y vidrio con tiras de papel engomado que nunca estorba engrudar además para que pegue mejor.

Y existen, finalmente, determinados papeles fotográficos de consistencia y grueso suficientes para no necesitar ningún género de montajes y no se arrugan, pudiendo conservarse y mostrarse como si fueran dibujos ó grabados.



M. Cánovas.

ALAMEDA EN LA CASA DE CAMPO



Práctica de la Fotografía.

MANERA DE OPERAR

Generalidades sobre el asunto.—La composición.—La perspectiva.—La iluminación.—La elección del cuadro.—El paisaje.—El retrato.—Los interiores.—Las arquitecturas.—Los documentos, etc., etc.

ESTUDIADOS los principios de la fotografía, su instrumental, los productos que intervienen en su consecución, los laboratorios en que se trabaja y cuanto, en fin, queda hasta aquí reseñado en este MANUAL, resta, á nuestro juicio, casi lo principal por estudiar: el modo de utilizar todos los conocimientos adquiridos para obtener una fotografía. Porque fotografía, en el sentido lato de la palabra, puede ser, y es, sin duda alguna, toda reproducción conseguida por medio de la foto-mecánica; por ejemplo, sabiendo manejar una cámara, revelar un cliché y positivar una prueba, podemos enfocar una silla y sacar una fotografía de ella. Y, los que se contenten con saber hacer tal proeza, no deben seguir leyendo. Pero la fotografía es algo más que el medio de copiar vulgaridades ó documentos de poca importancia. La fotografía es tanto, que puede llegar á ser un arte, y un arte bella, si no tan excelsa y meritoria como su hermana gráfica la pintura, tan hermosa y tan noble.

Y para los que aspiren á hacer algo en esta clase de fotografía que es, además, la verdadera, es para los que nos detenemos en formular las consideraciones más importantes que nos sugieren el estudio y la experiencia.

✱

Que la fotografía bordea las regiones del arte lo comprueban las Exposiciones que, principalmente en Alemania é Inglaterra, se celebran. De nada sirven que abominen de ella (de labios para afuera) algunos pseudo-artistas (pintores y escultores) que se aprovechan de ella como el que más, y desdeñan el arte fotográfico so pretexto de que lo produce un mecanismo. La fotografía, aunque sea el resultado de manipulaciones mecánicas, puede ser, bien dirigida ó empleada, un arte similar, aunque más modesto que el de la pintura. Y aún diremos más; diremos que su aparición y su apogeo, han sido sucesos providenciales y oportuni-sísimos, en tiempos, como los presentes, en que la mayor parte de los que se llaman artistas, no saben ni una palabra de dibujo, y vemos cráneos laureados de hombres incapaces de trazar las líneas de una mano. Gracias, en fin, á la fotografía, tienen renombre de pintores muchos que no hacen sino calcarlas..... echándolas á perder.

De otra parte, aunque la fotografía se sirva de aparatos (como los pintores del caballete, la paleta, el trasguardo, el pantógrafo, etc.) y de productos (como los colores de la pintura), no parece sino que, al hacerse una fotografía, no se empieza por realizar dos funciones que igualmente realizan los artistas; la elección y composición del asunto que se va á reproducir, y la interpretación ó manera de verlo, entenderlo y presentarlo.

En cuanto á lo primero, ¿no persiguen igualmente la belleza que contiene el natural, el pintor cargado de paleta y de pinceles y el fotógrafo que lleva acuestas una máquina y un trípode?..... ¿No pueden, ambos, elegir el paisaje, la línea, la luz, el momento, la agrupación de seres ó de cosas?..... ¿Y qué es esa elección sino *la composición*?..... Tan componen los fotógrafos (y nos referimos á los fotógrafos artistas, no á la inmensa pléyade de indocumentados que hacen fotografía con la misma inconsciencia que sus necesidades) que estamos por decir que, en la práctica constante de su arte, llegan á componer mucho mejor y con mucha mayor rapidez que los artistas. ¿Cuántos pintores no tardan dos días en *poner* una figura? ¿Y cuántos fotógrafos no *ponen* y ponen bien cien figuras en dos días?.....

Y en cuanto á lo segundo, ó sea á su interpretación, ¡apenas si tiene medios el fotógrafo de *interpretar* de cien maneras diferentes la imagen de un solo cliché!.....

(Continuará.)

IMP. DE J. FERNÁNDEZ ARIAS, CARRERA DE SAN FRANCISCO, 1.