

# La Fotografía

AÑO VI

Madrid, Noviembre de 1906.

NÚM. 62.

DIRECTOR:

Antonio Cánovas.



REDACTOR JEFE:

Gonzalo Pelligero.



## LA NUEVA CIENCIA INFUSA

ó

“TIJERETAS HAN DE SER,, (1)

 **M**IL veces perdón, queridos lectores. Con toda mi alma deploro verme precisado á insistir en la polémica suscitada por los sacerdotes del Glycin, las vestales de la hidroquinona y los... *administradores* del Metol, del Oztol, del Rodinal y demás pirogálicos en uso.

Sírvame de disculpa que me incitan y provocan con nuevas alusiones desde la simpática atalaya del Boletín *Lux*, de Bilbao.

Es, pues, el caso que, los pudibundos hombres de ciencia que tienen en concepto de *sagrado arcano* la simplicí-

(1) Léase el artículo del número anterior.

sima, facilísima y vulgar operación de revelar placas fotográficas, no se cansan de dirigirme tajos y mandobles, y de buscar textos y citas con que aplastar mis teorías respectivas al caso. Y como yo no me he de cansar tampoco en defenderme y en sostener que todo eso de que saber revelar es saberlo todo en fotografía, equivale á una mojiganga para alucinar y deslumbrar incautos, creo que hay discusión para rato, y que el que no tenga paciencia para seguirla debe irse... y por de pronto no continuar leyendo ni una palabra más de la presente *Crónica*.

Dije, digo y diré, mientras no me metan los sepultureros en el último cuarto obscuro, que el arte de revelar era, es y será tan poquita cosa en fotografía que, el que no sepa más que revelar, es como si no supiera absolutamente nada.

Conste, pues, y lo repito. El revelado de las placas es, únicamente, una operación preliminar que *deben practicar los aficionados á la fotografía*; pero sin hacerse la ilusión de que practicándola, aunque sea magistralmente, son fotógrafos.

Revelar bien (como conviene que revelen los aficionados) es importante; pero no constituye ni la milésima parte de lo que debe saber un aspirante al magisterio en la fotografía. Es tan poco, comparado con lo demás, y es esto *demás* tanto y tan grande, y tan transcendental y difícil que, á su lado, como dice un amigo mío, *el revelado es una mentira, y no existe*.

El revelado es á la fotografía ¡lo que el enhebrar la aguja á la costura; lo que el mondar patatas (lo repetiré mientras viva) á la cocina; lo que la fabricación de ladrillo cocho á la arquitectura; lo que el matar chinches á la caza mayor; lo que el llenar las vinajeras, al Santo Sacrificio de la Misa!...

Véase la nómina de una Galería de importancia, donde todas las manipulaciones fotográficas tienen su precio y están contrastadas por su valor, su dificultad y su utilidad. Allí donde el operador, el que retrata, gana 25 pe-

setas diarias, ganan: el segundo operador 15, el primer retocador 10, el segundo 8, el tercero 7 y así sucesivamente hasta los positivistas, que suelen ganar 4 y 5 pesetas, y los aprendices, con 1 peseta, aunque *uno de los cuales gane dos* PORQUE REVELA.

Galerías hay en las que el barrido de los talleres y el revelado de las placas corre á cargo de uno mismo.

Hombres eminentes, como nuestro insigne colaborador el sapientísimo Ramón y Cajal, honra de España, dan á revelar sus placas á los mismos que les sirven en los más humildes menesteres.

Aún recuerdo de mi visita á cierto laboratorio cuyo jefe dió, delante de mí, á su asistente la siguiente orden:

—¡Celedonio; límpiame las botas y revélame las placas!...

Todo esto, por de contado, lo saben mis contradictores; pero lo callan por coquetería.

Además, el origen de la *leyenda* de que el revelar es un arco de iglesia, no lo ignora nadie. Por si acaso, no obstante, lo recordaré.

Llega un neófito al comercio de un industrial en aparatos fotográficos. Recibe el bautismo de fuego de la primera cuenta y, provisto de las flamantes cubetas, se mete en su casa á revelar. La primera vez, todas las placas quedan mal. Al día siguiente lo hace ya más bien. Y, al cabo de una semana, por bruto que sea, sabe revelar como un arzobispo metropolitano. Vuelve á la tienda, y el dueño de ella, en uso de un perfectísimo derecho, agarra los clichés, se cala las gafas, mira los negativos á contraluz, abre la boca, enarca las cejas, sacude los nudillos, sisea entre dientes el vals de moda, se deja caer como desmayado sobre la silla más próxima y, al fin, exclama:

—Maestro, maestro... Esto es un prodigio. ¡Vaya una manera de revelar!... ¡Puede usted codearse con todos los que llevan años de aficionado! (Y en esto dicen la verdad porque, á los ocho días de practicar la consabida *ciencia* (?), se sabe de ella lo mismo que á los dos años).

¿Y qué resulta?... Pues que el aficionado se hincha como si le hubiesen puesto el ombligo en comunicación con un gasómetro, *compra más placas*, más revelador y más papel bromuro, y sale de la tienda triunfante, radiante de alegría y de orgullo, deseando encontrarse con Carlos Íñigo para llamarle de *tu*, y *compadeciendo* á todos los que no han estudiado esa carrera de ocho días que se llama revelar placas y que, á creer á *Lux*, de Bilbao, ¡es más difícil y abstrusa que la de ingeniero!...

Ni por un momento está en mi ánimo censurar á los que, guiados por un interés legítimo y justo, pero interés al cabo, jalean á los aficionados, haciéndoles comulgar con las ruedas de molino de que el revelar es lo principal de la fotografía. Esos caballeros hacen bien. Mil veces, en la tienda, les hice yo coro. ¿Qué duda cabe, además, de que el que quiera entretenerse y divertirse debe revelar?...

Pero, ya sabe el neófito revelar bien. Ya ha merecido el título de *maestro* porque ha revelado bien sus doce placas. ¿Y qué sabe?...

Á un Concurso fotográfico acuden 100 expositores. De ellos, 90 saben revelar. De los 90, ¿cuántos, á pesar de revelar bien, merecen la investidura de fotógrafos?... ¿Serán la mitad?... Y de esa mitad, ¿cuántos son maestros?...

Luego no está el toque en revelar.

Frecuentemente vienen á Madrid aficionados de provincias. Muchos me honran con su visita y me piden cartas de presentación para el gran Ocharan, para Rabadán, para Íñigo, Toda y Cabrerizo. ¡Ni á mí, ni á ninguno de los que he nombrado les pregunta ya nadie cómo ni con qué revelan!... Esa pregunta de

—¿Con qué revela usted?...

es una antigualla cursi de que nadie se acuerda. Es de los tiempos de las proyectadas y fracasadas Exposiciones DE CLICHÉS (!!!!).

Y ya que he nombrado á Ocharan, coloso indudable de

la afición, que no debe ser sospechoso á *Lux*, de Bilbao, permítaseme una pregunta:

—¿Admira Adicrot (a Torcida) al insigne artista Ocharan?...

¿Sí?... Pues ya somos dos.

Pero, ¿por qué le admira y le venera?... ¿Porque revela?... ¿Porque sabe revelar?... ¿Porque se divierte echando negativos á mezclas casi explosivas de piro y de reforzador?...

No: Ocharan es grande, y Ocharan es coloso; *no por eso*: lo es POR LO OTRO. Por lo que estudia las mil cuestiones que se relacionan con la Fotografía, por su temerario entusiasmo y... sobre todo, porque es un artista.

Cuando me cabe la fortuna de presentárselo á alguien, no digo nunca:

—Aquí tienen ustedes al Sr. O..., que revela...

Lo que digo es:

—Este señor está ilustrando el *Quijote*.

Y dígame *Lux*. Si Ocharan hiciera todo lo que hace, y... por no mancharse los dedos, no quisiera ni supiera revelar, ¿valdría menos de lo que vale?... ¿Le tendría en menor estima?...

Yo le admiraría lo mismo. A mí no me choca cómo revela Ocharan, sino las pruebas que hace Ocharan con clichés que tan bien ó mejor que él podía haber revelado cualquier dependiente listo de casa de Torcida.

Perfectamente, vuelvo á decir, que los comerciantes en uso de un perfectísimo derecho, estimulen y animen á sus parroquianos, haciéndoles creer que han escalado el templo de la inmortalidad desarrollando unas cuantas placas. Pero, no se pretenda discutir en serio que el revelado es todo, porque me van á obligar á que niegue hasta la existencia del revelado.

Tentado estoy ya de poner en la puerta de mi Galería un letrero que diga:—Se prohíbe el paso á los que se vanaglorien de revelar... (Para no contagiarme).

Por de pronto, y á imitación de aquel que, en un

arranque de nobilísimo orgullo, proclamó que «*los necios no serían jamás sus semejantes*», yo declaro que no consideraré como colega sino al que tenga otros títulos para llamármelo que el de saber sacar de la cubeta una negativa justa.

El que me honre, pues, con el calificativo de *compañero*, que procure aprender algo más que á revelar porque, si no sabe más que eso, ¡le endosaré el *compañerismo* al modesto aprendiz que por tres pesetas me revela admirablemente bien un mínimo de cien negativos diarios!...

\*  
\* \*

Y vamos con las *autoridades* exhumadas por el señor D. D. Dupont, de Santander, para *rematarme* y hacerme morder el polvo definitivamente.

Los *indiscutibles maestros*, es decir los infalibles, es decir los Papas de la fotografía, han dicho lo siguiente:

**A. Londe.** — *La Photographie Moderne.* — 2<sup>ème</sup> édition (page 340).

«El revelado constituye una de las partes más delicadas, si no la más delicada de las operaciones fotográficas; es además muy interesante, y á menudo hasta un poco emocionante.....

.....  
»Y decir que hay personas que se llaman aficionados, que pretenden hacer y hasta saber hacer fotografías, que se privan de este placer, de esta emoción, y que confían sus clichés á un industrial que se los revela á precio fijo. *Esos no son de los nuestros, lo decimos muy alto, pues imaginarse que el revelado no es más que una operación mecánica, es un profundo error.*

»Cada cliché, con arreglo á su naturaleza, con arreglo al efecto que deba traducir, debe ser tratado de un modo distinto: ahí es donde aparecerá la habilidad del operador, que sabrá conducir su cliché como él desee.»

El revelado es, pues, *una operación*. ¿Quién lo ha negado?...

Pero, ¿es que el arte fotográfico es una serie, tal vez, de *operaciones*?... ¿Se puede incluir en la propia escala el revelar y el saber, por ejemplo, lo que se va á fotografiar?... ¿Pueden compararse los trabajos que realizan el revelador y el que compone un asunto, el que menea la cubeta y el que elige el punto de vista de un paisaje?...

Yo condeno al aficionado que da á revelar un cliché á otro. En eso estamos todos de acuerdo. El aficionado debe saber fregar bien las cubetas y revelar, como debe saber componer el baño y tapar las rendijas del laboratorio, con otras difícilísimas operaciones de este jaez.

Pero, frente á frente de Londe, y del mismo Daguerre, si resucitara, sostendré siempre que, si es un error el imaginarse que el revelado no es más que una operación mecánica (¡NO ES MÁS!), es infinitamente mayor y más garrafal error el de creer que el revelado es todo en la fotografía. Es sólo una parte atómica, por su escasa importancia, de un total vastísimo.

Y en último término, y dicho sea sin pretender rebajar la autoridad indiscutible de Londe: todos hemos leído sus libros y sus teorías. ¿Quién ha visto buenas fotografías de Londe?...

Porque una cosa es predicar y otra hacer fotografías. Si fuese igual, el mejor, el más grande, el más colosal de todos los fotógrafos de toda España, sería mi insigne amigo el Marqués del Riscal. Este maestro sabe él solo más que todos los aficionados españoles juntos. Y, sin embargo, no gusta de enseñar sus fotografías. Razón por la cual, yo, que le escucho como si fuese el oráculo de Delfos y que le admiro de todo corazón, prefiero á sus fotografías las fotografías de Fungairiño, pongo por estereoscópico.

Veamos el segundo disparo:

**R. A. Reiss.**—*Le négatif et son développement.*—La Revue de Photographie.—1905.—(Page 140).

«*Importancia del negativo.*—Se ha dicho que para un «hábil fotógrafo el negativo es poca cosa: la imagen posi-

»tiva lo es todo.—Esto quiere decir que con un mal negativo se puede, con habilidad, hacer un buen positivo.

»¿Es esto verdad? No.

»El negativo es y será la causa que determina el éxito ó el fracaso del tiraje de la positiva.»

Esto es decirse todo para ahorrar polémicas. Se ha dicho, en efecto, que con un mal negativo se puede obtener un positivo bueno. Y es exacto. Puedo presentar ejemplos á montones. Mas claro está que el positivo sería mejor si el negativo fuese bueno. Asimismo es cierto, y eso se lo calla Reiss, que con un negativo superiorísimo se puede obtener una fotografía colosal, pero estúpida, sosa y vulgar. El negativo puede influir mucho en el éxito definitivo de la prueba; pero, no es sino uno de tantos elementos como coadyuvan al resultado. Y de ninguna manera el principal.

Nadie me negará que la finalidad de la fotografía es la prueba. ¡Y son pocas las pruebas imbéciles que se producen á diario de clichés maestros revelados con habilidad extrema!...

Demachy y Puyo, estos dos insignes artistas, hablando á los debutantes (téngase esto en cuenta: á los que empiezan), les dicen:

**R. Demachy & C. Puyo.**—*Les Procédés d'Art en Photographie.*—1906.—(Page 17).

«El negativo.—Somos, sin embargo, de opinión que la perfección del cliché es de la más seria importancia para el éxito de la obra de arte que esperamos deba resultar.»

Ó lo que es igual, que puede influir, pero no decidir. ¿Quién reniega de los buenos clichés?... Nadie: lo que yo digo es que Puyo y Demachy son lo que son, no porque sepan revelar, sino por lo que saben además.

**C. Puyo & E. Wallon.**—«Pour les Débutans».—*La Revue de Photographie.*—1903.—(Page 303).

«Más de un aficionado, al llegar á este punto, considera que ha llenado su cometido, y que el resto es cuestión manual.....»

.....»  
 Se sobreentiende de este recorte que, todo lo que viene después del revelado, no es cuestión manual, como el revelado, sino mucho más decisivo y eficaz.

«¡Esos no son principiantes, por la sencilla razón de que jamás serán fotógrafos, y no es para ellos para quienes escribimos!.....»

.....  
 »*Nuestra intervención durante ese período en que la imagen negativa aparece y se constituye, es innegable, y á veces decisiva;* nuestros esfuerzos deben tender á hacerla más eficaz, así como más consistente; *y es seguramente uno de los estudios más importantes que comprende nuestra educación técnica.*»

¿Uno de los más importantes? Luego no es el principal.

¡Y qué dolor que no haya seguido recortando el señor Dupont!... ¡Tal vez hubiese llegado á encontrar un párrafo en el que se dijese que Puyo y Demachy no hacen más que revelar!...

¡Pobres de ellos si no hiciesen más que eso!...

Á pesar de mi profundo convencimiento en este asunto, por si acaso había perdido la razón de resultas de tanto pensar en el revelado de las placas (cosa nociva para el intelecto), yo también, á mi vez, busqué á un gran maestro madrileño y le pregunté su opinión en la materia.

Con la condición de que reserve su nombre, por ser enemigo de exhibiciones, he aquí lo que me contesta (y dejo las cuartillas originales en la Redacción, á la disposición del que las quiera ver):

«No niego que un cliché, con ligera falta ó exceso de exposición, puede corregirse *algo* en la operación del desarrollo de la imagen; pero la práctica me ha convencido plenamente de que esa corrección que se reputa, poco menos que de trabajo científico se realiza á diario mecánicamente por los operadores de todas las Galerías, y

confieso que á mí, en los tiempos en que la afición me hacía tomar en serio esas cosas, jamás me ofreció dificultad alguna.

»Claro es que el buen revelado exige un conocimiento previo de la fuerza del revelador que se emplea; pero conocido esto, sostengo que cualquier regular aprendiz de laboratorio deja en su punto una placa expuesta sin grandes errores de exposición, y que, cuando el exceso ó defecto de luz son exagerados, lo más que puede conseguirse es un negativo aprovechable... para conservar un recuerdo ó para entregar una prueba de compromiso; pero nunca para hacer un trabajo serio.

»Poco amigo de la fotografía científica y entusiasta, en cambio, de su parte artística, siempre me fueron antipáticos los experimentos de laboratorio, y si los practiqué en un principio con esmero, fué porque creía inocentemente que á fuerza de paciencia podría convertir un cliché malo en uno perfecto.

»Convencido de lo contrario y amante de los negativos justos de luz, cuando por desdicha mía me equivocaba en la exposición, recurría al mueble que, á mi juicio, no debe faltar nunca en un buen laboratorio: el cesto. Y hoy sigo pensando y ejecutando lo mismo.»

¿Eh?... ¿Qué tal?...

Pues el autor de estas líneas es un *veterano* de la afición, un fotógrafo de verdad y un operador de primer orden. Es el autor de aquellas respuestas, dignas de Salomón:

—¿Qué hace usted cuando le viene un cliché falto?...

—Lo tiro.

—¿Y cuando viene pasado?...

—Lo tiro también.

Como es uno de tantos incrédulos de todos esos milagros que se cuelgan los sapientísimos reveladores. El 99 por 100 de los clichés buenos debe su bondad, no a revelador ni al que lo manejó, sino á que la *exposición fué justa*.

Y voy á concluir, por hoy, á reserva de continuar hasta la consumación de los siglos con mi tema.

Esta función de pirotecnia periodística debe tener su bomba final. Voy á prenderla fuego:

¡Dicen algunos que el revelado de las placas es el arquitecno, la clave, la piedra filosofal, la piedra de toque de la fotografía!...

Y si eso es así, ¿cómo se entiende que exista, y se practique mucho y con gran éxito *el revelado* lento que se verifica *automáticamente* y que recomiendan como el más perfecto, científico y racional las mayores eminencias fotográficas y químicas del día?...

Quiero decir que *el revelado* PUEDE HACERSE ÉL SOLO... ¡sin que lo cuide nadie! ¡sin que nadie lo dirija! ¡sin que persona alguna se dé el pisto de haber hecho una proeza con el revelador!...

¿Hay en todo el resto de las operaciones fotográficas algo que pueda hacerse automáticamente?...

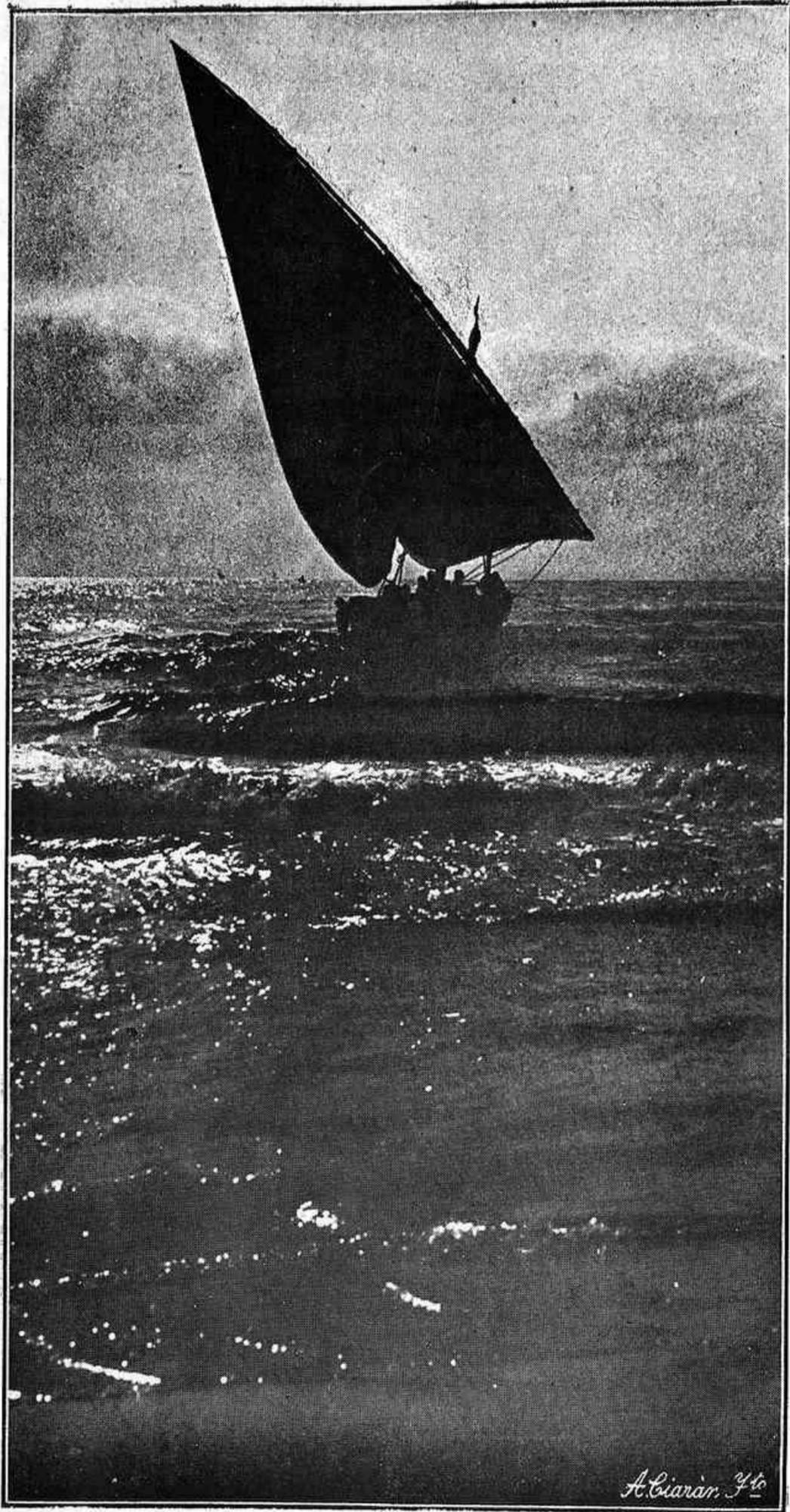
¿Qué hacen entonces, pues, muchos de los vanidosos que, dentro del laboratorio, se imaginan estar librando una batalla de horribles riesgos?...

Pues, desde el momento en que el revelado se puede hacer automáticamente, ya pueden ustedes suponerlo:

—¡Estar á obscuras!...

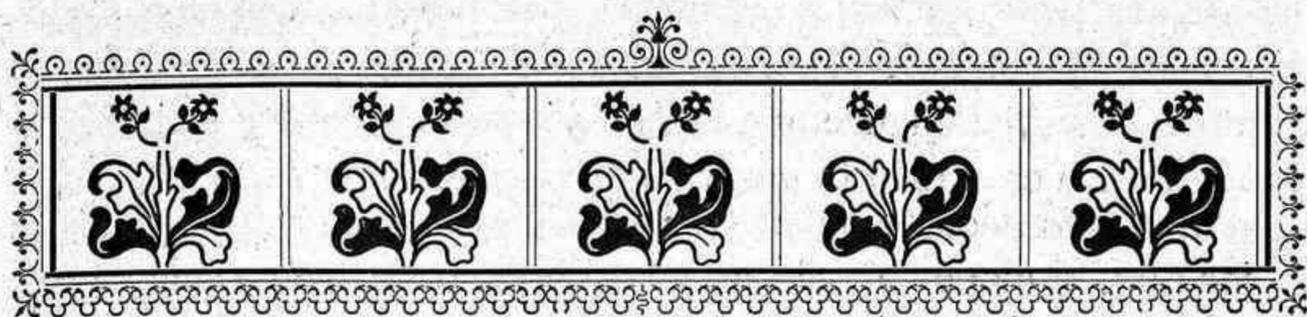
A. CÁNOVAS.





*J. Fungairiño.*

Noche de luna.



## Objetivos para paisajes artísticos.

**E**N el anterior artículo hice, á grandes rasgos, la crítica y elogio del libro de Puyo y Pulligny, titulado *Los objetivos de artista*, exceptuando un capítulo de dicho libro referente al asunto que encabeza estas líneas. Hoy voy á reseñar dicho capítulo, que es tal que por sí solo merece un artículo.

En todo objetivo hay que considerar la distancia focal y el diámetro útil del diafragma; los Sres. Puyo y Pulligny demuestran que, en un objetivo para paisajes artísticos, *debe el foco ser variable y el diámetro del diafragma casi constante*.

Veamos el por qué; respecto á lo primero dice el libro textualmente:

«Cuando, después de muchos tanteos y reconocimientos á un lado y otro, nos vemos impresionados por los elementos del paisaje de un modo tal que se nos presentan del modo más armonioso, más artístico, el lugar escogido por nuestra vista es el *punto de vista único posible*, pues si nos movemos á un lado ú otro, ó nos acercamos ó alejamos, variará la perspectiva; luego el sitio elegido es el *único* donde debe colocarse el objetivo.

Pero la armonía de la composición no decide solamente respecto al punto de vista, sino que obliga á escoger también los límites del cuadro con gran rigor. Hace falta sobre el motivo principal tanto de cielo, y bajo él tanta cantidad de terreno, ni más ni menos. A la izquierda el cuadro se detendrá para excluir de él algún árbol que estropearía el conjunto, á la derecha habrá que incluir en la placa una casita que equilibre otro objeto de la composición.

Todo esto se arreglaría retratando más de lo debido y calibrando después la prueba. Pero si hemos *paseado* una cámara 24 × 30

no es para traer á casa miniaturas, y es muy natural que ambicionemos el obtener, sea cualquiera el asunto y sea cual sea el punto de vista, el cuadro que hemos visto en nuestra retina ocupando toda ó casi toda la placa de que disponemos.

Por eso es necesario para paisajes disponer de varios focos, ó mejor aún, si es posible, de un solo objetivo de foco variable que nos dé una serie continua de focos.»

Tratemos ahora de ver cómo demostramos la segunda parte de la regla que dimos, sin emplear cálculos para ello, pues no serían del agrado de la mayor parte de los lectores, cálculos que figuran en la segunda parte del libro.

Si dos objetivos de distinto foco diafragmados relativamente del mismo modo; es decir, á  $F : 10$  los dos por ejemplo, los enfocamos sobre un objeto á la misma distancia de ambos, la profundidad de campo en ambos no será la misma, y en el de mayor foco los objetos detallados en el cliché serán los comprendidos entre dos límites más próximos al objeto enfocado exactamente, que los límites análogos en el objetivo de menor distancia focal. Por tanto, si queremos tener detallados con ambos los objetos situados entre dos planos fijos, habrá, proporcionalmente, que diafragmar con un diámetro menor relativamente al foco, al objetivo de mayor foco. Luego al crecer el foco debe disminuir la abertura relativa  $F : n$  del diafragma, y resultará que éste tendrá un diámetro constante.

Esto es lo que resulta también de los cálculos consignados en la segunda parte del libro en cuestión; y tengo, además, el gusto de ver que este resultado es idéntico al que, por otros procedimientos, había yo obtenido hacía tiempo, pues eso mismo había demostrado yo de otro modo en un artículo que publiqué en esta misma Revista, con el título de *El diafragma artísticamente considerado*, y que vió la luz en el número de Febrero de 1906.

Únicamente discrepamos en el resultado final; pues, según los cálculos de los artistazos franceses, el diámetro del diafragma debe ser de 2 centímetros, mientras que este humilde servidor de ustedes obtenía 6,6 milímetros. Pero eso no tiene nada de extraño, pues la precisión ó tolerancia de enfocado ó círculo de difusión admitida por ellos y por mí es distinta, pues ellos desean obtener un *ligero flou artistico*, en tanto que yo era más exigente en cuanto á detalles que han de salir en la imagen, y es natural que á mí me resulte menos diámetro para el diafragma.

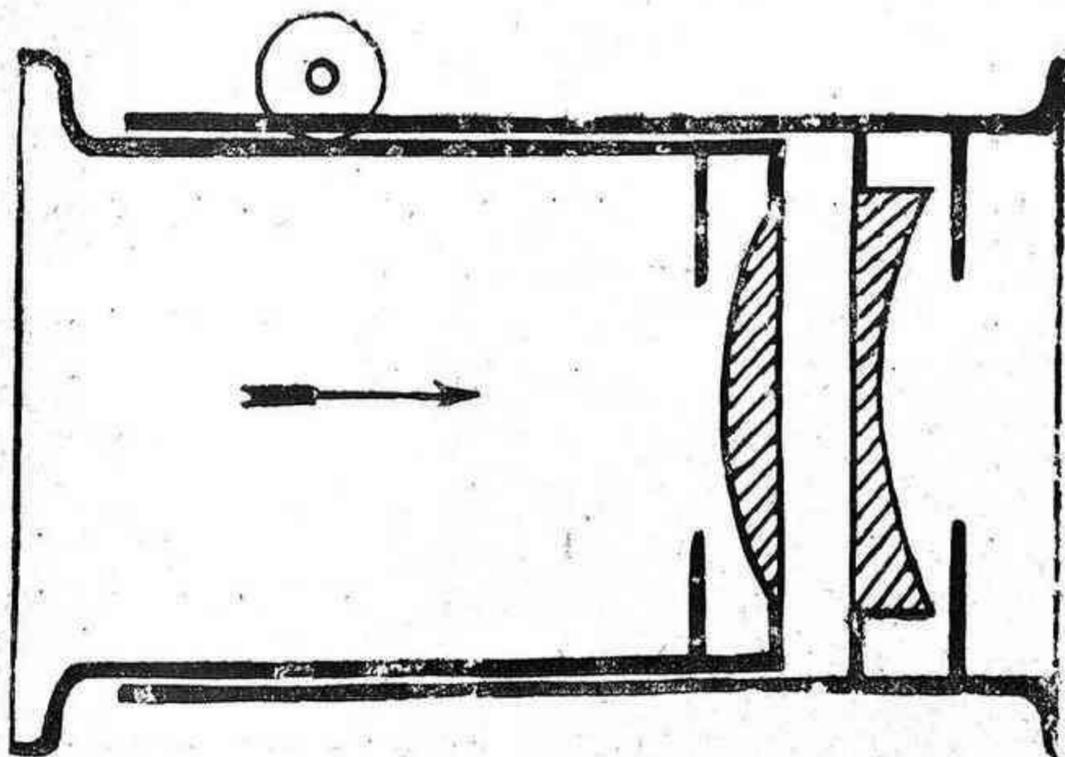
Las dos condiciones exigidas para el objetivo de paisajes las

reunen únicamente los *teleobjetivos de foco corto*; es decir, teleobjetivos destinados á retratar objetos próximos á la máquina relativamente á las distancias á que se usaban de ordinario los teleobjetivos.

Llamo la atención del lector sobre todo lo que antecede; pues, especialmente las razones que dan para probar la primera parte de su aserto y que he copiado más arriba entre comillas, son argumentos convincentes, verdades monumentales, párrafos sin desperdicio alguno.

En vista de que los objetivos actuales no sirven bien para el caso de paisajes, ó hace falta una *trousse* muy numerosa y completa ó un teleobjetivo bueno, cosas ambas muy caras y que, además, tienen el defecto de *analizar* demasiado, han inventado los dos ilustres miembros del Foto Club de París un teleobjetivo anacromático para paisajes, al que han bautizado con el nombre de *Adjustable Landscape Lens*, en inglés, en vista de la actual «inteligencia cordial» entre Francia é Inglaterra.

La disposición de este aparato es la que indica la figura adjunta, y es sumamente sencillo.



Consta de una lente plano-convexa de crown como lente frontal, y como amplificadora ó negativa lleva otra lente plano-cóncava de igual clase de cristal, de igual diámetro é igual foco. Con una cremallera puede hacerse variar la distancia entre ambas y lleva, además, cada una de ellas un diafragma iris donde indica la figura.

Las aberraciones de esfericidad ó aplanatismo, astigmatismo y curvatura del plano focal resultan bastante bien corregidas con dicha sencillísima combinación.

Como, según sus cálculos, la corrección de foco químico ó de acromatismo sería sólo de unas décimas de milímetro, en la práctica no es necesario hacerla en general, y bastará con disminuir el tiro de la cámara en un 4 por 100 de su valor; pero, en general, puede hasta prescindirse de ello sin inconveniente.

Para terminar, indicaremos un cuadro con las dimensiones que proponen dar á los «ajustables»:

TAMAÑO de placa.	LENTEs COMPONENTES		Diafragma máximo de cada lente en cms.	Límites del foco resultante del conjunto en cms.	Tiro de la cámara desde el objetivo á la placa en cms.
	Radio de la cara curva en cms.	Longitud focal de ambas en cms.			
13 × 18	3,75	7,5	1,5	30 á 52	22,5 á 44,5
18 × 24	5	10	2	40 á 70	30 á 60
24 × 30	6,5	13	2,6	52 á 90	39 á 77

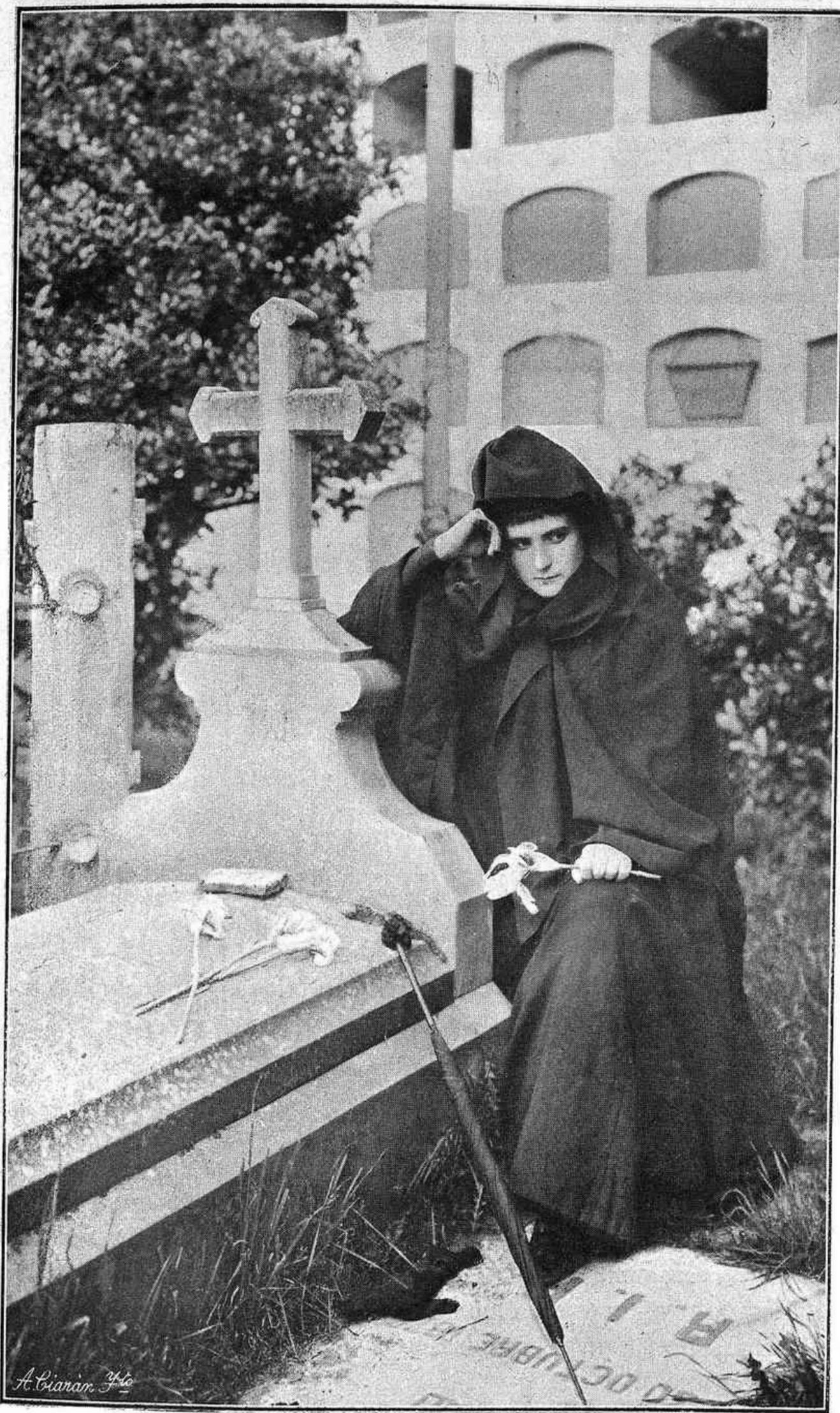
La abertura útil á que trabaja el conjunto es  $F : 20$  con el foco mínimo y  $F : 35$  con el máximo.

Los autores terminan rogando á los ópticos estudien tipos de objetivos especiales para paisajes artísticos, pues aunque su objetivo es el mejor hasta ahora para dicho objeto, no creen que en este asunto esté aún dicha la última palabra.

Y aquí termino también, por no cansar al lector. En mi próximo artículo daré un dibujo para deducir, sin cálculo, la distancia hiperfocal de un objetivo cualquiera.

PABLO FERNÁNDEZ QUINTANA.





DÍA DE DIFUNTOS

*A. Cánovas,*



## UN RECUERDO GRATO

*¡Fué una tarde amada!...*

**A**MIGO lector; yo sé bien que tu no conoces al humilde cronista que hoy te habla y me figuro que estás dispuesto á fruncir el entrecejo, al verte llamar *amigo* como si siempre nos hubiéramos comunicado. Es mi deseo evitar todas las presentaciones que se endilgan en líneas y más líneas. Por eso no pido intermediarios entre tu y yo. Sabe que soy un sincero, un imparcial, un enamorado del arte. Creo que es bastante para llamarme amigo tuyo, lector sensato.

\*  
\* \*

Hay en la gran familia que vive dedicando afanes á las nobles ambiciones que piden victorias para lo artistico, una comunidad espiritual que hace lazos cariñosísimos salvando muchas distancias y poniendo en hermanaje, digno de toda alabanza, á maestros y discípulos, á todos los que luchan.

Es difícil que se borre del recuerdo, cuando ya alcanzamos los primeros años de la serenidad, de la sensatez, aquella ilusión que se forjó en nuestros sueños de mozuelos en el periodo en que todo lo agigantamos y una flor nos parece que charla igual que la niña amada, ó creemos que la campana de la aldeilla nos predice nuestro destino en una relación que nosotros mismos componemos adaptándola al sonique producido por el badajo al chocar con el metal hermano.

¡Y cuanta rapidez pedimos á las horas, á los días, á los meses; quisiéramos que en el hueco de una mañana fuera amortajado un lustro, dos, para hacernos hombres y tener la posibilidad de ir á allá donde está lo que acarició nuestra quimera durante mucho tiempo ahijándolo con amor platónico! No hay más felicidad para el que sueña que encontrarse en el amado sitio que vió el ilusionar. El corazón quiere romper la estrecha cárcel del pecho, la frente arde, galopan las visiones dentro del cerebro, se sonríe sin querer, hasta se lagrimea, ¡es la adorable etapa del auge de la niñez! Pues bien, amigo, yo fui más vehemente que ninguno, más apegado á las ilusiones: amé durante muchos días, durante muchos meses, el momento de encontrarme en el campo de trabajo donde el maestro se entregaba á plena labor, alentado por los triunfos que, pese á todas las rastrerías, llegaban á saludarle de vez en vez, con verdadera frecuencia.

¿Vosotros sabéis como baila la alegría dentro del cuerpecito de los niños cuando van á recibir el premio anhelado, el juguete mil veces pedido? Pues, para mí, llegó el momento; fué cual la alborozante satisfacción tras de bello ensueño.

¡Aquella tarde, aquella hora amada...!

\*  
\* \*

...—¡Como olvidarse!—Las alillas de las fosas nasales se ensancharon queriendo aspirar con deleitación incansable aquel vaho de arte. Llegué al centro de operaciones del Maestro y me pareció que allí escuchaba saludos que me anonadaban. ¿Pero era cierto que yo merecía todas aquellas atenciones? ¿A mí se dirigían los saludos de las obras artísticas que guardaban el blancor de las paredes? Sí,—ciertamente que yo conocía algunas de las figuras que allí estaban; las *Doloras* del gran poeta filósofo me habían visto quitarme el sombrero, ante aquella vida que despedían, no en una ocasión sola; los viejos harapientos, los golfos, las niñas tristes, sabían también mi admiración durante las largas horas de mis soledades amorosas en el pobre cuarto de trabajo. ¡No era un desconocido, pues, no; más yo no podía aspirar á tanto! ¡Si me sonreían todos diciéndome como yo había soñado, exactamente como pensé: «—¡Bienvenido, muchacho hermano, bienvenido!»

Y hasta los políticos, aquellos de uniforme galoneado y serio mirar parecían dulcificarse un tanto para acogerme con benevolencia.

Realmente, estaba en una casa de hermanos; aquellas obras de arte me lo decían claramente, lo confirmaba la galantería que, casi en silencio, encontré desde que una mujer delgadita, de ojos expresivos y dulces, salió á mi encuentro para decirme: «—Pase, pase al despacho. El maestro trabaja en los talleres, vendrá pronto. Aquí estará bien en tanto llega él.»

¡Ya lo creo que estaba bien! Tenía por acompañantes las obras que me habían visto, con la cabeza descubierta ante ellas, allá en la deliciosa calma de mi habitación de estudio.

\*  
\* \*

No sé, no podría decir el tiempo que charlé con el maestro. Las horas se esfuman en el andar de un segundo cuando se escucha lo que se ama; no acierto jamás á señalar el tiempo que paso entregado á cosas gratísimas, me da coraje el saber que fué muy poco. Cuando llegó el momento de abandonar aquellos sitios donde el cálido vaho de lo artístico me envolvía cariciosamente, me pasó por el cuerpo como una descarga eléctrica, sentí algo líquido que llegaba á las pupilas... ¡era tan amable aquella salutación que me daban las figuras que estaban sobre la pared, encima de la mesa, por todas partes! Al último rayo de sol, cuando ya la penumbra incierta invadía las estancias, salí de la casa de LA FOTOGRAFÍA.

Aquella luz que venía era triste, tan tristonada como mi despedida.

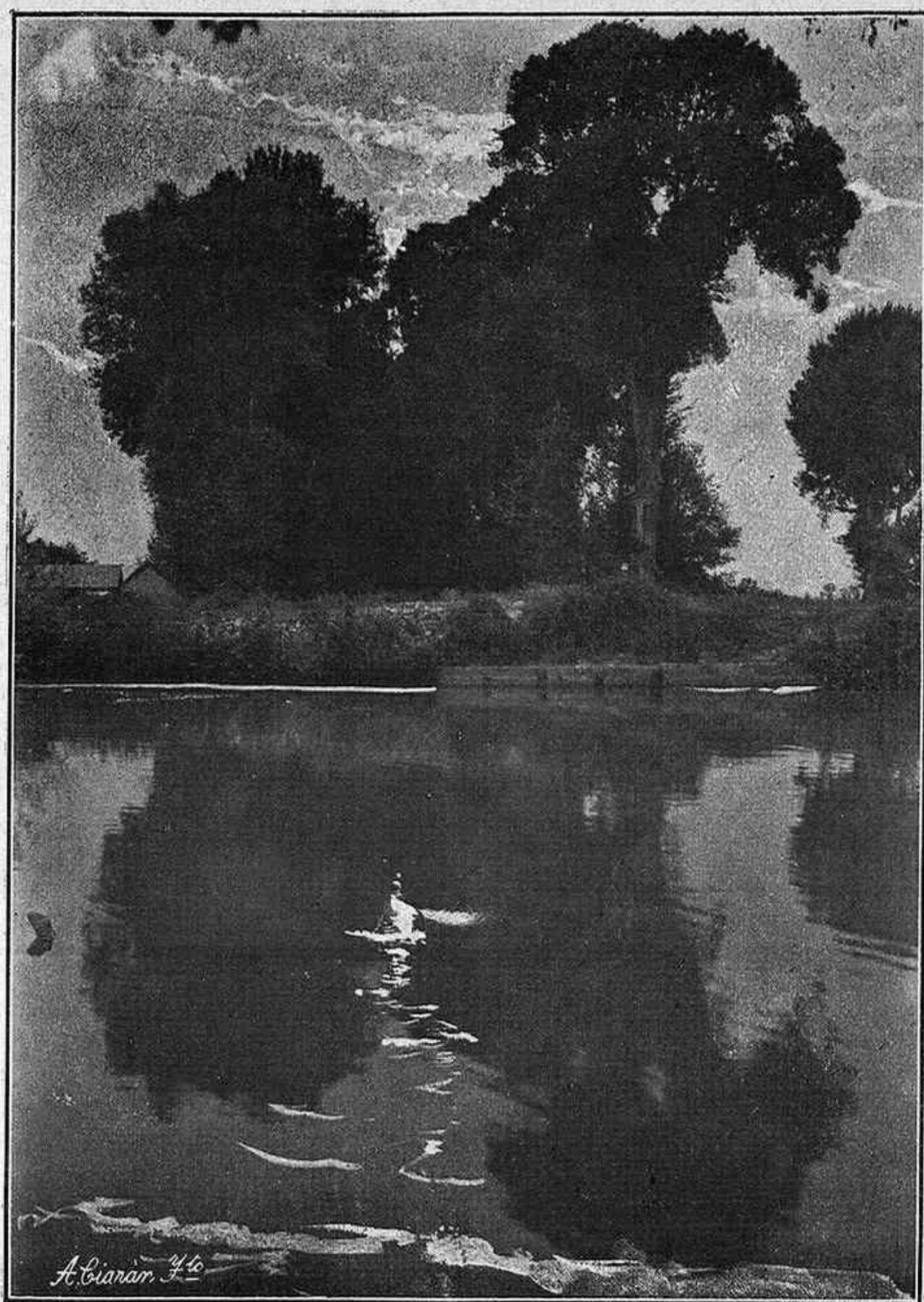
Al salir del cuarto del Maestro ví un hermosísimo retrato que me hizo titubear si quedarme nuevamente. Era de una mujer encantadora, bella, altiva, atrayente. Yo la conocía, la conocía mucho y no sé si en el corazón habrá siempre un recuerdo para ella. Puedo afirmar que lo ha habido durante mucho tiempo. ¡Una ilusión que tuvo alimento de mis locuras amorosas...

\*  
\* \*

¡Fué en una tarde amada!...

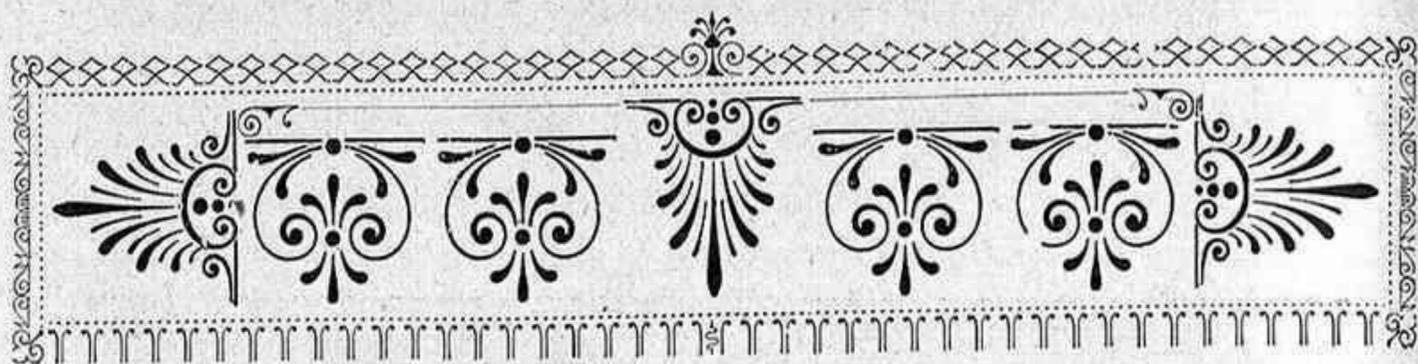
LEOCADIO MARTÍN RUIZ.





EL JARAMA

*M. Cricoli.*



## La fotografía de los relámpagos

### I

**L**A mayoría de las gentes parece que tienen un horror instintivo al relámpago. Ese horror hace que al aproximarse una tormenta busquen lugar donde refugiarse, y corriendo las persianas de la casa en que están, si se hallan en alguna, procuren evitar la vista del magnífico espectáculo que presenta el firmamento cuando la artillería de la Naturaleza entra en acción. Hablando generalmente, podemos decir también que, asimismo, ignora la mayoría de las personas las causas que producen el relámpago y las fuerzas que para producirlo entran en juego; pues aunque es verdad que sobre algunos hombres las tormentas ejercen tan irresistible fascinación que despierta en ellos el deseo de presenciar el espectáculo desde sitio seguro esos mismos rara vez se toman la molestia de estudiar el aspecto científico de semejante combate de fuerzas.

Hasta que la cámara fotográfica entró en acción, las ideas populares que acerca del relámpago se tenían eran más ó menos inexactas; pero el éxito de la fotografía asegurando las impresiones permanentes de estos fenómenos, ha hecho desaparecer en parte aquellas equivocadas ideas.

Si observamos cualquier cuadro antiguo en el que se represente una tormenta, y aun hasta algunas estampas modernas, invariablemente veremos el relámpago pintado en zig-zag, forma que precisamente no toma. La fotografía, en cambio, nos enseña que un re-

lámpago es una franja de luz larga y temblorosa que despide ramas desde una punta convexa, como si aquel fenómeno se mostrara incierto en la dirección que quiere tomar. Esta y no otra es la forma en que el relámpago, cuando se establece el contacto, forma ramas temblorosas de luz contra la negrura de las nubes.

La fotografía del relámpago resulta, pues, de notable interés para los que se preocupan de la reproducción de los fenómenos de la Naturaleza en su aspecto más imponente.

Pero antes de hacer esas fotografías, conviene que el «amateur» conozca exactamente lo que es el fenómeno y cómo se produce.

Cuando, hace muchos años, Benjamín Franklin elevó la cometa voladora que arrancó chispas de una nube tempestuosa, se probó por primera vez que el relámpago y la electricidad eran la misma cosa. La electricidad existe en todas partes, y puede considerarse como constituida por dos fluidos: negativo y positivo. Por varios procedimientos se separan esos fluidos, y entonces se encuentran en estado latente, siendo su reunión la única causa del trueno y del relámpago.

Mediante un pequeño experimento casero puede comprenderse perfectamente en miniatura todo el mecanismo de una tormenta. Procurándose un pedazo de lacre y suspendiéndolo en el espacio por medio de una hebra de seda, se verá que teniendo en la mano otra barra de lacre que se haya frotado previamente con un paño rechazará á la primera. Ahora bien: si se suspende del mismo modo un pedazo de cristal repelerá á otro segundo trozo; pero el lacre frotado atraerá al cristal y el cristal frotado atraerá al lacre. La razón de esto consiste en que la electricidad desarrollada en el cristal frotado es electricidad «positiva», y la del lacre «negativa»; y cuando las dos forman contacto, se producen en el espacio desequilibrios que dan lugar al relámpago.

Cuando el agua salada se encuentra en contacto con la tierra, ambos fluidos se desarrollan en proporciones iguales; y especialmente en tiempo caluroso, existe una corriente constante de partículas invisibles de agua que ascienden en el aire, las cuales, al condensarse, forman las nubes. Estas partículas de agua llevan consigo pequeñas partículas de electricidad; es decir, van electrizadas, y por lo general positivamente, siendo negativa, la electricidad que se desarrolla en la tierra.

Por eso, cuando en el mayor apogeo del estío ascienden gruesas cantidades de vapor, se amontonan grandes nubes, cargándose las

superiores de electricidad positiva y de negativa las inferiores. Se establece entonces una gran fuerza repulsiva, la misma que hemos visto en el caso del lacre, sólo que en escala infinitamente mayor, porque la tensión en las nubes llega á ser enorme y produce la fuga de una descarga que para el observador aparece como un relámpago.

Ahora bien: si una nube está muy cargada de electricidad positiva y ejerce su influencia sobre la tierra, que lo está de electricidad negativa, las dos actúan entre sí, dando lugar, cuando los fluidos se aproximan, á la producción de dobles descargas, de la tierra á las nubes y viceversa. Cuando se verifica el relámpago, tiene lugar el vacío, y el aire que se precipita en este vacío da origen á lo que llamamos trueno.

Al fotografiar los relámpagos debe tener en cuenta el «amateur» que la azulada luz del más vívido de ellos no dura más que la milésima parte de un segundo, aunque la impresión que en la vista deja sea más prolongada. Por esto, como el fotógrafo no puede—claro está—esperar á que aparezca el relámpago, debe hacer una observación cuidadosa de la marcha de la tormenta y después contar el tiempo que transcurra entre cada relámpago. Solo así le será posible juzgar con relativa precisión cuándo y dónde aparecerá el fenómeno, y exponer la placa de acuerdo con estas observaciones.

Por supuesto, que los relámpagos sólo de noche deben ser fotografiados, pues de lo contrario todas las placas resultarían veladas y no se podría obtener resultado alguno.

Recuerdo muy bien mis primeros intentos para obtener una buena fotografía del relámpago, intentos que fueron coronados por el éxito. Era una noche de verano, en la que se había desarrollado una de las tormentas más imponentes que he conocido. Se sucedían sin interrupción los relámpagos y los truenos, y al estruendo de éstos desperté á las dos y media de la madrugada. Por casualidad, ya había yo fotografiado algunas nubes por la tarde, y para completar mis estudios subí al terrado casi plano de una casa, aguantando un chaparrón tan grande, que difícilmente podía ser superado en los trópicos. Con la cámara en la mano observé que después de cada seis relámpagos planos lucía en cierto punto hacia el Este uno ramificado, y, en consecuencia, puse la cámara en aquella orientación, (incidentalmente, debo advertir que los relámpagos en forma de sábana ó relámpagos planos no forman una clase distinta de los demás, como creen muchas gentes, sino que se

verifican bajo el horizonte, ó son una reflexión de los relámpagos ahorquillados ocultos al observador por alguna nube transparente). Después que apareció el sexto relámpago plano, impresioné una placa, y luego otra y otras más, á medida que encontraba ocasión. El resultado que obtuve fué una espléndida negativa de dieciocho placas empleadas aquella noche. Pero al día siguiente tuve mejor suerte, pues logré obtener cinco fotografías de sólo seis placas expuestas.

Hay, por supuesto, mucha especulación en la fotografía de los relámpagos, y la ocasión más favorable que en mi práctica recuerdo tuvo lugar en el verano de 1898: se presentó una tremenda tormenta en las primeras horas de la mañana, é inmediatamente me levanté con el afán de hacer algunas fotografías. Expuse seis placas, pero sólo una de ellas merecía ser conservada. Sin embargo, esta fué la mayor recompensa que mi trabajo pudo alcanzar, pues al revelarlas á la mañana siguiente ví que la fotografía en cuestión, representaba el relámpago en el fondo; pero lo principal que reflejaba la placa era una línea que se extendía aparentemente desde las nubes á la tierra, asemejándose á una manga de agua.

La misma mañana que hice esta fotografía, una nube descargó á cinco kilómetros de distancia del lugar en que yo me hallaba, una lluvia torrencial, y por casualidad había fotografiado la manga de agua.

Por supuesto, casualidades como esta no ocurren sino una vez en la vida; pero cualquier aficionado con una buena cámara puede disfrutar de sinnúmero de sorpresas fotografiando relámpagos. Necesitará, sin embargo, un gran espacio para sus operaciones si quiere obtener una vista perfecta del Firmamento. En cuanto á la cámara que deberá emplear, cualquiera del género corriente será bastante, no importando el tamaño; pueden emplearse objetivos ó lentes rectilíneos "f" 11, y placas ordinarias, pero deben usarse con preferencia las reforzadas. Algunos prefieren películas, que también ofrecen muy excelente resultado. Quizás sea mejor emplear objetivos de gran angular para que resulte más fácil obtener la fotografía toda del relámpago, ó para, si aparecen á la vez dos ó tres de estos, recogerlos todos. Por mi parte, procuro siempre tener la cámara en la mano; pero, de todos modos, debe conservarse bien cubierta para protegerla de la lluvia, que desde luego perjudica á la lente ú objetivo.

Para el enfocado, el mejor método es ensayar la cámara duran-

te el día sobre cualquier objeto que se halle á una milla de distancia, lo cual es mucho menos molesto que hacerlo de noche; y una vez llevado esto á cabo con exactitud, tomar disposiciones de manera que por la noche no haya dificultad en colocarla en idéntica disposición. Es muy importante que el enfocado sea lo más perfecto posible, pues de lo contrario, por muy afortunado que resulte el aficionado en conseguir fotografías de los relámpagos, al revelar las placas se encontrará con que no sirven para nada.

Como ya he dicho antes, es también esencial que si se quiere alguna economía en las placas se calcule lo mejor posible el sitio en que debe aparecer el relámpago, mediante la observación de la marcha de la tormenta. Esto requiere un poco de práctica y mucha paciencia, especialmente en los comienzos de este aprendizaje, porque en esto la práctica es la mejor maestra, y la satisfacción de obtener un relámpago por lo menos bien determinado en la placa recompensa suficientemente del tiempo y de las placas gastadas, sin contar las ocasiones en que habrá habido necesidad de calarse de agua hasta los huesos para lograr tal resultado. Quizás pase algún tiempo antes de que el principiante pueda asegurar la reproducción de un relámpago.

También es muy útil conocer la distancia á que se encuentra la tormenta, porque este conocimiento servirá al fotógrafo para juzgar de la dirección que el fenómeno toma y de la velocidad á que marcha. Si transcurre un segundo entre el relámpago y el principio del trueno, la parte más próxima de la trayectoria del relámpago será precisamente de 354 metros; si transcurren cinco segundos de 1 kilómetro 77 metros; es decir, algo más de una milla inglesa que tiene 1.609 metros. Como cálculo aproximado, cinco segundos de intervalo entre el relámpago y el trueno representan 1.609 metros de distancia.

Desgraciadamente, no está en las manos del hombre fotografiar la fuerza del relámpago y mostrar por medio de cuadros permanentes lo que es capaz de verificar esta arma, la más mortífera de la Naturaleza si llega á ser eficientemente empleada, excepto cuando obtenemos esas fotografías de árboles ó de animales que han sido destruídos en una fracción de segundo por una descarga atmosférica.

Pero lo fantástico y lo variado de estas descargas no tiene fin. Por ejemplo, se ha observado que el rayo ha transportado partículas de oro á través de espesas placas de plata y aun de hierro; y se

recuerda el caso, ocurrido hace algunos años, en que un solo relámpago despojó del dorado á unos cuantos marcos de cuadro que había en una habitación.

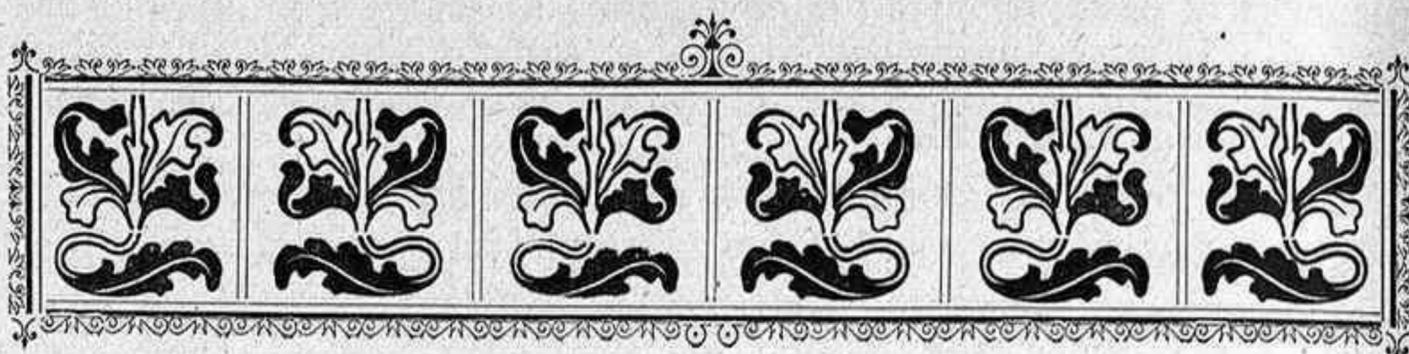
La fotografía de las descargas atmosféricas se encuentran aún en sus principios, y si se persevera en la práctica de estas utilísimas pruebas podrá llegarse á la enseñanza de muchas cosas acerca de esta maravillosa fuerza, sobre la cual no tenemos medios de influencia. Entonces será posible que las citadas enseñanzas que obtengamos destierren muchas de las ideas primitivas que respecto al rayo y al relámpago existen, aun á pesar de los descubrimientos y enseñanzas que nos ha dado el siglo XIX, llamado el «siglo de las luces».

JAIME LEADREATER.



*J. Fungairiño.*

SOROLLEANCO



## LA SOMBRA DEL PENSAMIENTO

**E**L *Chamber's Journal* dá noticia de un curioso descubrimiento recién hecho en América, según parece.

En el espectro solar existe una zona misteriosa, donde los rayos ultraviolados dan una luz que, por exceso de vibraciones, escapa á la vista humana.

Por medio de procedimientos misteriosos, cuya descripción no es de este lugar, Mr. Elmer Gates, sabio profesor, de Nueva York, ha logrado penetrar en ese mundo invisible. Y de sus experiencias ha resultado que, ciertos rayos ultravioletas, tienen la propiedad de atravesar fácilmente la materia muerta, pero se detienen ante la materia animada.

En otros términos,—dice el *Chamber's Journal*,—en esa luz visible, una substancia viva proyecta su sombra, en tanto que esa misma substancia, una vez muerta, no la proyecta ya.

La primera explicación que se ocurre de esto es pensar que el alma, al chocar con esos misteriosos rayos, los intercepta y produce la sombra. Pero Mr. Mates no acepta esta hipótesis y propone otra, acaso menos interesante, pero más plausible.

Los rayos ultraviolados, en vez de proyectar la sombra del alma, sufren la influencia de las corrientes eléctricas que se desprenden de los nervios y músculos vivos.

Esas corrientes no existen cuando los tejidos están muertos; la luz ultraviolada no se encuentra entonces detenida, y, por consiguiente, no aparece sombra.

Toda una ciencia nueva se encierra en germen en este descubrimiento.

Admitida la hipótesis de las corrientes que producen la intensidad de la sombra, el profesor Mr. Gates espera, con el auxilio de la fotografía, poder medir el esfuerzo del cerebro humano con un aparato basado en el principio descubierto por él. Calcúlese la importancia de este aparato.

Mientras á él se llega, los rayos ultraviolados de Mr. Gates pueden proporcionar, aun en el estado actual de la ciencia, inapreciables servicios.



CONCURSO DE REUS  
La Exposición.

*E. Puig.*



En Santander.

*A. Cánovas.*

## Nueva aplicación de la fotografía.



**M**R. Michel Corday, de la Escuela Politécnica, ha inventado un método nuevo para utilizar el cinematógrafo: este método se aplica, no solamente al fin de representar escenas de la vida real, sino que es de la más grande utilidad en las investigaciones científicas sobre el crecimiento de las plantas y de sus organismos. Ha fotografiado un copo de rosas desde la primera aparición de los botones hasta la completa expansión de las rosas, dos veces al día. Se han colocado las fotografías por series en su orden de procedencia y se les ha proyectado sobre un telón por medio de cinematógrafo, de modo que el espectador ve aparecer los botones, sigue su desarrollo y asiste al nacimiento de las rosas. Este procedimiento es del más alto valor para los laboratorios de química y biología.

El cinematógrafo especial de que se sirve Mr. Corday ha sido construido según sus planes, y las imágenes no presentan la menor traza de vibración.



**Baño combinado de fijador y alumbre.**—Los Sres. Lumière, después de numerosos ensayos, aconsejan el uso de la siguiente fórmula:

Agua.....	1000 c. <sup>3</sup>
Hiposulfito sódico.....	150 grs.
Alumbre de cromo.....	5 »
Bisulfito sódico.....	10 á 15 c. <sup>3</sup>

Resulta de esos experimentos:

- 1.º Que el alumbre de cromo es preferible al de potasio ordinariamente usado.
- 2.º Que las placas fijadas en este baño pueden luego resistir el ser lavadas en agua caliente y secadas cerca del fuego.
- 3.º Que la insolubilización de la gelatina obtenida no impide la fácil eliminación del hiposulfito al lavar las placas y papeles, pues esta eliminación es tan rápida como si solo se hubiese usado el fijador sin alumbre.
- 4.º Es aplicable á placas y á papeles sin que el fondo de estos se coloree.
- 5.º El reforzado y rebajado de los clichés no resulta dificultado con este baño, pues se hace como siempre.
- 6.º Lavando en agua templada se elimina más pronto el hiposulfito y se disminuyen los lavados.
- 7.º No debe pasarse de la cantidad de bisulfito indicada.
- 8.º Se evitan mejor en verano las ampollas y desprendimientos de la gelatina del cliché.
- 9.º Equivale á un fijador ácido, evita el velo dicróico y no hace falta lavar entre el revelador y el fijador.

La casa Lumière prepara el fijador en polvo, para usarlo en la proporción de 100 á 200 gramos por litro de agua, según se desee un fijado lento ó rápido, y también en forma de Stenodosis.

**Pyrogallol y ácido oxálico.**

*Fórmula.*—A. Agua . . . . . 1.000 cc.  
 Ácido oxálico . . . . . 6 gr.  
 Ácido pyrogálico . . . . . 4 gr.  
 Bromuro de amoníaco . . . . . 2 gr.  
 B. Agua . . . . . 1.000 cc.  
 Carbonato de sosa . . . . . 100 gr.

*Modo de emplearse.*—Mezclar á partes iguales si el cliché está justo de exposición; si no aumentando la cantidad de alcalino para los clichés faltos, ó disminuirla para los clichés pasados.

*Observaciones.*—Las soluciones separadas se conservan bien. El ácido oxálico juega el papel de sulfito de sosa; es decir, de conservador. Pero al mismo tiempo retarda la venida de la imagen, lo que es á veces útil, notablemente con los clichés faltos.

*Uso.*—Desarrollo del gelatinobromuro. (Mr. Nauson.)

**Barniz negro para las cámaras.**—Los aficionados que hacen ó arreglan por sí mismo sus utensilios, encontrarán en esta receta el medio mejor para ennegrecer los interiores de sus aparatos:

Extracto de campeche . . . . .	15 grs.
Cromato de potasa . . . . .	2 »
Agua . . . . .	1.000 »

Disolver el extracto de campeche, haciéndole hervir en agua; añadir enseguida el cromato de potasa. El color del líquido ya obtenido da un violeta obscuro que cambia rápidamente el contacto con la madera, quedándose convertido en negro puro.

Otra buena fórmula al efecto:

Hacer hervir trozos de campeche en el agua, y cuando viene coloreando, echar un poco de alumbre en polvo. Aplicar este líquido sobre la madera que toma el color violeta. Para obtener el negro, pasar una infusión de limadura de hierro en vinagre muy fuerte, ó si se quiere, mejor en el ácido acético. Se renegra multiplicando y alternando las aplicaciones.

Un método más sencillo y que no deja que desear, es el que consiste en pintar la madera con la tinta negra de buena calidad.

Se puede últimamente, si el negro mate no es para reparar el interior de los aparatos, encerar la madera con el encáustico ó barniz de tapón.

(*La Fotografía práctica.*)

# La Fotografía

REVISTA MENSUAL ILUSTRADA

**Director propietario:**

**Antonio Cánovas**

**ALCALÁ, 4**

## SUMARIO

		Páginas.
	<b>Crónica</b> , por A. CÁNOVAS.....	38
<b>NOVBRE.</b>	<b>Objetivos para paisajes artísticos</b> , por PABLO FERNÁNDEZ QUINTANA.....	45
<b>1906</b>	<b>Un recuerdo grato</b> , por LEOCADIO MAR- TÍN RUIZ.....	50
<b>NUMERO</b>	<b>La fotografía de los relámpagos</b> , por JAIME LEABREATER.....	54
<b>62</b>	<b>La sombra del pensamiento</b> .....	60
	<b>Nueva aplicación de la fotografía</b> ....	62
	<b>Revista de Revistas</b> .....	63

## PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

En Madrid, un año.....	2	Pesetas
— — un semestre.....	6,50	—
En Provincias, un año.....	12,50	—
— — un semestre.....	7	—
Extranjero, un año.....	15	Francos.
República Argentina.....	10	\$ m/n.

**Número suelto 1 peseta 25 céntimos.**

**Cualquier colección anual 14 pesetas.**

## ADMINISTRACIÓN

**Alcalá, 4. \* FOTOGRAFÍA KAULAK \* Madrid**

# NOTICIAS

---

## LISTA

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

---

**Londres.**—«Bolak's Electrototype Agency» - 10-Bolt Court.

**Buenos Aires.**—D. Guillermo Parera, Victoria, 578.

**Montevideo.**—D. A. Monteverde, Diez y Ocho de Julio, núm. 207.

**Habana.**—C. Elizburu, Cómez frente á Albisu.

**Barcelona.**—D. Enrique Castellá, Hospital, 36—  
1.º--2.ª

**Bilbao.**—S. S. Torcida, García y Compañía, Gran Vía, 20; 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, Alcalá, 4, Fotografía Kaulak.

---

Todo recibo expedido desde 1.º de Octubre último por la Administración de LA FOTOGRAFÍA, cualquiera que fuere su ascendencia, así como los cupones que aparecen en la primera página de cada número y que pueden al efecto ser recortados, son canjeables y abonables en la galería fotográfica de DALTON KAULAK, que los admitirá POR TODO SU VALOR los recibos y por el de

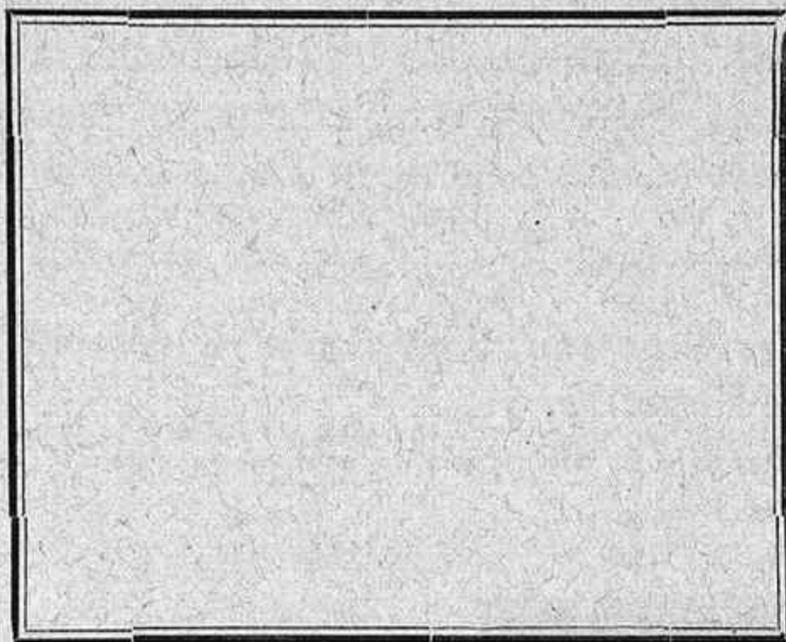
una peseta cadá uno de los cupones, en pago de trabajos.

Resulta, pues, gratuita la suscripción y gratuita también la compra de números de esta REVISTA.

### Chiste fotográfico.

¿Qué representa este geroglífico?...

*Goerz.*



*Zeiss.*

*Steinheil.*

.....

¿Se dan ustedes por vencidos?...

Pues, un cuadro sin óptico.}

El chiste es malo, malísimo porque hay tres ópticos á falta de uno, pero peores son las fotografías de los que creen que todo consiste en revelar...

\*  
\* \*

El día 30 del mes pasado se celebró en casa del maestro D. Manuel Compañy, y bajo su presidencia, la junta de agravios del gremio de fotógrafos de Madrid.

Como de costumbre, fueron pocos los que estaban conformes con la contribución que se les había designado, pero tras de algunos discursos de protesta, el reparto fué aprobado sin la menor variación.

Después de la junta económica salió á relucir la cuestión de las cooperativas de los profesionales, en vista del *trust* formado por los industriales de Madrid para subir el precio de todos los accesorios y productos fotográficos.

Nosotros entendemos que los industriales han hecho uso de un derecho: el de reunirse para la mutua defensa, y al mismo tiempo,

nos han dado una lección á los fotógrafos. ¿Por qué los fotógrafos no tomamos algún acuerdo respecto de los precios de la fotografía que acabará por arruinarnos á todos, si sigue como hasta aquí?...

Y en cuanto á lo de la cooperativa, la reprobamos. Más práctica nos parece el ir en comisión del gremio á pedir ventajas en el precio de placas y productos para las profesiones, lo mismo si compran una caja que ciento.

Porque, ¿qué nos parecería á nosotros una cooperativa del público, para que nadie se retratase en Madrid?...

Y ese es el caso.

Por lo demás, es justísimo que los industriales favorezcan cuanto puedan al gremio de fotógrafos, y esperamos que lo hagan para darles el correspondiente y merecido bombo á su generosidad.

\*  
\* \*

La *Sociedad General de Fotógrafos de España* se ha fundido con la titulada *Daguerre*.

Lo celebramos que dure, y que sea para bien.



El día 10 del actual falleció en Madrid el Sr. D. Francisco Cabrerizo y Sanchez, Coronel retirado de Infantería de Marina, y padre de nuestro querido amigo y colaborador Francisco Cabrerizo y García.

LA FOTOGRAFÍA envía á la familia del respetable muerto la expresión de sincera y profunda simpatía con motivo de la desgracia que le aflige. Nuestro amigo Cabrerizo no ha menester de pésames. Sabe de antiguo que en esta su casa se consideran como propios sus sucesos prósperos y sus adversidades.

¡Descanse en paz el simpático viejecito que, trémulo de amor paterno y lleno de orgullo por los triunfos fotográficos del hijo á quien adoraba, tantas veces preguntó á nuestro Director:

—¿Pero son en efecto de tanto mérito las fotografías de mi Paco?...

¡Y cómo se emocionaba al responderle con una rotunda afirmativa!

D. E. P.

