

La Fotografía

Revista Mensual Ilustrada

PRIMERAS RECOMPENSAS

Exposición regional de Madrid
Fotográfica de Valencia

UNIVERSAL DE BRUSELAS

Internacional de Zaragoza
Universal de Buenos Aires

Año XII

Madrid, Abril de 1913

Núm. 139

DIRECTOR

Antonio Cánovas



REDACTOR JEFE

Gonzalo Pelligero



Crónica

DESDE que el ingenioso *truco* óptico, que se denomina *estereoscopia*, apareció en el estadio de la fotografía, captándose las simpatías de multitud de aficionados que con el ingenioso procedimiento apaciguaron la nostalgia que, por lo visto, sentían de los memorables dioramas, panoramas y demás *titirimundis*, que hicieron felices á nuestros abuelos, persiste encarnizada la discusión de cuál de las dos formas de fotografía es preeminente y principal, si la verdadera fotografía, es decir, la fotografía plana sobre papel, ó la fotografía artificiosa y casuística de las dos diapositivas sobre cristal, contrapuestas, para producir el efecto del bulto y del relieve.

No de otra suerte, pintores y escultores discuten la preeminencia de sus artes respectivas, fallada ya hace tiempo en favor de la Pintura.

Pero, en la fotografía, á pesar de que la fotografía plana y la estereoscopia tienen grandes semejanzas (hasta cierto punto) con la Pintura y la Escultura, esa preeminencia, esa superioridad, se mantiene todavía en tela de juicio por el terco tesón (digno de mejor causa) con que defienden su habilidad los este-

reocopistas. De nada han servido los razonamientos aplastantes varias veces publicados en estas columnas y que suscribían verdaderas autoridades en la materia. Los aficionados estereoscópicos (adviértase cuán pocos son, si hay alguno, los profesionales estereocopistas) continúan *erre que erre*, insistiendo en que *tijeretas han de ser* y en que la estereoscopia es arte sustantiva y superior, por supuesto, á la fotografía plana.

Nosotros, que apreciamos de igual modo á los que capitanean ambos bandos, por el hecho de ser unos y otros estimables y entusiastas aficionados cultivadores de la pasión de la fotografía, reina y señora de todos, hemos agotado ya nuestro intelecto, demostrando hasta la saciedad que la fotografía artística es un arte *sustantiva*, primordial é infinitamente superior al juego malabar de la estereoscopia. Pero la insistencia de algunos tozudos estereoscópicos pone una vez más la pluma en nuestra mano, para intentar acabar de una vez con la inútil y absurda reyerta. Ellos, pues, son la causa de este ameno recorrido que pensamos propinarles, para ver si conseguimos que se callen y se limiten á obtener el *resultado prodigioso* del RELIEVE, que, no ellos ni su habilidad, sino los aparatos con que juegan, produce. Sí, hora es ya de dar el golpe de gracia decisivo.

Y antes de entrar en materia, conste que somos aficionados como el que más á la estereoscopia, que la practicamos á menudo, que conocemos al dedillo sus secretos, y que admiramos sinceramente á los que llegan, en esa especialidad, á obtener diapositivas notables. No hay, pues, que achacarnos enemigas sistemáticas que no sentimos. No nos guía otro norte que el de la justicia.

Y ahora, hablemos en serio: ¿Es posible que inteligencias despiertas traten siquiera de comparar el *arte* con el *artificio*?... ¿Es posible que nadie que no esté apasionado se atreva á poner en parangón, como de igual á igual, la fotografía plana, arte gráfica sustantiva, con la *estereoscopia*, su derivación, su rama, su sucursal, como si dijéramos?...

Quod Júpiter vult perdere prius dementat...

Risible es la pretendida superioridad de los que se creen genios por el mero, y tan mero, hecho de hacer sus pruebas posi-

tivas en goma. Pero, hay que ser justos: esa pretensión, que no tiene *razón* de ser, tiene su *pretexto*. Cada cual entiende el arte á su manera, y así como los vagneristas proclaman el disparate inaudito de que sólo es música la música de Wagner, y los modernistas sostienen que nadie ha pintado como ellos, puede pasar, en el terreno de las aberraciones, que los gomistas se tengan por únicos depositarios de la verdad fotográfica. Y todo esto



¡SONRÍASE V.I...

Kaulak, fot.

puede pasar, decimos, porque contra la música eterna, varia y universal, se opone otra música revolucionaria y egoísta, pero música al fin; y contra la pintura buena, sana, diversa, que se ha hecho siempre, y que se hará, se opone otra pintura caótica y pasajera, pero pintura al fin; y contra la fotografía artística sin apellidos, sensata, discreta y generalmente aceptada, una fotografía exótica y defectuosa, de belleza dudosa, pero fotografía al fin.

Pero, atreverse á comparar, así, de buenas á primeras (y no digamos á *poner encima*), la estereoscopia con la fotografía plana, es... una pifia que dolorosamente tiene que entristecer á los que la advierten.

¡*Risum teneatis!*...

¿De dónde habrán sacado esa superioridad pretendida los estereocopistas?...

¿Por qué se callan (aparentando ignorarlo) que es más fácil sorprender la buena fé de un indocto, haciéndole meter los ojos por los agujeros del estereoscopio, y contemplando al trasluz una tontería á que el relieve da interés, que no enseñando una prueba positiva plana, en la que el talento artístico del fotógrafo haya puesto luz, bulto y relieve?...

Pues, lejos de eso, se pavonean llamándose *escultores fotográficos*, y teniéndose en más, ¡y ya es decir!, que los propios infatuados gomistas.

¡La escultura fotográfica!... ¡De esta frase, á la danza del vientre fotográfico, no hay más que un paso!...

¿Por qué no lo dan los Benlliure del estereoscopio?... ¿No se sienten Strauss? ¿No se conceptúan á la altura de Manet y Lenoir?... Pues por poco lo dejan. Que hagan como los wagneristas, declarando burros de solemnidad á todos los que han compuesto música, excepción del ídolo, y que eleven un monumento al estereoscopio en la Plaza Mayor de Beiruth!...

¡Cuidado con la osadía! Al que esto escribe le pone los pelos de punta el escuchar en serio las blasfemias que profieren ciertos estereoscópicos *enragés*.

Es inaudito. ¡Comparar, pretender una superioridad imposible, en la estereoscopia sobre la plana! ¡Poner encima del piano to-

cado por Larregla, la pianola tocada por Toledo; la calcomanía sobre la miniatura; la Fons sobre la Gagliardi!...

Por última vez: comunicamos á los atrevidos estereocopistas (cuyas obras entretienen siempre y admiran rara vez), á que se callen. Oculten su inopia, lo limitado de sus alcances artísticos en vez de lucirlos y ponderarlos.

Si insisten diciendo lo que dicen, y escribiendo lo que escriben, nos van á desatar la lengua y nos van á oír las verdades del barquero.

Por ahora basta.

* * *

A punto de cerrar nuestra edición, hemos visto en determinada galería fotográfica un ejemplo que comprueba cuanto acabamos de decir.

Un ilustre aficionado obtuvo cierta instantánea estereoscópica de una señorita sentada al borde de una fuente. La fotografía, hecha á contra luz, ofrecía, mirada en el estereoscopio, un relieve singular. Advertíase en ella el bulto de la retratada, del pilón y la escultura de la fuente, del agua del surtidor, de los árboles del jardín... Se trataba, en fin, de una diapositiva muy interesante y acertada. Su mayor mérito, sin embargo, era el relieve. ¿Hecho por el fotógrafo?... NO. Conseguido por la *ilusión óptica* que produce el aparato estereoscopio. Fuera de este aparato, la diapositiva era una vulgaridad, sin relieve, sin luz y sin interés.

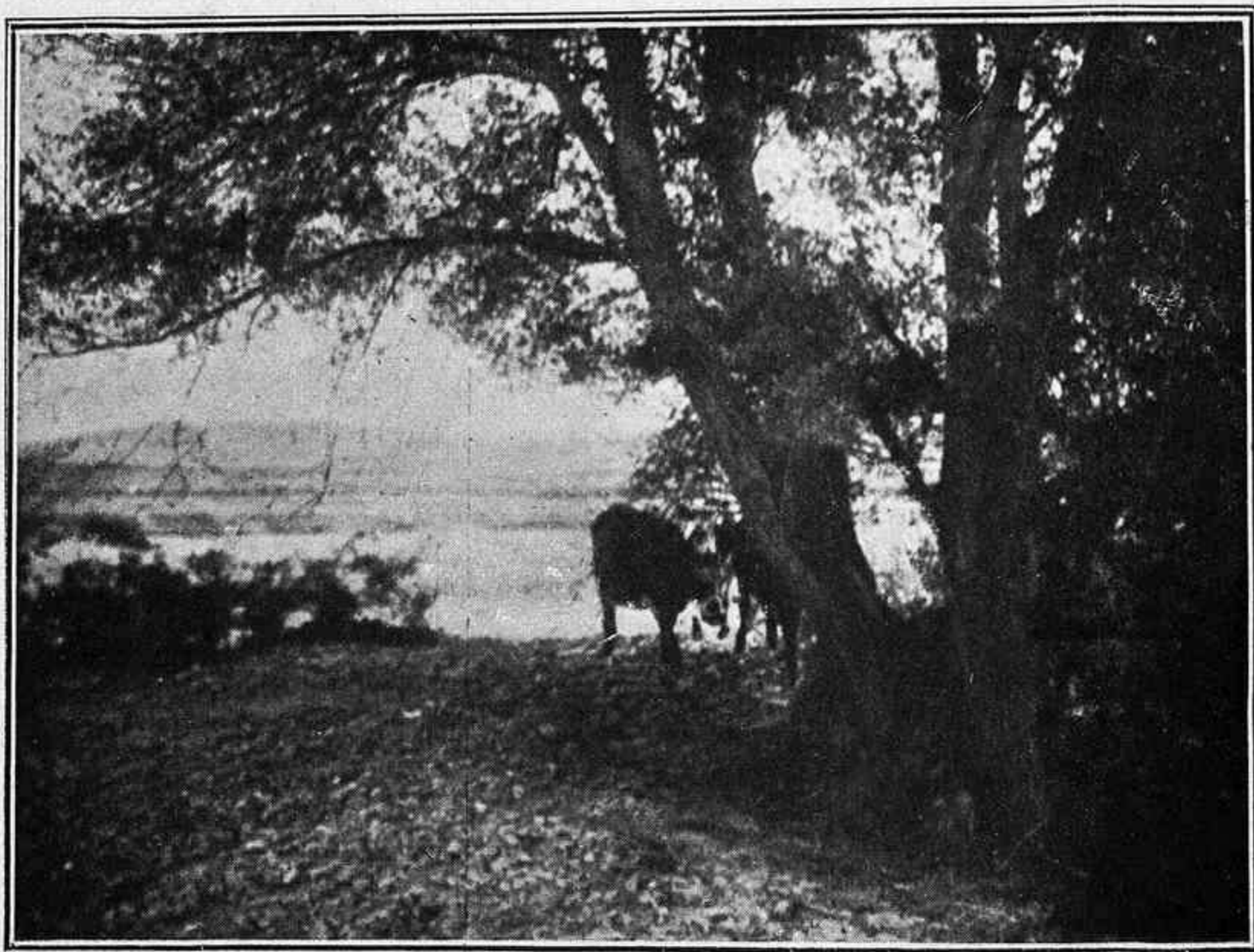
Pues bien: del mismo cliché 9×9 que se sacó esa positiva, curiosa ó no, según se mire ó no á través de los lentes del estereoscopio, se ha obtenido una ampliación 40×50 , y un fotógrafo artista, que además es pintor, ha hecho una *prueba plana*, sin darle importancia á Sevilla ni al Guadalquivir, en goma bicromatada, que ofrece, sin ayuda de intermediarios ni combinaciones mecánicas de ningún género, un bellissimo aspecto, destacándose vigorosamente hasta parecer *de bulto* (saliéndose del cuadro, como vulgarmente se dice) la imagen de la señorita, de la fuente, del surtidor y de los árboles. Es decir, que ha conseguido *el relieve* por sí y sin las muletas del estereoscopio.

Cualquier persona inteligente puede ver en ambas produc-

ciones fotográficas el abismo insondable que las separa. En la una, la mano inconsciente del operador hace una cosa que, medida en un aparato, produce un efecto parecido, aunque inferior, al que la misma cosa, sin meterse en ninguna parte, produce cuando la crea un artista.

De perilla nos ha venido el ejemplo, para sintetizar con él la diferencia entre la ponderada *estereoscopia* y la denigrada (por los estereocopistas fanáticos) *fotografía plana*.

A. C.



EN TITULCIA

M. Zapata, fot.

Actualidad preferente

ESCÁNDALOS QUE NO DEBEN REPETIRSE

Fotografías amañadas que han puesto en evidencia á S. M. el Rey, al Gobierno, á las autoridades y al pueblo entero de Madrid.

CON motivo del mil veces cobarde y villano atentado de que, afortunadamente, y para bien de España, ha salido ileso S. M. el Rey Don Alfonso XIII, á quien LA FOTOGRAFÍA envía su felicitación más respetuosa, cariñosa y entusiasta, se ha visto en Madrid el extremo lamentable á que conduce el afán periodístico de aparecer ante el público como los mejor enterados de cuanto ocurre en este valle de lágrimas.

Dos publicaciones ilustradas de Madrid (ninguna de ellas *Nuevo Mundo*), han tenido el funesto, el inconcebible mal gusto de presentar á la justificada avidez de sus lectores, como instantáneas auténticas del crimen del día de la Jura, unos fementidos grabados amañados torpemente con recortes de fotografías antiguas, obtenidas en diversas ocasiones, y que no contenían ni un átomo de verdad ni de verosimilitud. Es decir, sendas inexactitudes, agravadas por la torpeza del amaño. Porque, ya lo dijo el clásico, no hay obligación de saber tocar las castañuelas; pero, decididos á tocarlas, hay que tocarlas bien. Ya que las publicaciones á que aludimos, querían (con la mejor intención) aparecer como más providentes que la Policía misma, teniendo prevenido un fotógrafo con su aparato enfocado hacia el lugar preciso en que el suceso se verificaría, debían haber representado la comedia con mayor acierto.

Claro está que á cuantos presenciaron el atentado, y á los que estamos dueños en materias fotográficas, las calumniosas y supuestas instantáneas no lograron engañarnos ni un segundo. A la legua vimos unos y otros la mentira. Los balcones de la calle de Alcalá, desiertos y cerrados (cuando rebosaban de gente); la luz viniendo unas veces de la derecha y otras de la

izquierda; S. M. abandonado; los guardias ecuestres de Seguridad dando la espalda á S. M. y muy tranquilos; los supuestos ovacionadores de S. M. también de espaldas al rey y con las gorras puestas; una manuela al fondo; ni un ayudante de S. M. para un remedio; S. M. en actitud totalmente diversa de la que es notorio que adoptó valerosa y gallardamente... En fin, disparates y majaderías á granel...

Pero hay muchísima gente que ni presencié el atentado, ni tiene por qué saber cómo se recortan las fotografías, cómo se casan y se pegan después sus fragmentos y cómo el efecto aparente se consigue en la reproducción. Y toda esa gente habrá creído de buena fé lo que las publicaciones en cuestión le han presentado con la indudabilidad que, hasta ahora, tenían las llamadas fotografías.

Y esa engañifa, contra la que, en nombre de la fotografía, de la seriedad profesional y de nuestro monarquismo, protestamos enérgicamente, no debe repetirse por decoro de todos.

Mal, muy mal ha estado la decantada Policía; pero tan mal ó peor han estado, en esta ocasión, los periódicos ilustrados que olvidaron denominar *composiciones* á lo que han presentado como instantáneas fotográficas.

¿Debe consentirse que se presente á S. M. el Rey como ha aparecido en esas planas?... Cuantos vemos en S. M. lo que es, lo que representa, lo que significa y lo que vale para España, hemos deplorado con honda amargura ver la imagen augusta del monarca en la forma que nos la presentan las pseudo-fotografías... á que nos referimos.

Pero si es de lamentar la equivocación padecida por esos colegas (seguramente hoy arrepentidos de su error), bajo el punto de vista del respeto y de la consideración que el Rey por tantos títulos merece, casi es tan deplorable bajo el punto de vista fotográfico.

¿Quién va á hacer caso ahora de las fotografías documentales?...

La fotografía, hasta aquí, significaba verdad, autenticidad, algo incuestionable é irrefutable. Por su *exactitud* se aplica la fotografía al levantamiento de planos, á medir las velocidades de los proyectiles, á mil cosas difíciles de apreciar y que la fotografía aprecia con exactitud matemática.

Ahora... fotografía puede ser ya cualquier cosa, por disparatada que parezca.

Y como ni esto debe ser, ni lo de poner en evidencia al Jefe

del Estado debe consentirse, LA FOTOGRAFÍA llama la atención de las autoridades, del Gobierno de S. M., del Parlamento, para que no se consientan semejantes inexactitudes.

Si al autor de un artículo ó de un suelto, manifiestamente calumnioso y que daña á S. M. el Rey, se le persigue, ¿por qué no se han de perseguir y castigar las fotografías, que hacen más daño que mil sueltos?...

El señor conde de Romanones, según referencias de la prensa, opina como nosotros.

Pues en puesto está que puede solucionar la cuestión, previniendo futuros atentados contra la verdad y contra la dignidad del Rey, que es la de España.

Venga, y venga pronto, una disposición que no deje impunes estos errores que las consecuencias convierten en delitos; venga una adición á la Ley de Imprenta.

LA FOTOGRAFÍA aplaudirá calurosamente cuanto se haga en tal sentido.

Por el Rey, primero; por la fotografía, después.

Y mientras se legisla y se dificulta la repetición de tales atrocidades, pongámonos en guardia y... pongamos en cuarentena la exactitud de lo que nos cuentan esos fotógrafos de tijera que tan mal, tan rematadamente mal, han recortado los fragmentos que han servido para las inenarrables, para las memorables *instantáneas* (?) del atentado contra S. M.

Y... ¡viva el Rey!...

A. CÁNOVAS



Un renacimiento en la estereoscopia del retrato

CERCA de setenta años han transcurrido desde el día en que el inventor de la estereoscopia, Ch. Wheatstone, presentó á la Academia de Ciencias de Bruselas, por mediación de L. A. J. Quetelet, sus primeras pruebas de retratos estereofotográficos, y vamos á tratar de exponer todo lo que desde entonces se ha hecho por su desenvolvimiento; ¡bien poca cosa, desgraciadamente!

El disfavor en que ha estado la estereofotografía de retrato obedece á causas no difíciles de descubrir. Por el pronto, las investigaciones de Wheatstone siguieron muy de cerca al descubrimiento de los procedimientos fotográficos de Daguerre y Talbot, y esto fué lo que al principio impidió que se les prestara la atención que merecían. La realización del simple retrato fotográfico parecía, y con razón, cosa tan admirable á la mayor parte de los contemporáneos, que no pudieron realmente ver cuánto más maravilloso era aún el resultado obtenido con el retrato estereoscópico, y hasta las publicaciones científicas de fotografía de la época apenas si se ocuparon del nuevo procedimiento.

Doce años después se pudo volver sobre el asunto: el interés por las pruebas estereoscópicas aumentó considerablemente y los fotógrafos adquirieron mucho más dominio de su técnica; pero vinieron otras causas á impedir aquel movimiento. La campaña personal, violenta y lamentable, que sostenía Sir David Brewster en favor de su estereoscopio de prismas contra el estereoscopio de espejos de Wheatstone, hizo desconocer á los fotógrafos ingleses, que eran los que entonces marchaban á la cabeza, los medios mejores; no se aplicó el aparato de Wheatstone al uso para que era verdaderamente apropiado; en cuanto al de Brewster, creado especialmente para el examen de las vistas de paisaje, se adaptaba mal al de los retratos estereoscópicos. De ello resultó que en 1850 no pudo conseguirse hacer apreciar como lo merecía este género de retratos.

De esta manera pasó la época más favorable para aumentar el interés por la estereoscopia, que fué decreciendo aún en los años sucesivos; todas las nuevas tentativas fracasaban irremediabilmente. Lo mismo sucede actualmente, por otras razones: la fotografía está hoy en manos de todo el mundo, de ahí la incompetencia de la inmensa mayoría. En cuanto al público que examina los fotogramas, tiene el gusto extragado y es in-

dolente y poco perspicaz. A esto hay que añadir que así como en el arte gráfico por excelencia—nos referimos á la pintura—el estudio de la forma, la perspectiva, se pospone al estudio del colorido, en la fotografía el problema de la reproducción de los colores ha pasado á primera línea, como lo confirma la acogida que han tenido las primeras pruebas en colores. Se diría que para juzgar debidamente dichas imágenes no es necesario estar previamente preparado á ello por un estudio y una educación convenientes. De todos modos, la perspectiva de las imágenes fotográficas no la comprende sino un pequeño número, cada día menor; la mayoría no quiere ni saber que existen tales problemas y los desdeña con una confianza en sí misma verdaderamente pedantesca y que resultaría risible si no revelase un estado de cosas lamentable.

Este triste cuadro, pero desgraciadamente exacto, muestra las dificultades que tendría que encontrar un resurgimiento de la estereofotografía del retrato, y si recientemente ha recibido un nuevo impulso, no es de extrañar que se deba á un hombre muy distanciado de lo que podríamos llamar la plebe fotográfica.

M. León Pigeon, profesor de Química de la Universidad de Dijon, intervino como perito en un proceso importante y se sirvió de un estereoscopio, construído por él mismo, para presentar de una manera claramente visible al tribunal lo que debía decidir de la causa. Siguió trabajando sobre su idea y llegó á obtener un aparato estereoscópico que puede ser considerado como una variante del estereoscopio de espejos de Wheatstone, al que se parece porque tiene la exactitud matemática, pero que es más sencillo, pues no lleva sino una sola superficie reflexiva y es mucho menos embarazosa; también se le puede comparar á un aparato de espejo único, de Brewster, pero la semejanza no es sino aparente. Esta cuestión de prioridad ha sido tratada por un miembro del Congreso de Bruselas, en 1910.

Progresivamente, y con un éxito completo, M. Pigeon fijó su atención en el retrato estereoscópico. La estereofotografía de grupo dista aún muy poco de la de paisaje; pero no sucede lo mismo con el retrato propiamente dicho, ya sea de una personalidad representada en su medio habitual, como un sabio en su despacho de trabajo, un escultor en su estudio, ó mejor aún, de una cabeza aislada á grande escala. En este caso aparece claramente la diferencia con el antiguo tipo de estereograma, destinado al estereoscopio de prismas, en el que hay necesidad de convergencias relativamente grandes en todo el campo. Aunque en principio no sea imposible de resolver con el estereoscopio de prismas el problema de presentar á corta distancia una figura aislada, resulta siempre que este aparato ofrece la desventaja que trae consigo el empleo de imágenes de dimensiones muy reducidas, vistas á través de un sistema lenticular. Seguramente que cuando se trata de un paisaje, este modo de presentación produce una impresión muy natural,

pues el observador, aun contra su voluntad, se figura estar contemplando la vista con unos gemelos corrientes. Pero el empleo de un instrumento binocular produce una impresión tanto más afectada y violenta, cuanto los objetos representados deben tomarse de más cerca; el efecto no es, por lo tanto, satisfactorio ni para un grupo ni con mayor razón para una figura aislada. Por el contrario, el estereoscopio de Pigeon, no llevando, por decirlo así, ningún elemento óptico, su empleo no despierta la idea de estarse usando un aparato de óptica. Además, la ilusión aumenta considerablemente por el hecho de que las imágenes que se emplean son relativamente grandes; la restitución, á distancia media, de un objeto de grandes dimensiones es, incontestablemente, mucho menos forzada que las de las pequeñas.

Otra ventaja más es la siguiente: el estereoscopio ordinario hay que colocarlo para ver la imagen en relieve de modo que la posición de la cabeza sea la misma que para la vista directa del objeto; toda derogación á los hábitos adquiridos da por resultado una pérdida de ilusión. Con el estereoscopio Pigeon, en cambio, es muy fácil con esa condición. Está fuera de duda que el retrato estereoscópico, sobre todo si se trata de una cabeza á grande escala, exalta la sensación que el observador desea experimentar al contemplar una representación gráfica. Por lo demás, nada se opone á que los dos elementos de la placa estereofotográfica estén hechos sobre placas autocromas. Y para este caso resultó también buena la forma del estereoscopio de que hablamos, porque á la distancia relativamente grande á que se hallan de los ojos las imágenes, los elementos coloreados de la placa autocroma se ven bajo un ángulo mucho más pequeño que en los instrumentos ordinarios, en los que por medio de lupas tiene lugar un aumento más ó menos grande, y hay que tener presente que cuanto menor es el aumento de las imágenes, resultan más homogéneos los colores de la placa autocroma, con lo que la sensación producida es más verdadera.

No terminaremos sin decir que tanto para sus extensas investigaciones como para la formación de una muy rica colección de vistas, ha encontrado M. Pigeon en M. Louis Chapnis un valioso concurso.

M. M. VON ROHZ Y E. WALLON



Progreso de la Telefotografía



No podemos menos de reconocer que la telefotografía se halla hoy en condiciones muy superiores á las en que se encontraba hace algunos años, cuando principalmente se dedicaban á ella especialistas, sin obtener por cierto grandes resultados.

Hay que atribuir, en parte, este adelanto al hecho de que la gran desventaja del teleobjetivo consiste menos en su lentitud relativa, ó en su falta de finura, ó en los muchos cálculos que hay que hacer para enfocar con exactitud, que en la tendencia del instrumento á las reflexiones interiores.

Compuestos esencialmente de dos elementos, positivo y negativo, separados por un espacio relativamente grande, estos notables objetivos admiten, aun tratándose de pequeños aumentos, mucha luz extraña á la formación de la imagen; y si no se toman precauciones especiales, dicho exceso de luz, reflejado en el interior del aparato, produce un velo general de la imagen, que perjudica muchísimo á los detalles y al vigor.

En algunos casos se ha logrado disminuir el efecto de dichas reflexiones, colocando diafragmas en las monturas ó forrando de telas negras el interior de los objetivos.

Pero para los casos de grandes aumentos se ha descubierto un procedimiento más eficaz, que consiste en el empleo de una pantalla formada de tubos que se embuten unos en otros, ó en el de un fuelle extensible, colocado delante del elemento positivo del sistema telefotográfico.

Con dicha pantalla es muy fácil obtener telefotografías de grandes aumentos, limpias de todo velo, y que podrían tomarse por fotografías ordinarias.

Cuando solo se trata de obtener pequeños aumentos, puede bastar un objetivo bien forrado de tela en su interior ó provisto de una serie de diafragmas, y, en todo caso, el método más eficaz para impedir que por exceso de luz resulte velada la imagen es el empleo de una pantalla larga, y á esta simple precaución es á la que principalmente atribuyen sus éxitos los especialistas más expertos.

La telefotografía recibió un gran impulso y adelantó considerablemente por la superioridad siempre en aumento y la popularidad que por ello alcanzó del objetivo anastigmático empleado en la fotografía corriente.

Los antiguos objetivos astigmáticos no pueden producir

sino teleobjetivos muy inferiores, á menos que no estén combinados con telenegativos, en los cuales algunas de sus aberraciones se hallen de un modo ó de otro fortuitamente corregidas. Con un anastigmático moderno como elemento positivo se puede muy frecuentemente obtener, á toda abertura, un círculo de imagen bastante extenso, muy limpio y con un aumento superficial de tres ó cuatro veces, lo que es muy importante, porque en telefotografía la instantánea resulta generalmente impracticable si hay que diafragmar el elemento positivo; además, utilizando como telepositivo un anastigmático de primer orden, diafragmado á F: 11 ó F: 16, pueden obtenerse fácilmente telefotografías con un aumento superficial de diez ó doce veces y aun llegar á cuatro diámetros, ó sea una superficie dieciseis veces mayor.

Hay ahora la buena tendencia, entre los que usan el teleobjetivo, de trabajar con un tiro fijo de la cámara y obtener los diversos aumentos, variando la potencia, ó dicho de otro modo, la longitud focal del telenegativo.

Con una cámara de formato inglés media-placa ($12 \times 16,5$ centímetros) que dé un tiro de 37,5 centímetros, se puede emplear, como elemento positivo, un anastigmático de 17,5 centímetros de longitud focal, asociado á voluntad á uno de los tres telenegativos de 75 milímetros, 50 milímetros ó 30 milímetros de foco. El primer telenegativo dará á todo foco un aumento de seis veces, el segundo de $8 \frac{1}{2}$ y el tercero de $13 \frac{1}{2}$, lo que resulta suficiente en la práctica. Esta combinación no solamente ahorra muchos cálculos y medidas, sino que puede conducir á aplicaciones científicas. En la actualidad, la mayor parte de los telenegativos constituyen especies de compromisos que dan resultados casi buenos con cualquier buen elemento positivo y para diferentes aumentos. Sería posible á los ópticos producir telenegativos estudiados cada uno para un elemento positivo particular y para un aumento determinado, lo que daría los mejores resultados.

Se ha llegado, por un método de tanteos, á proveer una combinación conveniente de telenegativos á un instrumento con el nombre de «Staley-Wheeler convertible teleobjectif», compuesto de tres telenegativos que, sea separadamente, sea en combinación, han dado, en la práctica, buenos resultados con un elemento positivo de 17,5 centímetros y un tiro de 35 centímetros.

Combinando dos ó varios telenegativos, se obtiene una longitud focal menor, y de consiguiente, una mayor importancia. En el «Staley-Wheeler» las longitudes focales de los tres telenegativos son respectivamente de 67, 50 y 27 milímetros. La combinación de estos tres elementos tiene una longitud focal aproximada de unos 12 milímetros solamente, lo que permite obtener un aumento de treinta veces de superficie próximamente con un tiro de 34 centímetros, y el cambiar un objetivo de 17,5 centímetros de longitud focal en una combinación de 45 centímetros próximamente de longitud focal.



RETRATO

Kaučák, fot.

Las opiniones están divididas en lo referente al tiempo de exposición en la telefotografía, pero, en general, se nota una tendencia á adoptar la antigua regla, que consiste en multiplicar por el cuadrado del coeficiente de amplificación lineal la exposición que sería necesaria, si el asunto fotografiado lo estuviere únicamente con el elemento positivo, diafragmado ó con la misma abertura.

En la aplicación de esta regla, es esencial hacer el cálculo, tomando en consideración no el conjunto de la vista bajo el ángulo del objeto fotográfico corriente, sino el comprendido en el muy restringido abarcado por el teleobjetivo. Desde el punto de vista fotométrico, las dos imágenes pueden ser de un carácter muy distinto: la una un paisaje al aire libre, la otra un monumento sombrío.

En estos casos, el fotógrafo debe calcular qué tiempo de exposición haría falta para el monumento si se fotografiara éste con un objetivo corriente y multiplicarlo por el cuadrado del coeficiente de amplificación lineal. Tanto en la telefotografía como en la fotografía, hay que tener siempre muy en cuenta la distancia del objeto. Cuando se trata de montañas muy lejanas, debe tenderse siempre á pasarse de exposición. Para un pequeño aumento puede uno ahorrarse de aplicar la regla de multiplicación por el cuadrado del coeficiente de aumento, porque el diámetro de abertura del elemento positivo está entonces dividido por el coeficiente de aumento, y el cociente se considera como el diámetro de abertura del teleobjetivo.

En la actualidad, los telenegativos son generalmente combinaciones plano-cóncavas de lentes unidas de un diámetro próximamente igual á la mitad de longitud focal. Con esta construcción se hace posible el eliminar las aberraciones esféricas y cromáticas, porque cuando un elemento negativo está combinado con un elemento positivo bien corregido, las cualidades de este último no se alteran de un modo muy sensible, por lo que con dicha combinación pueden obtenerse excelentes reproducciones de asuntos arquitectónicos. Pero el sistema teletotográfico, compuesto de un anastigmático ordinario y de un telenegativo bien corregido, tiene el defecto de ser un objetivo relativamente muy lento. Como la fracción que mide la abertura de un sistema telefotográfico es la que mide la abertura del elemento positivo dividida por el coeficiente de amplificación lineal, solamente operando á plena abertura es como se puede obtener una exposición bastante rápida.

Como antes hemos dicho, esto es posible de conseguir con muchos anastigmáticos modernos, pero siempre que sean de los más rápidos.

Por regla general, el F: 5.6 es la mayor abertura de un anastigmático con que puede obtenerse una prueba limpia con un aumento de 3 á 4, es decir, con una abertura del sistema telefoto de F: 16.8 á F: 22.4.

Dallmeyer, en sus primeros ensayos para propagar el uso del teleobjetivo, trató de vencer esta dificultad, empleando

como elemento positivo objetivos de retrato de una abertura muy grande.

Este método se practica aún por la casa Dallmeyer. Su último perfeccionamiento consiste en una combinación conocida con el nombre de «Grandac», en la cual un objetivo de retrato con una abertura de $F: 4$ y una longitud focal de 25 centímetros está combinado con un telenegativo de 10 centímetros, con lo que se obtiene una longitud focal equivalente de 63 centímetros á $F: 12$ y de un metro á $F: 16$. Pero en la práctica ha llegado á obtenerse mayor velocidad que esta por Carl Zeiss y Emile Busch.

La primera de estas casas ha construído, durante varios años, elementos telepositivos simples de gran abertura, que combinados con los telenegativos de Zeiss, dan imágenes telefotográficas muy limpias y muy brillantes, aunque tienen el defecto de ser muy exiguo el círculo de la imagen.

Recientemente han aparecido nuevos teleobjetivos especiales Zeiss, en los que las aberraciones, debidas á una lente positiva simple de gran abertura están suficientemente corregidas por el elemento negativo, para dar, con un foco fijo, una imagen aceptable sobre una placa pequeña, siendo la abertura de $F: 10$. Un objetivo que cumpla con este principio, y de una longitud focal equivalente á 80 centímetros, es hoy día la combinación más rápida de teleobjetivo que se puede utilizar para la longitud focal en cuestión.

En las nuevas series de los «Bis-Telar», de Busch, una lente simple de abertura muy grande está combinada con un elemento negativo de una longitud focal casi igual. El resultado es una combinación en la cual el foco equivalente es aproximadamente el doble de los focos de los elementos. Con este objetivo pueden cubrirse placas relativamente grandes, pero por el momento, la mayor longitud focal equivalente utilizable es de 25 centímetros, con los dos elementos de 11.5 centímetros de foco y una abertura poco más ó menos de $F: 77$.

En los experimentos del autor, los resultados obtenidos con el «Bis-Telar» son más brillantes empleando un tubo pantalla de 6 á 8 centímetros, forrado de tela para evitar la luz excedente.

Algunos escritores especialistas sostienen que el hecho de que el público adopte la telefotografía depende en gran parte de la rapidez de los teleobjetivos.

No se puede negar que la fotografía instantánea ejerce tal atractivo sobre muchos que no quieren ocuparse de objetivos, que generalmente no pueden emplearse para exposiciones rápidas al obturador, y para cuyo empleo hacen falta, las más de las veces, precauciones y un gran número de cálculos.

Por otra parte, los teleobjetivos, en los cuales se emplea un anastigmático corriente como elemento positivo, presentan evidentemente ventajas en su elasticidad, en su baratura y en la excelencia de sus resultados.

Podemos augurar á la telefotografía un brillante porvenir

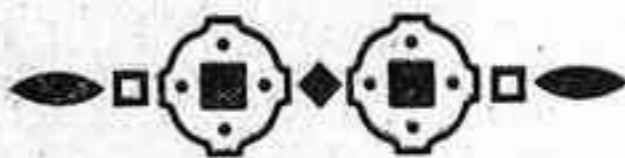
si se llegan á apreciar bien las particularidades del teleobjetivo y se simplifican los procedimientos de su empleo. El autor ha podido observar que un gran número de fotógrafos que hace algunos años consideraban la telefotografía como algo muy difícil y á la que no podían dedicarse sino fervientes especialistas, han aplicado un teleobjetivo á sus objetivos corrientes y obtienen hoy muy buenos resultados, llegando á aumentos de gran importancia; también otros á quienes desconocía la falta de pureza y el velo que se encontraba frecuentemente en la telefotografía, han comenzado á trabajar con las largas pantallas de que hemos hablado y se han visto verdaderamente sorprendidos por la facilidad con que obtenían telefotografías con todo el vigor y la claridad de las pruebas tomadas con un objetivo ordinario.

Creemos que debería borrarse de la nomenclatura de la telefotografía la palabra «aumento», aunque de ella nos hemos servido frecuentemente en este trabajo, por estar aceptada y porque resulta cómoda para algunas explicaciones. Pero el coeficiente de aumento, excepto en algunos cálculos, y eso accidentalmente, no es en realidad tan importante ó explícito como la distancia focal equivalente ó correspondiente y la indicación de esta última, en el caso de una imagen producida por un objetivo telefotográfico, bastaría las más de las veces.

No parece necesario, excepto en algunos casos, cuando se trata de una demostración, colocar al lado de una prueba telefotográfica la imagen del mismo objeto tomada con un objetivo ordinario. Cuando se trata de una microfotografía, no hay la costumbre de presentar el mismo objeto tal como se ve á simple vista; en el caso de una telefotografía bastará, por ejemplo, indicar la distancia focal equivalente de la combinación con la cual se haya tomado.

Si á este dato se añaden la distancia focal y la abertura del elemento positivo y la distancia focal del elemento negativo, se reduce á un simple cálculo el deducir el aumento, la abertura del teleobjetivo y el tiro de la cámara.

CAPITÁN OWEN WHEELER F. R. P. S.



PRÁCTICA PROFESIONAL

El problema de "las manos"

UNA de las dificultades fundamentales que tienen que dominar y vencer cuantos por afición ó por necesidad se dedican al teatro, la que los profesores de declamación y escena procuran enseñar antes á sus discípulos, es *el problema de «las manos»*. ¿Qué se hace con las manos cuando se está sobre las tablas?... ¿Dónde se meten, cómo se mueven, qué hacen?, etc., etc.

Exactamente igual ocurre en la fotografía, y claro es que me refiero á aquellas fotografías de profesionales donde se preocupan de estos y otros detalles de estética al *poner* sus modelos, no acordándose siquiera de las galerías de perro chico, donde se ocupan de las manos como yo del bienestar de los inventores del infame impuesto de inquilinato.

En las fotografías serias, digo, entre los muchos problemas que tiene que resolver el fotógrafo que *pone*, ninguno tan árduo y, á veces, imposible de resolver con acierto, como el de «las manos» del que se retrata. De pie ó sentado el modelo, siempre las manos son problema.

Y son pocos los fotógrafos que consiguen, aún en sus más perfectas creaciones, colocar las manos en postura adecuada, natural y artística.

Ni que decir tiene, por supuesto, que siendo el acto de retratarse un acto bastante teatral, hay modelos que *posan* bien y que, por consecuencia, ponen, ellos solos, bien las manos. Son buenos actores, como si dijéramos, y dan resuelta la dificultad.

Pero todos los fotógrafos saben que el caso de los que se retratan bien es poco frecuente, y que son, en cambio, mayoría los que, al colocarse frente á frente de la máquina, se sienten *postes* y hay que *hacérselo todo*, para que no resulten tarugos.

En los grupos, singularmente, el problema á que aludimos raya en lo insuperable. Figurémonos cinco ó seis personas, entre ellas chicos, que se ponen en fila, con todas las manos colgando. ¡Cómo goza el fotógrafo teniendo que ir, uno por uno, arreglando manitas: la una en el bolsillo, la otra en un cinturón, la otra sobre un mueble, la otra apoyada en el prójimo contiguo, la otra rascando una barba, la otra sobre el pecho...

Y aún en estas distribuciones hay luego que detallar y afinar la colocación, procurando que unas manos estén cerradas, otras entreabiertas y algunas ocultas.

Desgraciadamente, señalada la dificultad (que todos los fotógrafos se saben de memoria), no es posible dictar reglas para resolverla. La enseñanza tendría que ser, en todo caso, no teórica ni escrita, sino práctica.

Tan es así que, á falta de escuelas ni de cátedras donde se enseñe á retratar, debemos los fotógrafos fijarnos mucho y bien en las obras de aquellos compañeros nuestros que, por saber más que nosotros, pueden enseñarnos.

Así hace el que esto escribe cuando estudia los escaparates de sus compañeros. En todos aprende algo. En los buenos, en las exposiciones de verdadero mérito, aprende á *poner*, y registra mentalmente lo que sorprende y admira, para copiarlo. Y en las exposiciones de los que valen menos que él, estudia también, para no incurrir en los mismos defectos que advierte.

Tanto se aprende *siguiendo* como *huyendo*.

De *mí* sé decir que paso horas y horas contemplando escaparates, admirando unas cosas y riéndome de otras, pero sacando de todas provechosas enseñanzas.

Y el resultado primero que he conseguido con estas excursiones de aprendizaje, es el de convencerme que no hay en fotografía (me refiero al *arte* de colocar) dificultad más insuperable que la de colocar bien las manos.

UN PROFESIONAL





Kaulak, fot.

RETRATO

Los mejores modelos para la fotografía de retratos

Con sumo gusto hemos publicado el artículo que antecede, y estamos muy de acuerdo con cuanto en él se dice por un fotógrafo que á la legua descubre ser un profesional de gran práctica.

Pero, permítanos nuestro inteligente colaborador que nos atrevamos á poner una especie de postdata á su trabajo. Es evidente que las exposiciones de los fotógrafos, unas para ejemplo y otras para escarmiento, enseñan mucho. Mas lo que, indudablemente, enseña, y siempre en bien, son los Museos.

¡Allí, allí sí que se aprende á «poner» y á colocar manos, piernas y pies!...

El fotógrafo madrileño—ponemos por caso—que teniendo á su disposición el inenarrable Museo del Prado, no lo visita con frecuencia para aprovecharse de los millares de enseñanzas de primer orden que contiene, es... digno de que le dupliquen los concejales el impuesto de inquilinato, que, como dice con razón nuestro comunicante, es la barbaridad más gorda que ha hecho en el Universo hombre de gobierno alguno.

La contemplación de los Velázquez, Ticiano, Van-Dick, Antonio Moro, Rúbens y algunos (muy pocos) Goya, equivale á cursos enteros del arte de poner y de componer. Los pintores modernos no enseñan tanto, y si bien hay algunos, como don Vicente López y Madrazo, que son, en la materia, tan buenos como Van-Dick pudiera serlo, hay otros, en cambio, que no enseñan más que á embrutecerse y revolcarse en la basura de lo ridículo y de lo feo. Casi todos los pintores modernistas son retratistas detestables, y conviene huir de sus abortos como de la peste.

Pero los pintores de verdad, los clásicos, los que mantienen en suspenso la admiración y el asombro del mundo; los que se murieron sin saber una palabra de las teorías disparatadas con que hoy se pinta, esos, esos deben ser los modelos de los fotógrafos que quieran ser artistas.

Bueno, por consiguiente, que veamos las exposiciones de nuestros compañeros; pero mejor que estudiemos y aprendamos en esas universidades á que equivalen los Museos.

A. C.

El lavado de las placas

PELIGROS DEL HIPO-SULFITO

ENTRE las prescripciones fundamentales de la fotografía, ninguna tan elemental, ni que se aprenda antes que la de la conveniencia de eliminar en absoluto el hiposulfito con que se fijan las imágenes. Es un consejo que se da en las tiendas, que enseñan los maestros y que se lee en todos los libros que tratan de fotografía.

Y, sin embargo, es una ley que desobedecen muchísimos fotógrafos, singularmente los aficionados. ¿Por qué?... Pues porque las consecuencias de la infracción de esa regla no se aprecian sino al cabo de algún tiempo.

Muchas veces se oye decir: «Yo no lavo las placas más que un cuarto de hora. Es agua corriente y...»

Y sí, parece que las placas se lavan y se desprenden del funesto hiposulfito, y pasan dos años y los clichés están perfectamente bien, y los aficionados ó profesionales que tal ven, acortan más cada vez sus lavados, fiados en la impunidad de sus particulares experiencias.

Pero cuando por cualquier circunstancia, se conserva largo tiempo un cliché que ha sido mal lavado, y llegado el momento de su utilización se le saca del archivo... ¡cuántas sorpresas desagradables se experimentan!...

Es lo que hace pocos días le ha pasado á un querido amigo nuestro.

—¿Se acuerda usted—le dijeron—de aquellos clichés que obtuvo en la Alameda de Osuna, allá por el año 1892?... ¿Los conserva usted?

La respuesta afirmativa trajo consigo la busca de los clichés en cuestión.

Y los clichés parecieron. Pero, ¡en qué estado!... ¡Ni uno solo estaba en situación de dar prueba!

Este escarmiento, de que hemos sido testigos, nos mueve á recomendar, una vez más, nuestros consejos respecto del lavado de las placas.

¡Agua, muchísima agua! ¡Lavados completos, largos y profundos!...

Nunca se perdió un cliché por exceso de agua.

¡Cuántos se pierden por no haber sido bien lavados en un principio!...

Modificación de clichés defectuosos por tirajes sucesivos

El E. Masson, en el *American Amateur Photographer*, recomienda para mejorar los negativos defectuosos, la producción de un segundo negativo, por medio de un diapositivo tirado con el cliché defectuoso original, operando en condiciones adecuadas de exposición y de desarrollo. Este método no es nuevo; al contrario, es bastante antiguo; pero, cosa curiosa, á pesar de su simplicidad y á pesar de los excelentes resultados que permite obtener, es poco utilizado y raramente conocido en el mundo de los aficionados. Como emplearemos muy á menudo este procedimiento en nuestros trabajos, nos parece interesante consagrarle el presente artículo.

El método de tirajes sucesivos puede ser utilizado, ya sea para el refuerzo general de un cliché, ya para aumentar los contrastes de algunas partes, ó ya, en fin, para disminuir los contrastes.

Examinemos, desde luego, el primer caso. Tenemos un cliché normal, pero muy débil; es decir, un cliché que posee todos los detalles en la sombra y el contraste necesario entre las luces y sombras, pero en el cual la densidad general es muy débil. Da sólo copias veladas y sin vigor en el papel que deseamos emplear. Si utilizamos el reforzamiento al bicloruro de mercurio, el cliché quedará ciertamente más vigoroso y podremos tirar buenas copias sobre el papel que hemos escogido primero; mas si deseamos en seguida tirar este mismo cliché sobre un papel que necesite clichés débiles, ya no podremos hacerlo, pues el tratamiento por el bicloruro de mercurio ha hecho el cliché demasiado vigoroso. Por otra parte, el reforzamiento al sublimado habrá reforzado demasiado ciertas partes que habríamos deseado tener menos densas. Con el método de reforzamiento por tirajes sucesivos, podemos evitar estos inconvenientes. Guardamos, desde luego, el primer negativo absolutamente intacto, tal como lo hemos obtenido

en la cámara; en seguida podemos, en el segundo negativo, retener á voluntad las luces que nos parecen demasiado fuertes.

Trabajaremos, al efecto, de la manera siguiente:

En primer lugar, haremos un diapositivo. El diapositivo se obtiene fácilmente poniendo en una prensa de imprimir, en contacto con el primer negativo, una placa corriente ó una placa especial para diapositivo. Si se desea un negativo de grandes contrastes, se toma una placa diapositiva, pues este género de placas, muy lentas, aumenta sensiblemente los contrastes por la naturaleza misma de la emulsión y por el hecho de que, utilizando una de esas placas para el tiraje, la plata depositada por consecuencia de su coloración especial, deja pasar menos luz que el depósito de plata de las placas corrientes.

Las placas especiales para diapositivos débense evitar, en general, para los retratos, pues dan tirajes definitivos muy duros. Para los retratos se tomarán placas corrientes y se hará la exposición de la placa en contacto con el primer negativo, por medio de un fósforo que debe encenderse á una distancia cercana de 50 centímetros de la prensa. Si el cliché original es muy débil, se le debe cubrir para la exposición con un vidrio despulido. No podemos, naturalmente, dar indicaciones precisas sobre el tiempo de exposición. Esto depende de la densidad del primer negativo, del efecto que se desea y del baño revelador que se emplee para el desarrollo del diapositivo. Recuérdese para esto que una corta exposición y un revelador concentrado aumentan los contrastes, mientras que una larga exposición y un revelador diluído los disminuyen. Algunos ensayos pondrán pronto al práctico en estado de poder determinar juiciosamente el tiempo de exposición. Utilizando para el diapositivo las placas especiales al cloro-bromuro, se dará la exposición á la luz de gas ó de petróleo.

Si se desea un aumento moderado de la densidad general del cliché primitivo, se hará el desarrollo con un revelador de acción mediana: por ejemplo, el hidroquinona-eiconógeno, con adición de un poco de solución de bromuro de potasa al 10 0/0.

El desarrollo será llevado á fondo, es decir, hasta que se vea la figura bien claramente por el respaldo de la placa. Una vez fijado, lavado y secado el diapositivo, se procede, como se ha dicho más arriba, á la producción del segundo negativo. Si se desea obtener algunas luces relativamente menos densas

que sobre el primer negativo, se agregará al respaldo otro vidrio transparente y se cubrirán sobre este vidrio las partes que se desea retener, con una capa más ó menos espesa, de carmín. Se puede obtener análogo resultado cubriendo el segundo vidrio con una capa de barniz mate, en el cual se raspan con un cuchillo todas las partes que no se desea retener en la impresión. El primer método, es preferible al segundo, porque con el carmín se puede variar el espesor de la capa, lo que no puede hacerse con el barniz que es desparramado por igual sobre el vidrio, presentando, por consiguiente, el mismo espesor en todas partes.

El método de tirajes sucesivos da maravillosos resultados, que no pueden obtenerse de ningún otro modo, si se desea aumentar los contrastes: por ejemplo, en los clichés sobreexpuestos, ó si se desea poner en evidencia algunos detalles.

En este caso se escogerán para el positivo de preferencia las placas especiales al cloro-bromuro, las placas diapositivas del comercio ó las placas lentas, llamadas foto-mecánicas. Después de la exposición á la luz, el diapositivo será desarrollado á fondo con un revelador enérgico que contenga una cantidad relativamente considerable de bromuro de potasa. Todavía se pueden aumentar ventajosamente los contrastes exponiendo primero la prensa con el negativo y la placa un corto instante á la luz (gas) y cubriéndola en seguida con un vidrio amarillo, para concluir la exposición á través de este vidrio. Es cierto que la exposición se hace así mucho más larga, pero los contrastes son de este modo sensiblemente aumentados. Se puede, asimismo, reforzar el diapositivo por medio del bicloruro de mercurio.

El diapositivo, dando ya los contrastes bastante más fuertes que el primer negativo, servirá para la fabricación del segundo negativo.

El camino que debe seguirse para la producción de este último, es absolutamente el mismo que para la obtención del positivo. Este segundo negativo, por una insolación y un desarrollo juiciosos, será todavía más rico en contrastes que el diapositivo. Si aún los contrastes no son suficientes, se hará de este segundo negativo uno tercero pasando por un segundo diapositivo, siguiendo, naturalmente, las anteriores indicaciones para aumentar cada vez los contrastes. Hemos llegado en los peritajes judiciales (prueba de raspaduras, impresiones digitales, etc.,) hasta el quinto negativo, obteniendo así resulta-

dos sorprendentes. Los trazos, apenas visibles en el primer negativo, surgían en el tiraje del quinto negativo en trazos negro oscuro sobre fondo blanco, ó vice-versa. Agreguemos que, usando para los tirajes sucesivos las placas fotomecánicas ó al cloro-bromuro, no se pierde la fineza del dibujo. Si para aumentar cuanto se pueda los contrastes, se utiliza el reforzamiento de los diapositivos y negativos sucesivos, no debe servirse para esta operación más que del forzador al bicloruro de mercurio, seguido del ennegrecimiento del cliché blanqueado, por medio de un revelador. Todos los otros medios de reforzamiento producen frecuentes fracasos.

Se ha dicho antes que, para el desarrollo de los clichés sucesivos, debe servirse de un revelador enérgico que contenga bromuro. Bajo la denominación «enérgico» no deseamos significar de acción rápida, sino reveladores que permitan á las luces del cliché adquirir una gran densidad, dejando las sombras transparentes. Así, pues, no se usará el metol, que tiene una tendencia marcada á igualar los contrastes, sino por ejemplo, el revelador al oxalato ferroso. El revelador á la hidroquinona-eiconógeno nos ha dado igualmente muy buenos resultados. Es indudable que por la clase del revelador y teniendo la precaución de cubrir la cubeta durante el desarrollo, se evita todo lo posible la formación del velo, velo que anularía nuevamente el aumento de contrastes que se hubiera obtenido con los tirajes sucesivos.

Nos falta agregar todavía algunas palabras sobre la utilización del método de tirajes sucesivos, para la disminución de contrastes. En el método anterior hemos tratado de aumentar los contrastes empleando las placas que exageran la diferencia entre las luces, las sombras y los reveladores de contrastes.

Ahora no tomaremos más que placas comunes, de preferencia extra-rápidas, que dan clichés suaves.

La exposición para el primer diapositivo será relativamente larga para igualar las sombras y las luces. A veces este diapositivo aparece gris, pero acortando la exposición del segundo negativo, se obtienen de nuevo bastantes contrastes para el cliché definitivo. Debemos en este caso usar un revelador que fuerce poderosamente los detalles en las sombras (en el segundo negativo). El metol estará aquí en su verdadero lugar.

Se podrá llegar, igualmente, á muy buenos resultados, usando el método de cubrir con carmín ó con barniz mate. En este caso se cubre el primer negativo con otro vidrio cubierto

de una capa de barniz mate. De esta capa se quita, raspándole, todo el barniz que cubre las luces. La luz que pasa á través del barniz es bastante debilitada para permitir aumentar suficientemente la exposición de las partes negras del negativo. De este modo, sobre todo empleando para el desarrollo un revelador suave, se disminuyen mucho los contrastes en el diapositivo. Procediendo lo mismo para el tiraje del segundo negativo (superposición, durante la exposición del diapositivo, de un vidrio cubierto de barniz mate en el lugar de las luces y desarrollo del negativo con revelador suave), se llega á disminuir todavía más los contrastes.

Se puede repetir esta operación muchas veces, reduciendo cada vez los contrastes entre las sombras y las luces; pero al usar las placas comunes, el grano de éstas se hará sentir al fin desagradablemente.

Este método de tirajes sucesivos, hábilmente empleado, es uno de los mejores métodos de corrección para los clichés defectuosos. Es muy recomendable para los fotógrafos.

Por supuesto, que, salvo una casualidad, no se puede contar con un resultado óptimo en el primer ensayo. Como todos los métodos serios de trabajo, éste demanda, igualmente, cierta práctica; pero no dudamos que con las indicaciones dadas más arriba, el aficionado hábil llegará muy pronto á utilizarlo con seguridad. Que lo ensaye por lo menos; bien vale la pena de echar á perder al principio algunas placas.

R. A. REISS



Gajes del oficio fotográfico

LOS QUE NO PAGAN

No vamos á referirnos, ni á aludir, á aquellos simpáticos compañeros de profesión que, á semejanza del empresario de *El dúo de la Afri ana*, hacen del no pagar un dogma, aunque no sean nacidos en Málaga, donde, según decía don Antonio Cánovas, «suele haber gente que es tímida para pagar».

Vamos á referirnos á una de tantas plagas, quizás la mayor, como infestan las galerías de los fotógrafos profesionales, mermando considerablemente sus cada día más exiguos beneficios: «La gente que no paga».

Y, al decir esto, tampoco queremos aludir ni de soslayo á aquellos amigos de los fotógrafos que, en uso de un perfecto derecho, y en ocasiones con muchísimo gusto del fotógrafo, se retratan ó retratan á los suyos gratis.

Nuestras lamentaciones van única y exclusivamente enderezadas contra los que, sin motivo, razón, ni pretexto, abusan de la buena fé de los fotógrafos que *les fian* y no exigen que, antes de retratarse, paguen los retratos, como debe hacerse siempre y hacen todos los fotógrafos que tienen sentido común. Porque, dicho sea de paso, hay fotógrafos tan imbéciles y tan ridículos, tan bestias, en una palabra (el que esto escribe merece todos estos calificativos y algunos más...), que, á pesar de poner varios letreros en sus casas, previniendo que *Los pagos son adelantados*, incurren en la majadera candidez de echárselas de fino, sonreír al que habla de pagar, diciéndole: «Ya pagaré usted cuando guste»... ó, simplemente, dejando ir sin prenda y enviando luego los retratos á más de una familia emparentada con el insigne Andana, y que, por llevar tan ilustre apellido, se llaman después así. Para estos inenarrables acémilas fotográficos, una cabeza de burro y una caperuza de las que antiguamente se ponían en las testas de los condenados á picota.

Guirnaldas de rosas y mirtos, en cambio, para los *vivos* que, sin ser toreros, dan el quiebro en las fotografías, escapándose, como las anguilas, sin pagar. Hacen bien, muy bien, perfectísimamente bien, ya que se lo consienten...

Pero nuestra sincera admiración por sujetos tales no ha de privarnos del placer de la enumeración de los tipos de mayor relieve entre ese género epiceno de clientes. Así, pues, estudiemos las variedades especiales dentro del género, sólo comparable por su amplitud y variedad á la heterogénea fauna africana, y meditemos un poco acerca de las distintas idiosincrasias... «tímidas para pagar».

No cabe duda de que entre todos los *tipos*, el más monumental y admirable es el que se retrata, y, cuando le llevan la cuenta, afirma en serio que no se ha retratado. De nada sirve hacerle nuevas pruebas y restregárselas por las narices. Hay un médico en Madrid que, ante cuatro fotografías de su fealdad, afirmó al cobrador de una casa muy nombrada que *él* no se había retratado jamás en ella, y que las pruebas que se le enseñaban debían ser de instantáneas que le hicieron en la calle sin su consentimiento... ¡A poco más pide que le indemnicen!

Claro está que, ante este *tipo*, resulta mucho más *tipo* el tonto del fotógrafo que se aguanta y no enfoca al desahogado galeno con su bastón...

Pero no es cosa de estarse pegando todos los días, ni tener un lance por veinticinco pesetas. Hace tiempo que propusimos en estas mismas columnas el que en las galerías fotográficas, además de positivistas, retocadores y otros empleados subalternos, hubiese un gañán con buenos puños encargado especialmente del arreglo de este género de cuestiones. Por nuestra parte, estamos redactando las bases de un concurso para la provisión de esa plaza en nuestra casa, bases que enviaremos al Matadero, la Cárcel Modelo, tabernas y demás cenáculos donde se reuna gente del bronce dispuesta á deshacer unas fosas nasales por un quítame allá esas cuentas.

Pareja de este *tipo*, por lo desahogado, es el del señor que nunca lleva encima más que un solo billete de *mil pesetas*. Hace pocos días, á las nueve de la mañana, se presentó en nuestra fotografía un apuesto galán, enguantado, perfumado y almibarrado. Se retrató, y, al bajar á Caja (según costumbre ¡ay!... no muy constante) y preguntarle el encargado:

—¿Cuántas pruebas va á abonar el señor?...

Respondió:

—El caso es que no tengo encima más que un billete de mil pesetas, y ustedes no tendrán cambio...

El encargado replicó con gallardo cinismo:

—Pues sí, señor, TENEMOS (porque, en efecto, hay siempre en Caja, á prevención, mil pesetas en billetes de á *veinticinco*, *por si acaso...*)

Y, ¡diantre de casualidad! El galán repuso, fingiendo azoramiento y sorpresa, mientras rebuscaba en su cartera:

—¡Pues creí que lo traía; me lo he dejado en casa!...

En otras ocasiones, la posesión del billete grande, del Vergara, era cierta, y el propietario, cogido en el garlito, no tuvo más remedio que pasar por las horcas de que se lo cambiaran...

Pero, el verdadero domador de esta clase de ficras corruvias, es el cobrador. Si la referencia de sus trabajos no fuese tan triste, sería el oírle motivo de diversión y de risa.

Entra los viernes en la galería, donde se le recibe como al Mesías, y se le pregunta:

—¿Cómo va eso, Sanjuán?...

—¡Peh!... (murmura alicaído el cobrador). De las mil trescientas pesetas que llevaba en facturas, he cobrado sesenta y nueve!...

—¡Caracoles!...

—Sí, señor; no han pagado más que el dependiente de ultramarinos, que se hizo unas postales, y el dueño de la lechería de la calle de Alcalá. Los demás... ahora verá usted.

Y empieza el romance deprimente, la historia lastimosa del Calvario recaudador.

(Habla éste).

—La señora de M..., que no le gustan los retratos: que le han sacado la nariz movida, que el pecho izquierdo abulta más que el derecho, y que, además, ella no tiene media cara negra, como aparece en la fotografía. Añade que es limpia y se lava diariamente. Que vendrá á *repetir*...

—El conde de X, que vendrá por aquí... Que tiene que marcharse á Rusia, donde pasará el invierno...

—El señor de Z, que no tiene canas, y que en el retrato las tiene (1). Que mientras no se las quiten no paga...

(1) Todo reflejo de la luz en el pelo, se traduce, en la fotografía, por pelo blanco.

Se recomienda el tinte...

—La marquesa..., que la dejen en paz. Que no está ella para ocuparse de tonterías...

—El barón de T, que no está conforme con la factura: que es muy caro, y que en la calle de la Montera los hacen mejores por sesenta céntimos...

—La señora de Gómez, que no la gusta la falda ni el sombrero que traía su hija: que el fotógrafo debió advertir que estaba mal, que esa es su obligación...

—Este, que no paga hasta el 15 de Noviembre, día de su cumpleaños. Que los celebrará pagando...

—Este, que le lleven la cuenta á su padre, que es el que le engendró y el que tiene la culpa de que venga á retratarse...

--Esta, que se han equivocado: que dos y dos son tres...

—Y este, ha estado muy explícito conmigo: ha dicho que no paga porque *no le da la gana*. Que en ninguna fotografía le han cobrado desde que publicó su libro sobre las *Palpitaciones en el corazón de la mosca*.

Y... ¿á qué seguir?... ¿A qué recordar aquel ministro sudamericano que, al ver al cobrador, se envolvió en la bandera de su país y amenazó con presentar una reclamación diplomática?... ¿A qué traer á colación los que contestan que vengan á las diez y se van de su casa á las ocho?... ¿A qué la amargura de pensar en los subterfugios, argucias, embolismos y dislates á que apelan los malos pagadores?...

No, no. ¡Aparta, pálida sombra!...

Más vale cerrar los ojos y los oídos, y entretener el pensamiento con la evocación de esos otros clientes que pagan por adelantado (¡benditos sean!), de esos otros también que pagan á toca-teja, risueños y sonrientes, amables...

¡Amigas y amigos!: sean para los clientes formales, para las personas dignas (que forman mayoría) nuestros aplausos y nuestras gratitudes!...

Ni todo el monte es orégano, ni todo el mundo deja de pagar...

Aún hay patria, Veremundo. Aún hay quien paga...

¿Pues no pago yo el injusto, el disparatado, el arbitrario, el inicuo, el salvaje impuesto de inquilinato?...

D. PEROSTERENA

