

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, Mayo de 1913

Núm. 140

DIRECTOR

Antonio Cánovas



REDACTOR JEFE

Gonzalo Pelligero

Crónica

EN otro lugar del número presente comenzamos á reproducir los trozos más importantes que á la transcendental cuestión de la enseñanza de las Artes Gráficas dedica nuestro amigo y colaborador Sr. Mateu.

Asunto es ese que interesa hondamente al progreso de las mencionadas Artes, y, por consecuencia, de la Fotografía, razón por la cual tenemos que hacernos eco del estudio acabado y justísimo del Sr. Mateu y de cuantos sobre la misma materia vean la luz pública, añadiendo por nuestra parte los datos que dentro de nuestra especialidad nos ha proporcionado la fuente principal de todo conocimiento: la experiencia.

Y al intervenir en el gravísimo problema, empezamos preguntando: ¿Cómo se estudia hoy y cómo se debería estudiar el arte de la Fotografía? ¿Qué enseñanzas debieran establecerse para la fotografía, arte plástica como la que más?...

Diferentes veces hemos reflejado en estas columnas el cómo se llegaba, hasta ahora, á ser fotógrafo. Hace pocos años, y podemos añadir que también en el momento presente, el arte, el oficio, la industria fotográfica, se aprendía únicamente de una manera elemental y práctica, por no decir que rutinaria. Para el



caso de un don Antonio García, que estudió la fotografía como puede estudiarse la carrera de ingeniero, hay cien fotógrafos que han aprendido á fotografiar bien ó mal (generalmente mal), y han llegado á tenerse por fotógrafos y hasta por artistas, cursando las siguientes asignaturas:

1.^a Ser recibido de aprendiz en una fotografía, donde las primeras clases son barrer la galería y el laboratorio, llevar recados, fregar cubetas, etc.

2.^a Ayudar á cargar placas en los chasis y papel en las prensas, menear el hiposulfito para que se disuelva... ir á comprar productos químicos... y conocer «de oídas» el carbonato de sosa, el de potasa, la hidroquinona y el alumbre...

3.^a Ver revelar rutinariamente, ver ampliar, ver reforzar y rebajar y ver cómo cobra el que lo hace...

4.^a Echar á perder varias placas y muchos rollos de papel en ensayos prematuros...

Y así, por este orden, asistir á cuanto, en suma, se hace en una Galería fotográfica.

Los que tienen verdadera disposición, con sólo esto tienen bastante para pretender plazas de operadores y operar, si las consiguen, según sus naturales talentos. Pero, la mayor parte, adoleciendo de la peor de las ignorancias, que es la de saber las cosas á medias, no llegan á ser sino vulgarísimos aprendices que apenas sirven para nada.

Y ya en el contacto con otros compañeros, los unos despuntan en el revelado, otros en la tirada, otros en el retoque, y algunos, muy pocos, en todo.

¿Puede á esto llamarse «enseñanza» de la fotografía?...

¿No sería mejor añadir á la práctica, á la mecánica manual, algún conocimiento fundamental, siquiera fuese sumarisimo? ¿No convendría que los aprendices de fotógrafos supieran, al tiempo de hacer las cosas, el por qué de las cosas mismas? ¿Estaría de más un poco de Física y de Química?

Esto en cuanto al oficio en general. Particularizando ya ciertas especialidades del oficio, y poniendo por ejemplo el retoque de negativos, ¿cómo se aprende éste?

Pues muy sencillo. Al aspirante á retocador se le da un cliché estropeado y un lápiz ó un pincel y se le dice que «tape

puntos»... Cuando ya los tapa regularmente, se le da otro cliché y se le dice que tape las arrugas... Y pare usted de contar, porque el retocador está ya hecho. ¡Y así hay cientos de retocadores que creen que saben retocar porque tapan puntos y disimulan arrugas!...

¿Estaría de más enseñar un poco de dibujo de figura?...

Y ocurre que, como el mal es tan general, los operadores y retocadores... deficientes, encuentran pronto colocación, porque *no hay otros*, y llegan á cobrar un jornal... ¡Y entonces sí que ya ni estudian ni quieren estudiar una palabra más! ¡Ya creen que lo saben todo! ¡Y el tiempo que debían emplear en perfeccionarse sólida y científicamente, lo gastan en... ver de qué manera se les aumenta el sueldo!

De cuando en cuando se presentan al odiado patrono y le dicen que quieren ganar más, no porque sepan ya más ni lo hagan mejor, sino porque... llevan ya dos años en la casa, ó á un compañero le dan tanto ó cuanto, ó en tal parte les han ofrecido tal cosa...

Ninguno dice, por ejemplo: Yo sé ya adelgazar un brazo sin desdibujarlo, ó estrechar un cuerpo sin descoyuntarlo, ó meter en un grupo el trozo de cliché de un individuo que, sin haberse retratado con el grupo, quiere figurar en él, ó respetar lo que debe respetarse y fundir lo que deba fundirse, ó velar, ó acentuar, etc.

Pero, ¿cómo han de decirlo si lo ignoran?

Y algunos que lo dicen, no dicen la verdad.

Y lo que ocurre con los retocadores sucede con los operadores de laboratorios. Suelen revelar automáticamente, por instinto, pero sin dar valores ni calidades á los clichés, sin salvar unos ó mejorar otros... Suelen ampliar mecánicamente sin atinar á dar brillantez á las imágenes de los clichés pasados ó suavidad á las de los faltos...

Y puede decirse lo propio de los positivistas y de cuantos, en suma, se dedican al trabajo que dan las fotografías.

Lo poco que se sabe, en general, se sabe como resultado de una práctica, las más de las veces defectuosa y siempre rutinaria. Falta el afán de saber, de perfeccionarse, de ilustrarse, de hacerlo mejor, y... sobra el deseo único, injustificado casi siempre, de ganar más... nada más que porque sí.

¡A estas futesas están reducidas las enseñanzas fotográficas!...

¿Cabe admirarse del mediano nivel que alcanzan muchos que se las echan de fotógrafos porque enfocan y revelan placas?

Y como el tema se presta á muchas más consideraciones, otro día ampliaremos las que quedan consignadas, expresando lo que, á juicio nuestro, se debía enseñar á los que quisieran conocer bien á fondo el arte-oficio de la Fotografía.

D. PEROSTERENA



Kaulak, fot.

LA MIRADA HACIA MÍ..., PERO MÁS ALTA

Episodios de la profesión

UN estimado suscriptor nos remite la siguiente carta, cuya publicación estimamos muy oportuna, por confirmar mucho de lo que hemos dicho sobre los extremos que contiene:

«Sr. Director de LA FOTOGRAFÍA

Muy señor mío: Bien hace usted en suponer que la mayor parte de los profesionales tenemos que envidiar á los ministros de Hacienda que saldan un presupuesto con *superávit*.

Nuestros precios en esta ciudad son: 6 postales celoidina viradas al oro y platino, *cinco pesetas*, impresionando dos clichés para que puedan escoger el que más les guste, á juzgar por las correspondientes pruebas; y aun así se les hace caro y suelen tildarlo de malo (que es lo peor).

Al recordar varios artículos que he leído en la estimada revista, entre ellos aquel que dice «Menosprecio del fotógrafo», casi no puedo dejar la pluma de la mano sin contarle algunas aventuras de las que por acá nos pasan fotografiando tipos de pueblo, pues también aquí *se cuecen habas, aunque no sea á calderadas* tan grandes como por la tierra de usted.

Allá van dos ó tres retacitos como muestra:

Un día, una señorita, muy elegante por cierto, me mandó hacer *12 americanas* del cliché que más le había gustado; se le entregaron concluidas y montadas en magníficos cartones, le gustaron y me las quiso pagar con *cinco pesetas*. Como no se las recibí, me quedé sin las cinco y sin el resto hasta dieciséis que llevo por la docena. Pero no es esto solo, sino que un retrato que usted calificó de bueno con informe escrito al respaldo, también en americana, fué tasado en juicio verbal por el procurador del retratado, *en dos pesetas*.

Otro día vino á fotografiarse una niña de primera comunión, acompañada de la *mamá*. Le mandé la prueba y le gustó. Hice los retratos, la media docena de costumbre. Pasaron varios meses, y como no venía á recogerlos y pagar, le mandé un aviso atento y me contestó: «No necesito para nada los retratos de la niña ni yo los mandé hacer, y si la acompañé á su casa y consentí que la retratase, fué porque me dijeron que usted coleccionaba retratos de niñas vestidas de blanco, con objeto

de ponerlos en el muestrario, para lo cual le autorizo á fin de recompensarle su trabajo»...

Llegó á casa otro día una muchacha con un enorme bulto debajo del brazo, que *no era otra cosa* sino un lío de ropa atado en un pañuelo muy grande.

—Señor retratista, vengo á ver si me quiere... usted retratar—me dijo.

—Con mil amores—le contesté;—y ¿qué es lo que quería usted hacer?...

—*Pos* retratarme—contestó sin dejarme acabar la pregunta.

—Ya lo entiendo; pero iba á preguntarle cómo desea el retrato, si de busto ó de...

—*Pos miusté*—contestó interrumpiéndome otra vez;—yo quiero retratarme de los de catorce *riales* cuatro, á condición de que *tengo salir* en cada uno con un vestido *destos* que traigo aquí.

Y me puso el lío de ropa casi tocando á la nariz.

—*Pos miusté*—le respondí—yo no sé hacer esos... milagros, y puede *dirse usted* á que se los haga un retratista forastero que hace unos días está en esta ciudad, y retrata en la *Plaza de los Cerdillos* por siete perras chicas.

Recibo en otra ocasión la visita de cierta mamá que acompaña á una hija fea, muy fea, feísima en grado superlativo. Impresiono placas, escojo la mejor, y por complacerla y hacer de aquel rostro un retrato que resultara la figura algo más agradable que el original, remito el cliché á un retocador afamado, quien me lo dejó, que ni á *pedir de boca*. Pero, ¡válgame Dios! qué pago y qué agradecimiento tuve, porque para recibir los dicterios y descargas de aquella furiosa arpía, necesité santiguarme siete veces. Al fin, rompió á hablar y me dijo: «Mire usted, don M. (esta no me llamaba retratista), esto es una vergüenza; mejor dicho, es no tener vergüenza, porque unos retratos como estos no se entregan á nadie»,—y me tiró el paquete encima de la mesa.

—Pero, señora, vamos á cuentas—le dije aguantando el *chaparrón* con toda la paciencia que pude;—dígame usted, ¿qué defecto encuentra en ellos?

—Pues, ¿no ve usted que mi hija es la chica más guapa del pueblo y me la ha sacado usted... con barbas?

Y la condenada, llamaba barbas á una sombra muy dulce, suave y bien desvanecida, donde el retocador había *echado el resto*; sombra que tenía en el lado de la cara, pues estaba modelada la luz de una manera poco frecuente en retratos hechos al aire.

—¡Ya! ¡Ya!—le repliqué,—pero lo grave es que sólo las tiene en media cara, y, si mal no recuerdo, el original las tiene por toda ella.

¡Ah, señor Director!... ¡Cuántas cosas de estas nos suceden.

á los desgraciados que tratamos y *re-tratamos* las gentes de pueblo!

Pero la historia más peregrina es la que sigue:

Por ciertos trabajos especiales fuí hace tres años á X..., cabeza de partido, donde hube de retratar varias familias. Las monjas de H..., que tienen su residencia en aquel pueblo en su convento, que dista un kilómetro de la población, supieron que yo estaba por allá, y me suplicaron que me diera una vuelta por su casa, porque tenían el compromiso de enviar los retratos de dos de ellas á las familias, que eran ricas y se los pedían con empeño á cambio de una buena limosna que habían dado para la Comunidad. Accedí á sus deseos, fuí allá y me dijeron que tenía que impresionar las placas desde una ventanilla con reja que había en el locutorio y daba á un callejón muy estrecho que formaba la fachada del convento y una pared de la huerta, pues había rigurosa clausura y yo no podía entrar dentro de la casa. No había remedio: ó renunciar á servir las, lo cual les ocasionaba un grave disgusto, ó impresionar como se pudiera.

Al día siguiente volví al convento, llevando las *herramientas* necesarias. Entregué el fondo al hortelano de la casa, para el cual no había clausura, lo sacó á la huerta, puso en el callejón un tablado á la altura conveniente, porque el suelo estaba muy bajo, cubriéndolo con una alfombra, y colgó el fondo de dos listones cortados á propósito, porque la pared de su frente no tenía la suficiente altura; y... véase aquí *una bonita galería improvisada*.

Mientras, coloqué mi cámara sobre el antepecho de la ventanilla, enfilando el objetivo por entre dos hierros de la reja, cuya estrechez no permitía echarse atrás, y como la ventanilla sólo tenía medio metro de altura y la pared estaba rasgada hasta abajo como en lo general de las ventanas, no necesito decir nada de la posición de mi cuerpo subido en una escalerilla de mano.

—«Que venga una de las que se han de retratar» — dije, y al momento apareció una joven de veinticuatro á veintiseis años de edad, de distinguidos modales, y mocetona de arrogante figura.

Me asusté al verla á metro y medio del objetivo, pues era condición indispensable el que los retratos habían de ser de cuerpo entero, para satisfacer el capricho de las familias, que así los pedían para tenerlos con hábitos también, y gracias á que iba provisto de objetivos hasta F: 15, pudo hacerse el retrato impresionando en placas de 18 × 24; y como me vió algo así como pensativo, me preguntó:

—¿Tropieza usted con algunas dificultades?

—Sí, señora,—le contesté— la estatura de usted, la poca distancia al objetivo sin poder echarme más atrás porque se me ponen por medio los hierros de la reja, la mala luz llena de reflejos y sin poder modelarla, y por añadidura *de cuerpo entero*, en fin, saldrá lo que salga, y trabajando en estas condiciones;

no se puede esperar un buen éxito. Tendrán ustedes que conformarse con lo que buenamente podamos hacer.

Después de impresionadas las placas necesarias, dí por terminada la labor en aquel sitio, y cargando un chico con la cartera de la cámara y el fondo al hombro, emprendimos la vuelta hacia la casa.

Paralelo al camino que llevábamos en un pequeño trayecto, corría por un canal de riego un buen caudal de agua con destino á varias fincas. En donde el canal tocaba con el camino, había unas cuantas mujeres lavando ropa, las cuales, cuando nos vieron, empezaron á discutir sobre mi profesión, no ocupándose del chico para nada, porque era del pueblo y lo conocían. Cuando nos acercamos entendí que una de ellas decía (por mí): «Es un medidor *que ha venido á medirles á las monjas la güerta*, y la mide con eso que lleva el chico al hombro»; y otra, la que se imponía á las demás, añadía: «Es un retratista que ha venido á retratar á los de N...», y entonces, incorporándose, pero sin levantar las rodillas del suelo, encarándose conmigo y con mucho énfasis, me dijo:

— Oiga usted, señor retratista; ¿ME QUIERE USTED RETRATAR EL C...? (1)

Mi contestación fué callar y seguir andando; pero la del chico que me acompañaba, y que, como del pueblo, conocía el *percal*, fué...

¡Puntos suspensivos,
más vale callar!

Y perdone usted por lo molesto que le habrá sido leer esta larga relación de cosas que, acaso, nada le importe de ellas.

Si algo merece contarlo á los compañeros desde las páginas de LA FOTOGRAFÍA, puede hacerlo, y si no, haga usted con esta carta lo que á «Torcida» le decía en otra ocasión qué hacía con los clichés expuestos defectuosamente, ó mal revelados: «Los tiro».

Tírela usted y en paz, sin que por eso deje de poder disponer como guste de su afectísimo seguro servidor q. s. m. b.,

X

(1) Rigurosamente histórico y textual.



“La sensitiva”

ESTE título no encubre, por esta vez, una sociedad de bailes íntimos ó una perfumería del género cursi... En la presente ocasión significa, para nosotros, la flor de la honesta leguminosa que tiene la propiedad de plegar sus hojas en cuanto se la toca; flor que, por lo mimosa y sensible, queremos comparar á la fotografía profesional.

¿Y qué tendrá que ver (pensarán algunos), la sensitiva con la fotografía?... Que ver (respondemos), no tiene que ver nada; pero es evidente que ambas cosas se parecen por lo frágil y delicado de su existencia, como se parecen las gomas fotográficas en general y los desahogos del flato.

A la sensitiva no se la puede tocar sin que se estremezca, se suspenda la circulación de su savia y plegue ruborizada sus hojas. A la fotografía (nos referimos á la profesión), todo la afecta y todo influye en ella para dificultarla la vida.

Ignoramos si en otros ramos del comercio y de la industria acontecerá lo propio; pero, en la fotografía, resulta curioso considerar la de circunstancias que tienen que concurrir para que las Galerías se vean concurridas...

Figúrense ustedes una Galería fotográfica abierta al público. Los empleados están ya todos en sus puestos, porque son las diez, y como la hora de entrada es á las nueve, no falta casi ninguno... Los encargados de la limpieza han hecho como que cumplen su cometido, y la Galería reluce como nueva. La «Caja» prepara cambio... El objetivo, colocado ya en la cámara de más uso, apunta como un cañón hacia el teatro de sus fechorías. El operador ó el director pasa revista á todos los enseres y lo encuentra todo á punto. Ya no falta más sino que empiece á llegar gente... y comiencen los retratos...

Pues bien (y aquí surge ya *la sensitiva*): para que vaya gente á una fotografía, se requieren infinidad de circunstancias que sólo en raros días del año se reúnen.

Enumeraremos únicamente las principales (eludiendo la fundamental de que la gente tenga dinero para ir á retratarse).

Conviene, ante todo, que haga buen día: que no llueva, ni amenace tormenta, ni haga frío, ni aire, ni esté nublado... Y



aún si estas circunstancias se acentúan mucho (por ejemplo: los buenos días de invierno), tampoco convienen, porque entonces la gente prefiere irse de paseo y tomar el sol. Lo mejor es un día término medio, que no sea ni bueno ni malo.

Pero, casi lo más interesante es que sea un día en que *no pase nada* en la calle. Las fiestas, misas de campaña, revistas, juras, formaciones y otros acontecimientos callejeros, dejan desiertas las fotografías. En cuanto ocurre algo, no se retrata nadie.

Al fin y al cabo, es un capricho superfluo que cada día interese menos y se deja ó se aplaza por cualquier cosa...

El calor, el maldecido calor del verano, que nosotros deseamos, con moscas y todo, á los inventores de la injusta socaliña del inquilinato, es asimismo funesto para las fotografías. Y no digamos nada (los extremos se tocan) de la nieve...

¿Hay crisis? ¿Se esperan sucesos importantes? ¿Baja la Bolsa?... Pues, nadie va á retratarse.

Cualquier cosita, por insignificante que sea, influye en la concurrencia á las Galerías.

Y no digamos nada de las grandes. Recordamos el trastorno del día en que asesinaron á Canalejas. ¡Qué espantosa soledad!... ¡Qué desbarajuste! Hasta los empleados de las Galerías que tienen que irse á almorzar á la una y se van todos los días, puntualmente, á la una menos cinco... ¡se fueron aquel día á... la una menos veinte!...

¿Pues y las fiestas?... ¿Y esos días (los más del año casi) en que por ser algún Santo de más ó menos importancia, da lo mismo abrir que no abrir la Galería (á reserva del perjuicio que hace el interrumpirse los trabajos?...)...

¿Pues y los toros, y los cien veces maldecidos toros?... Estos son verdaderos verdugos de la profesión: 1.º, porque no va gente á retratarse; 2.º, porque suelen ser varios los empleados que, en esas tardes, tienen necesidad... de consultar á un médico; 3.º, porque los empleados que no van... al médico, se quedan trabajando de un humor de cien diablos, y además de condolerse de su desgracia, exclaman:

—«¿Qué estará ahora haciendo Machaquito?... ¿Estarán ya en el sexto?... ¿Habrá picado Agujetas?...» Además de esto, digo, como tienen la imaginación ocupada con quites, banderillas, puyas y volapiés, suelen poner varas en la paletilla á la señora cuya cara están retocando ó reciben á un señor metiendo el pie... y á veces hasta el muslo, ó se creen areneros y echan el serrín de las gomas en el hipo...

¡Cuántas cosas, en fin, dificultan el trabajo de las fotografías!
Por eso decimos que la profesión sólo es comparable por
su delicadeza con la sensitiva...

UN PROFESIONAL



Julio Peinado, fot.

... ¡SI NO TE CALLAS, NO SIGO EL CUENTO!

Reforzado de negativos

Para los principiantes

REFORZAR y reducir la intensidad de un negativo deben ser operaciones en las que el aficionado ha de tener cierta costumbre para poder corregir en lo posible los clichés defectuosos por falta de luz, de exposición ó de revelado, en unos casos, y por sobra de algo de esto en otros. También para el fotógrafo, ya avezado en todas las manipulaciones fotográficas, pueden el reforzado y la reducción de clichés ser de gran utilidad cuando con un fin artístico quiera cambiar la naturaleza del negativo para lograr nuevos efectos, aumentando ó suavizando sus contrastes.

Ante todo, es preciso advertir al debutante que reforzando un negativo sólo se consigue contrastarlo, acentuando la intensidad de los negros del fototipo; pero jamás se logra aumentar el detalle de la placa; pues al contrario, en un reforzado algo descuidado, suelen desaparecer las medias tintas. Un cliché suave y perfectamente detallado, pero demasiado débil y excesivamente transparente, puede dar excelentes positivas después de un reforzado cuidadoso.

El reforzado, en sus comienzos, sólo aumenta la diferencia de opacidad entre las medias tintas y los grandes negros de la imagen, intensificando éstos y dejando aquéllas casi intactas; pero si se prolonga y continúa la operación á fondo, se destruyen las medias tintas y queda el negativo con tonalidades de muy diferente densidad en los blancos y los negros de la imagen. Un reforzado tan excesivo no debe emplearse más que con negativos faltos en absoluto de vigor ó con los que se destinan á algunos procedimientos de reproducción.

Para reforzar una placa se han aconsejado diversos métodos. Uno de ellos consiste en someterla á un segundo revelado, añadiendo al baño cierta cantidad de nitrato de plata para provocar la precipitación de ésta sobre la que ya forma la imagen negativa; pero ha sido ya casi abandonado porque, además de ser muy engorroso, está sujeto á infinidad de fracasos.

La teoría de otro de los procedimientos, y éste está muy en uso, consiste en sustituir cada una de las moléculas de plata por otra de una substancia más opaca; claro está que si en la práctica sucede exactamente esto, no se aumentarían los contrastes, sino que el cliché quedaría sencillamente más intenso;

pero no ocurre así, porque el reforzador ataca primero las moléculas que forman los negros del negativo, que se hallan en la superficie de la gelatina, y tarda bastante en llegar á hacer la substitución de las que están en contacto con el cristal de la placa, que son las constituyentes de las medias tintas de la imagen. A esta categoría de reforzadores pertenecen las fórmulas siguientes:

1.^a *Al bicloruro de mercurio.*—Se sumerge la placa en un baño compuesto de

Agua..	100 c. c.
Bicloruro de mercurio.	5 gramos.

y se la hace permanecer en esta solución hasta que la imagen se blanquee en absoluto. Si se desea un reforzado muy intenso es preciso esperar á que la placa, vista por su dorso, aparezca completamente blanca.

Después, se lava la placa, durante tres ó cuatro minutos, en agua corriente y se le pasa por una solución de sulfito de sosa anhidro al 15 por 100 (ó en una solución de amoníaco al 5 por 100). En este baño la placa se ennegrece rápidamente y su intensidad aumenta (sobre todo empleando la solución amoniacal) de tal manera, que á los dos ó tres minutos puede darse la operación por terminada lavando perfectamente el negativo antes de ponerlo á secar.

2.^a *Al bromuro de cobre.*—Prepárense las dos soluciones

A. Agua.	500 c. c.,
Sulfato de cobre.	30 grs.
Bromuro de potasio.	5 »
B. Agua.	100 c. c.
Nitrato de plata.	5 grs.

Con esta fórmula, como con la anterior, se blanquea la placa en la solución A; se la lava abundantemente; se procede á su ennegrecimiento en la solución B, y por último, á un buen lavado final.

3.^a *Al ioduro mercúrico.*—(Lumière Seyewetz). Un negativo sumergido en un baño compuesto de

Agua.	100 c. c.
Sulfato de sosa anhidro.	10 grs.
Ioduro mercúrico.	1 »

aumenta progresivamente de intensidad. Esta fórmula constituye unos de los mejores reforzadores conocidos; pero para que sus resultados sean duraderos, es necesario lavar la placa perfectamente y después tenerla por espacio de cuatro ó cinco minutos en un baño viejo de revelado ó en una solución reve-

ladora muy diluída. De este modo los negativos reforzados permanecen inalterables.

Pudiéramos seguir añadiendo fórmulas, de reacción químicas definida, por ser muchas las que se han aconsejado y no pocas las que dan resultados satisfactorios; pero las tres que hemos copiado son indudablemente las de más fácil aplicación y cuyo manejo se llega á dominar antes.

Cambiando el tono del negativo se comprende que, mientras más se aproxime su color á los menos fotogénicos, con mayor dificultad pasará la luz á través de su masa, y esta transformación equivaldrá á un aumento de intensidad. La fórmula de

Reforzador al urano, que parece haber dado resultados más prácticos, es la siguiente:

Agua.	200	c. c.
Acido cítrico.	5	grs.
Nitrato de urano.	2	»
Ferricianuro de potasio.	1,6	»

La regularidad de este baño es grandísima. El tono de la imagen va virado progresivamente al rojo y su intensidad es tanto mayor cuanto más tiempo permanezca en la solución. El reforzador al urano puede utilizarse perfectamente para virar positivas, en papel bromuro, al tono rojo.

Antes de secar el negativo conviene lavarlo, durante veinte minutos, en agua ligeramente acidulada con ácido cítrico ú oxálico (por ejemplo: al 5 por 100).

En cuanto á las precauciones que precisa tomar con el negativo, son las mismas, cualquiera que sea el procedimiento ó la fórmula de reforzado elegida, y pueden reducirse á las siguientes:

1.^a Los clichés no deben haber sido endurecidos con alumbre ni formol;

2.^a Es necesario que las placas estén perfectamente lavadas sin el menor rastro de hiposulfito sódico; y

3.^a Conviene, antes de reforzar un negativo, tenerlo en agua, durante un cuarto de hora, para que se se ablande la gelatina y el reforzador pueda actuar con uniformidad en toda la superficie de la placa.

(*El Mundo Cinematográfico.*)



Los novios y la fotografía

Es el campo de la fotografía profesional algo así como un erial pedregoso donde multitud de punzantes abrojos dificultan el paso regalado.

Todo se conjura contra la marcha tranquila del fotógrafo. Hasta el *amor*, una cosa tan simpática y tan santa, pone piedrecitas para que tropiecen los profesionales y no puedan gustar de las delicias (que algunas tiene) de su arte.

El *amor*, sí, bajo la forma del *ente* que llamamos *novio*.

¡Cuánto estorban los novios á los fotógrafos!

Nuestra experiencia nos ha enseñado á tenerlos hasta miedo.

Se retrata una muchacha, por ejemplo, y entre que es agraciada y el fotógrafo la retrata con fortuna, logra unos retratos aceptables que empiezan por gustar á la misma interesada que, en todo caso, es la única que tiene derecho á mostrarse exigente en la materia. Todo, pues, salió bien y va bien. Pero surge el *novio*... y cogiendo la ocasión por los cabellos para demostrar á su futura el altísimo concepto plástico que de ella tiene, la dice, cuando ve los retratos que la han hecho:

—No me gustan nada. Tú eres muchísimo mejor. Te han sacado cien defectos de que careces. Tú no tienes esa nariz, ni esa boca, ni esos ojos: tú tienes un capullo de rosa de the por nariz, una granada por boca y unos luceros por ojos. Además, esa no es tu sonrisa, está forzada...

La enamorada novia, que creería á su amante que los bueyes vuelan si se lo dijera, cree muchísimo más aquellos elogios que la halagan, tanto por lo que tienen de lisonjeros como por el interés y la admiración amorosa que revelan. Y la que estaba encantada con la obra del fotógrafo, va al día siguiente, sin perder minuto, á la fotografía, y devolviendo las pruebas, exclama muy formal:

—He salido muy mal. No me gusta ninguna...

—Pero, señorita...

—Nada; me lo ha dicho la persona que más me quiere en el mundo y que más se interesa por mí.

—Pues á sus papás de usted les gustaron mucho las pruebas cuando las vieron...

—¡Qué saben mis padres!...

—Y usted misma dijo que estaba muy bien...

—Es que no me había fijado...

Total: que, *gracias al novio*, hay que *repetir* y hacerle más prue-

bas á la enamorada doncella. ¡Y cualquiera acierta á reproducir una muchacha con los atractivos con que su novio la ve!...

Otro caso. Se obtienen unos retratos deliciosamente artísticos de una joven, además agraciada. El fotógrafo anhela exhibirlos en su exposición. Pide la oportuna licencia, y en cuanto la obtiene, los exhibe. A los dos días visita la señorita expuesta al fotógrafo, y le dice:

—Quite usted inmediatamente mis retratos del portal...

—¿Pues no me dijo usted que podía ponerlos?

—Sí, pero... *mi novio* no quiere que me vean...

El fotógrafo dobla la cerviz, y la señorita vase.

Y hay ocasiones (y yo recuerdo una) en que la familia se divide, y unos quieren que el retrato se exponga y otros no. En la ocasión á que aludo, el novio (y la muchacha, por consiguiente) querían que el retrato se quitara del portal, por morde los celos del futuro, que se anunciaba como Otelo intransigente, y la madre (sintiéndose á su vez suegra) y por hacer *de rabiar* al yerno en agraz, encarecía al fotógrafo que no quitara el retrato por nada del mundo. ¿Qué hacer? Aquel colega cayó del lado... de la libertad, complaciendo á la joven, porque entre que le sonriera agradecida la chiquilla y le riese la madre, no podía dudar un momento...

En una palabra: que los *novios* son estorbos que mortifican al pobre fotógrafo, ya tan mortificado...

Recientemente fué á retratarse á una Galería una muchacha que siempre hace pedidos por docenas... El fotógrafo, alentado por los pedidos anteriores, echó el resto en placas y en invenciones... ¡Cuál no sería su sorpresa al enterarse de que la retratada no quería más que *dos* pruebas, con la pretensión de que se rompiesen todos los demás clichés, y por supuesto, que no se pusiera ninguna en el escaparate!

Omitimos consignar lo que, mentalmente, hizo el fotógrafo de nuestra cuenta *con el novio*, autor indudable de la salida de... tono.—¡Ni cuando nació!...

Ello justifica la osadía con que, días pasados, se atrevió otro fotógrafo á decir á una señorita muy mona á quien iba á retratar, con ese contento que produce el tener un modelo que se presta...

—Hablemos claro, pollita. ¿Tiene usted *novio*?... Porque, si lo tiene usted... ¿á qué vamos á perder el tiempo?... Le haré á usted un par de clichés... ¡y ÉL tenga piedad de mí!...

K.

Postdata de la Redacción. (Pues, ¿y cuando *el novio* acompaña al acto del retrato á su novia?) ¡El delirio! ¡Qué miradas de tigre! ¡Qué riesgo corre el fotógrafo de que lo pinchen!...



El flou y la interpretación artística en fotografía

LA escuela impresionista en pintura ha dado lugar á la del flou fotográfico. Buscando nuevos efectos de color por yuxtaposición de puntos ó manchas diversamente coloreadas, el pintor impresionista tuvo *necesariamente* que abandonar la definición del detalle; la precisión del rasgo se atenuó. Esta fué la época de la síntesis.

Algunos fotógrafos aficionados quisieron hacer también síntesis, y, para conseguirlo, recurrieron á distintos medios, tales como el no enfocar justo, el empleo del stenopé, el de tramas esfumantes, etc., etc.

Sin embargo, sería inútil buscar en las reproducciones fotográficas de los mejores cuadros de los grandes maestros el *flou total* que caracteriza las fotografías llamadas sintéticas.

Dicho flou total, debido evidentemente á la insuficiencia de los medios empleados, no es sino un resultado de la estética particular de los fotógrafos fluistas.

Tampoco puede ser considerado como un sistema de definición racional, ni aún en arte fotográfico.

Se debe, en efecto, definir diferentemente los detalles necesarios á la expresión y los inútiles ó perjudiciales que presenta inevitablemente todo asunto fotográfico.

Como los puntos interesantes del sujeto no se encuentran todos en un mismo plano, puede afirmarse que no es precisamente en una propiedad especial del objetivo donde hay que buscar el medio de obtener una definición estética.

Por otra parte, el artista que se contentase con un máximo de limpieza insuficiente, debilitaría uno de los medios de expresión que le proporciona la ley de los contrastes.

Para cumplir con ésta plenamente, se exige una escala de tonalidades, lo más extensa posible, del blanco al negro; se manifiesta, igualmente, por la oposición en la dirección de las

líneas y de las masas, y se acusa también en la definición del rasgo, desde la mayor pureza hasta el flou más informe.

En cuanto al carácter de la aberración cromática que se quiere utilizar como agente de síntesis, se puede decir que no cambia en nada lo que acabamos de decir sobre el flou fotográfico.

Se sabe, en efecto, que el rasgo esfumado de la imagen anacromática proviene de que la longitud focal de una lente simple varía según la coloración del rayo *incidente*.

Por esta razón la imagen formada por los rayos azules está más próxima á la lente que las de los rayos verdes, amarillos ó rojos, y si se enfoca, como es lo conveniente, sobre la primera, ésta sale muy limpia, pero completamente *recubierta* por las imágenes verdes, amarillas y rojas, que resultan mayores y más difusas, y que sobresaliendo á todo el rededor, forman lo que se llama una franja cromática.

Esta franja regularmente degradada da á la imagen anacromática un tinte vaporoso que no deja de resultar agradable, pero que varía mucho según la cualidad cromática de la placa sensible, el alejamiento y la coloración del sujeto.

En realidad, una placa, sensible exclusivamente al violeta-azul, no puede producir franja cromática. Por el contrario, ésta se producirá tanto más ancha cuanto la preparación fotográfica tenga una sensibilidad cromática mucho más extensa. El degradado aumenta también con la proximidad del sujeto, así es que el flou de un paisaje, por ejemplo, resultará más pronunciado para los planos próximos que para los lejanos.

La falta de homogeneidad de la imagen anacromática se observa también en la definición clara de las partes correspondientes al violeta-azul puro del sujeto, mientras que un detalle amarillo vivo ó anaranjado da una mancha algodonosa falta de ese esqueleto que se dice ser la característica del *efecto* sintético.

Hay que observar también, que el ángulo *insuficiente* que una lente simple cubre *útilmente á gran abertura*, necesita con frecuencia el empleo de un diafragma demasiado pequeño para que permita interpretar la definición *en profundidad*. De esta manera se pierde la facultad de aumentar el valor de determinadas partes del sujeto ó de limitar éste en el espacio como el degradado lo limita en superficie.

Demasiado bien sé que se quiere justificar esta necesidad de un campo de imagen muy pequeño, diciendo que es indispensable para evitar toda exageración de la perspectiva.

Sé también que los instrumentos de gran longitud focal son



RETRATO

Kaulak, fot.

los que generalmente se recomiendan con este objeto. Pero esta necesidad, que resulta confirmada con mucha frecuencia, no ha sido nunca demostrada. La exageración de la perspectiva proviene en realidad de la *diferencia esencial* que existe entre la imagen fotográfica *simultáneamente* limpia y continua en todas sus partes, y la imagen de la retina, que sólo es *sucesivamente* limpia en su conjunto.

Esta diferencia se ve confirmada en todas las fotografías que representan un conjunto de cosas que nuestra retina no podría definir sino sucesivamente *con una lentitud* relativa. Este es el caso, por ejemplo, de una prueba que representase con la misma limpieza objetos figurados á escalas muy diferentes.

La superficie normal de la imagen podrá de consiguiente ser tanto mayor cuanto los objetos que haya que representar estén menos próximos. *La necesidad de un ángulo de imagen muy restringido no se impone, por lo tanto, cuando se trata de obtener un cuadro exacto desde el punto de vista de la perspectiva.*

El acomodamiento de nuestra vista se verifica tanto más lentamente en profundidad cuanto los objetos están más próximos, y conviene huir de la reproducción fotográfica, á *escala demasiado grande*, de los primeros planos cuando se trata de que la imagen resulte limpia hasta en *los lejos*.

Ahora bien, si se comparan las dimensiones *relativas* de las imágenes obtenidas con dos objetivos de 50 y 10 centímetros respectivamente de longitud focal, se ve que para un objeto colocado á una distancia de dos metros, por ejemplo, la reproducción resulta de un tercio del tamaño natural con el primero y de una décimanovena parte con el segundo. Fácilmente se comprenderá que en este caso, la escala fuyante parece mucho más verdad.

Debo añadir también que, en las condiciones indicadas, para tener una profundidad de imagen comparable á la que normalmente percibe la vista humana, es absolutamente necesario diafragmar *cuanto se pueda* el objetivo de 50 centímetros de longitud focal.

Para evitar exageraciones en la perspectiva, débese, por consiguiente, alejarse del sujeto tanto más cuanto mayor sea la longitud focal del objetivo que se emplee.

Podemos deducir que en la práctica, cuanto más corto de foco sea un objetivo, más numerosas serán las ocasiones en que se pueda utilizar normalmente.

Bien entendido, que esto no quiere decir que exista la posibilidad de abarcar un gran ángulo.

A un objetivo de corto foco, debe necesariamente corresponder una imagen de pequeño tamaño; pero se puede cubrir *útilmente* un ángulo mayor cuando la longitud focal es más corta. En la práctica hay que tener también en cuenta el grueso del grano de la plata reducido, que á veces molesta cuando se trata de placas de pequeño formato, y de algunas dificultades operatorias, tales como la *mise en plaque*, desarrollo, etc., que impiden muchas veces sacar el mejor partido posible de los instrumentos empleados. La mayor parte de los aficionados han adoptado los aparatos de tamaño 9×12.

No tenemos para qué decir que cuando las imágenes se obtienen con un tiro menor de 30 centímetros de longitud (distancia normal de la visión), deben examinarse con la ayuda de un dispositivo óptico apropiado, si se quiere tener una perspectiva exacta.

Más racional resulta aún copiar el negativo por proyección y colocarse así en las condiciones más favorables para su examen. De este modo, tendrán también ocasión los fotógrafos que juzgan, en serio, por el flou del valor artístico de una fotografía, de atenuar en la proporción deseada la limpieza de la imagen que consideren excesiva.

Bastará para ello utilizar el aparato corriente de ampliar; se enfoca primero *con exactitud* y después se modifica *ligeramente* el enfoque para obtener una imagen convenientemente esfumada. Hay que evitar, sobre todo, un decalage demasiado grande del objetivo, porque daría por resultado una definición imposible de utilizar.

Procediendo así, se observará que un rasgo limpio del cliché estará repretado por una línea franjeada, que desaparecería aumentando el descentramiento del objetivo para formar otra *menos flou*, y tanto más ancha cuanto el enfoque sea menos preciso.

El desarrollo obtenido por el medio que acabo de indicar, siendo *proporcionado á la limpieza inicial del cliché* empleado, se le podrá interpretar de una manera verdaderamente racional sirviéndose de negativos cuyas cualidades de firmeza puedan ser también ventajosas en otros casos, principalmente desde el punto de vista documental.

Por lo que va dicho se ve que el objetivo anastigmático muy luminoso (F: 4.5 ó F: 5) es verdaderamente universal, puesto

que nos permite, en las condiciones indicadas, abordar todos los géneros.

Recordemos, para terminar, que si la definición racional de un cuadro fotográfico no puede y no debe ser interpretada sino en la ejecución de la prueba positiva, el procedimiento a las tintas grasas proporciona al verdadero artista los medios para hacer valer su personalidad y contribuir a la gloria del arte fotográfico.

J. NAVED



Artes Gráficas: Su enseñanza

HUBO una época en la vida de los pueblos civilizados, que debía estar escrita con caracteres de oro en el libro de la Historia: es la época del Renacimiento, que con sus grandes hechos sociales, científicos y militares, cambió la condición del mundo; en esa época hay un hecho que parece marcado con privilegio por el dedo de la Providencia, que más que ningún otro, porque subsiste, cada día con más grandiosidad, conmovió á la raza humana, cambiando su estado y abriéndole las puertas de su perfección moral é intelectual; fué la invención de la Imprenta, la que en contrasentido con la pesantez de su materia, ha transmitido con más intensidad, con más rapidez y con más continuidad que las maravillosas ondas Hertzianas, el pensamiento humano por toda la superficie terrestre.

Pero si Gutenberg, el mago, con su obra descorrió el velo de la ignorancia, más adelante, Senefélder, el artista, puso el segundo eslabón á la cadena de las Artes Gráficas, y con la creación de la Litografía abrió á las Bellas Artes el dique de contención é iluminó al mundo para la contemplación de la belleza; pero la obra divina no podía parar ahí, era preciso que otra alma inmortal pusiera el tercer vértice del triángulo, y Daguerre, cuando en su imaginación ardían las ansias de libertad, á su cerebro se le ocurre aprisionar lo que hasta entonces era más libre, el rayo de luz, y nace la Fotografía, la fantástica idea que con su expansión ha completado la obra revolucionaria y gloriosa de la civilización.

¿Qué de extrañar tiene que á la voz profética de esos tres genios, nuevos Redentores, ingresaran en su religión numerosos apóstoles?

Así vemos que en el trono de Artes Gráficas han ido ofrendando sus ideas los Hildebrand, Gillot, Poitevin, Leeman, Vidal, Namias, Vernet, Husnik, Geymet, Woodbury, Warneke, Goupil, Ducos du Hauron, Lumière, De Vylder, Geipuet, Hesse, Lequatre, Estiene, Plantin, Didot y otros tantos nombres ilustres que ocupan puesto de honor en los anales noográficos, y la que con sus trabajos y su inteligencia, aplicándola los unos á la Imprenta, pronto la convierten, de su condición de «ciencia oculta», en industria fabril y artística; á la Litografía, haciéndola medio para crear y manifestar sus obras los artistas, y á la Fotografía, transformándola en ancho campo de aplicación de

la ciencia y el más poderoso de los medios para perpetuar la obra de la Naturaleza y de los hombres, creando los curiosos y notables Procedimientos Fotomecánicos de Grabado.

Es natural que tan sorprendente obra habría de tener un complemento también grande, y la Encuadernación ofrece ocasión á que esclarecidos artífices contribuyan á darla esplendor, legando verdaderos tesoros de arte y de ingenio.

Aún había de haber otros agentes que la avaloran, y el Comercio y la Industria con el desarrollo colosal que adquirieron en los tiempos modernos, han demostrado que una de las poderosas y admirables consecuencias de las Artes Gráficas son esos gigantescos pulmones de la vida social, que sin ellas no habrían adquirido esta importancia y desarrollo universal.

* * *

Las Artes Gráficas en España tuvieron su iniciativa ya en las postrimerías del siglo xv, cuando un alemán implantó la primera imprenta en Valencia ó Barcelona, cuestión todavía en litigio, ciudad, sea cual fuere, que puede enorgullecerse con tal honor, y que sirve de cuna, para que después se propague como reguero de pólvora, dentro de los límites peninsulares, hasta llegar á alcanzar en el transcurso del tiempo la cifra tan enorme y el desarrollo actual.

La Litografía y los Procedimientos Fotomecánicos aparecen en nuestro suelo en los principios del siglo xix, donde encuentran campo abonado para fructificar y crecer rápidamente; son tales las necesidades de la vida moderna, que no tardan en igualarse en propaganda con su hermana la Tipografía.

Adquiere preponderancia no imaginable el libro, y el periódico en todas sus formas produce la calentura editorial, y hay un momento que los delirios por estas Artes invaden todos los corazones, y de tal manera se propagan y se engrandecen, que precisamente de esa plétora de número, que no cuida de la selección de su obra, arranca, si no su decadencia, por lo menos, sí su estacionamiento.

Es consecuencia descontada en la historia de la industria, que estas invasiones fabriles en países no preparados para tal desenvolvimiento rápido de energías productoras, nacidas á expensas de la codicia y en el ejemplo de pueblos más progresivos, en cuyos momentos se está falto de una población obrera apta y competente é ilustrada en aquellas materias, de por sí complicadas, para que pueda brevemente adquirir su dominio y su completo conocimiento; en esos momentos, el desarrollo de aquellas industrias es siempre anémico y falto de vigor y de energías, no llega nunca á adquirir aquella fortaleza para que por sus propios elementos no sólo avance, sino que hasta que determine carácter propio y marque iniciativas en el concurso mundial de aquellos medios de vida.

Y este defecto es del que adolecen nuestras industrias gráficas, que adquirieron preponderancia en cuanto dependía del

capital, pero que quedaron estacionarias en lo que representa inteligencia; viéndose precisadas á depender en lo que significa adelanto del calor irradiado de aquellas naciones fuertes que rindieron culto á la ciencia y á sus consecuencias en el trabajo, y así vemos que las Artes Gráficas en España caminan tan lentamente en la escala del progreso y de la perfección, que pausadamente ascienden tan sólo apoyadas en la mano cariñosa que la tienden sus hermanas extranjeras, y por un ridículo impulso de imitación.

Sería de verdadero interés estudiar la génesis de estas industrias en nuestra Patria, sobre todo en lo relativo á su parte técnica, porque la histórica y la comercial no son aquí oportunas y veríamos cuán equivocados han sido los derroteros por los que han caminado, sin que de ellos estén muy exentos de culpa los directores que, en su excitación industrial y productiva, han procurado surtir sus talleres de máquinas y más máquinas, y han olvidado que esos artefactos son hierros inútiles si no los pone en movimiento la inteligencia, dejando de ser arma de producción de la belleza para convertirse, por su sino, en inconsciente máquina asistida por brazos de hombres, que igual echarían carbón á una caldera que ponen papel á una máquina impresora.

En nuestra casa solariega, una buena parte de estas industrias han sido creadas y pertenecen al capital y no tienen otras miras más que su defensa, y careciendo, por lo tanto, esa base profesional que caracteriza á la otra parte que es su origen hombres del trabajo, con raíces más profundas y robustas; pero tanto unas como otras, y por muy diversas causas, no han cuidado del verdadero fundamento para el éxito de estas Artes, de la educación técnica del obrero y de los aprendices.

Una rápida ojeada por la evolución de estos oficios en nuestros talleres nos darán el convencimiento de estas afirmaciones.

Fluctuando entre el cuarto y medio siglo pasado, se desarrollaban estas industrias con un carácter más personal del «maestro y del obrero», eran más manuales, menos mecánicas, y la ciencia no había invadido su terreno, dándolas con su intervención ese doble carácter que hoy tienen, mitad científico, mitad artístico, y, naturalmente, el obrero adquiría una habilidad y una destreza que su enseñanza, á pocas facultades que tuviera, se realizaba con la práctica continua del trabajo; pero llegó el tiempo en que las operaciones manuales se simplificaron con la invasión de la máquina, en que la ciencia química demostró que sus progresos cambiaba el carácter de estas industrias, en que la cultura general exigía más belleza en las obras, y hubo necesidad de dejar paso á la intervención científica que, aunque parezca anómalo, marchaba fraternalmente con el Arte; en estas circunstancias, el obrero antiguo, rutinario, no podía seguir en su acelerada carrera á estas industrias, ni cumplir con las exigencias de las mismas, que necesitan al obrero culto, iniciado en los estudios y en los secretos de la



ciencia y en los refinamientos del Arte, aunque sean con carácter elemental y general.

Otras concausas aumentan el estado decadente del ramo gráfico, con relación á la población obrera. Hoy día, la continua lucha por la vida, el estado de pauperismo de la clase trabajadora, obligan al hombre á coger el primer oficio que á la mano le viene, sienta ó no vocación por él, y como en ellos hay múltiples operaciones mecánicas que exigen brazos y no inteligencias, un obrero comienza en el oficio con ocupación más de peón que de artífice; pero el tiempo pasa, y aquel hombre que, á fuerza de mirar, se aprende las manipulaciones de memoria, necesita ganar más salario, y, naturalmente, ocupa la plaza superior inmediata, sabiendo operar en ella; pero su inteligencia ¿se ha dado cuenta del proceso descriptivo de su trabajo?, ¿manipula con conocimiento de causa?, ¿puede resolver con sus decisiones sabias las continuas dificultades que se suceden en esta labor gráfica? No, no existe obrero, salvo raras excepciones, que pueda ostentar, como motor de sus manos, una inteligencia iniciada en los impulsos de una cultura técnica profesional, aunque sea general y somera; no, el obrero de nuestros talleres trabaja por rutina, porque «así lo hacía el antecesor», sin otra razón que disculpe su atraso que no sea la necesidad de ganarse la vida, y el abandono que á su enseñanza dedican las clases directoras sociales y los patronos, á quienes tanto interesa.

Hermanado con ese estado de imperfección del obrero, está el de los aprendices. No es muy lejano el tiempo en que los aprendices pagaban por su estancia en los talleres, ó, cuando menos, no cobraban; hoy, obligados por la penuria, los padres exigen á sus hijos un trabajo retribuído, y, ¿en estas condiciones puede el patrono dedicar su atención á su enseñanza? No; es preciso aprovechar sus servicios, que remunera, y el muchacho es dedicado á la asistencia de una máquina ó á operaciones secundarias, donde pasa los años, que le obligan á tener necesidad de ganar un jornal para subvenir á su existencia y á declararse oficial en condiciones de inferioridad reconocidas.

¿Quieren decir estas observaciones que nuestros obreros sean malos? Afortunadamente, son inteligentes y son hábiles, no les falta más que cultura técnica, ilustración profesional, que debían de proporcionárselas los Gobiernos estableciendo Museos y Escuelas de Artes Gráficas, y los patronos laborando hasta llegar á exigir la enseñanza obligatoria para el ingreso en los talleres, únicos medios de proteger á la clase obrera, labrándoles un camino de prosperidad y bienestar.

(Continuará.)

F. MATEU RINCÓN



La cuestión material en la fotografía artística

UNA cosa que sorprende y que resulta incomprensible es el sin fin de enemigos que desde sus comienzos ha encontrado la fotografía artística. No hay arte en que no hayan existido discusiones más ó menos apasionadas, pero el desdén y la antipatía con que se ha tratado la fotografía artística, no tienen verdaderamente ejemplo.

Y no son solamente los críticos de arte, los pintores, etc., sus únicos detractores, los que desde 1860 se oponían al movimiento que se iniciaba y que dirigían los Octavian Hill, los Mayall, los Disderi, los Cameron, por no citar otros. En su propio seno tuvo que reñir rudos combates: sus más funestos adversarios eran precisamente fotógrafos. Hoy existen aún muchos que la desconocen, para quienes el arte es *terra incognita*, cuya inteligencia no llega á comprender el querer y el poder de los fotógrafos de arte, y que, como único criterio, sólo admiten «una buena fotografía», «una imagen limpia», «un negativo brillante» ú otras insensateces por el estilo. Sus argumentos no merecen, en mi opinión, el honor de ser discutidos seriamente.

Recordemos, por ejemplo, la guerra que, tanto profesionales como aficionados, hicieron á E. Juhl cuando trató de introducir al gran E. Steichen. La concepción completamente nueva del artista, el libre desarrollo de su género, eran mucha cosa para gentes cuya capacidad no llegaba más que á tirar clichés de un modo puramente mecánico. Juhl no tuvo más remedio que abandonar su intento. Hoy día, después de tantos años de lucha, triunfa Steichen en toda línea, y Juhl recibe los homenajes que se le deben. El bien triunfa siempre, aunque á veces sea muy duro y muy largo el camino que conduce á la victoria.

A pesar de este éxito, hay que reconocer que desde el «Renacimiento», si así puedo llamarlo, de la fotografía artística—y entiendo por ello la vuelta, en el período de 1890 á 1900 á

las hermosas concepciones de 1860—ha disminuído mucho el interés por las pruebas artísticas. Y sin embargo, no hay actualmente un hombre sensato y entendido que ponga en duda que con los medios de que hoy dispone la fotografía pueden crearse verdaderas obras de arte, siempre que el fotógrafo sea un artista y tenga una sólida instrucción técnica.

Este abandono relativo está íntimamente ligado al poco conocimiento que la masa general tiene de la fotografía.

La cuestión puramente material, quiero decir, la cuestión financiera, pesa también mucho sobre la fotografía, excepción hecha del retrato; en las exposiciones la venta es insignificante: las obras de arte fotográficas tienen muy poco valor comercial, y no se puede negar que ningún arte puede vivir si no está sostenido materialmente.

La mayor parte del público, al contemplar una obra de arte fotográfica, piensa que no deja de ser una simple fotografía, y que al alcance de todos está el realizar otro tanto, y no llega á apreciarla en su verdadero valor.

Un reproche puede hacerse al arte fotográfico: lo restringido de su campo, por la absoluta necesidad que tiene de modelos, lo que le imposibilita dar forma de cuerpo á asuntos puramente imaginativos, como pueden hacerlo sus artes rivales. Este argumento, sin embargo, no lo considero decisivo. Por limitado que sea su campo, puede hacerse mucho, como lo demuestran las Exposiciones. Y nadie es capaz de asegurar hasta dónde puede llegarse. Todo depende del talento de los fotógrafos. Que con las obras de Steichen, de Weil, de Mme. Käscher, de Misonne, de Puyo, de Demachy, de Horsley-Hinton, de Mortimez, de Craig-Annan, de Watzek, de Kühn, de Henneberg, de Spitzer, de Bachmann, de Pichier, de los hermanos Hoffmeister, de Diorkoop, de Perscheid, de Fr. Eugène, de Eilers, de Boer, de Loeb, y de tantos otros se ha alcanzado el límite, es cosa que no podemos afirmar categóricamente.

Lo que sí podemos asegurar es, que *«el arte fotográfico no llegará á tener una existencia duradera mientras se limite tan sólo á las producciones de unos cuantos aficionados ricos y si no llega á contar como la pintura con verdaderos profesionales hasta en lo referente á la fotografía del paisaje.»* Mucho es el camino que hay que recorrer, y, sin embargo, esta cuestión puramente material es el *«to be or not to be»*, que no hay que dejar de la mano.

Para asegurar la vida de la fotografía artística sería necesario, en mi opinión, que *se fundasen en todos los países, bajo la di-*

rección de personas competentes, y siempre que fuera posible contando con la protección del Gobierno, un museo de obras de arte fotográficas.

Unicamente entonces llegaría el público á convencerse de que dichas obras constituyen un arte verdadero de la importancia de las demás artes.

Para lograr ese objeto hace falta la colaboración de todos los campeones de la fotografía, la de los que luchan en el terreno del arte, y la de los que lo hacen en el científico. Los elementos intelectuales constituyen una ayuda poderosísima.

Me complazco en reconocer que el aspecto artístico de la fotografía no ha sido olvidado por los organizadores del último Congreso de Bruselas (1910), lo que desgraciadamente y sin razón no sucede muchas veces. La fotografía artística está llamada á representar un gran papel en nuestra vida moral, así es que considero que en todos los Congresos debe señalársela uno de los primeros puestos figurando al lado de su hermana la fotografía científica.

H. IDZERDA



UN REMANSO DEL HENARES

M. Zapata, fot.

Instantáneas en invierno

Con frecuencia se ofrecen á la vista del «amateur» un soberbio espectáculo ó un suceso interesante y rápido que conviene fijar en sus clichés; la industria fotográfica, concedora de estas necesidades, ha coadyuvado á lograr tan justas aspiraciones artísticas, construyendo para ello máquinas de reducido volumen con objetivos excelentes y luminosos.

Conveniente es recoger en las excursiones y viajes la impresión sucesiva de los mismos, por el doble motivo de la utilidad y la estética, mas no en todas las regiones es esto posible ni tampoco en todas las épocas del año, y sensible sería renunciar á que en las galerías fotográficas no figuren esos paisajes invernales que tanto interés artístico despiertan.

Nos encontramos, pues, en esa época en que generalmente el tiempo es sombrío; con un objetivo poco luminoso y con la conveniencia ó necesidad de impresionar nuestros clichés, ¿cómo lograrlo? Un revelador ordinario paraliza su acción por el frío, no disponemos de una cámara á una temperatura conveniente superior á 20° para los clichés sub-expuestos, y estas dificultades interrumpen nuestras manipulaciones; mas si el fotógrafo es experto en operaciones fotográficas, puede sencillamente abordar este problema, al parecer irrealizable con el uso del revelador siguiente:

Agua caliente	900 cc.
Metol	10 gr.
Sulfito sosa anhidro	50 »
Carbonato de sosa anhidro	30 »
Bromuro potásico	0'5 »

Disuélvanse en el orden indicado.

Este baño debe conservarse en frascos llenos y bien cerrados, colocados en la obscuridad, porque el metol es descompuesto por la luz blanca.

Al momento de emplearle, se vierte en una cubeta de 13×18 agua tibia á 30 grados próximamente, se traslada el revelador contenido en una cubeta de 9×12 á otra de 13×18 y se sostiene durante un minuto.

Efectuado esto, se coloca la placa directamente en el revelador, sin hacerla pasar á ningún baño endurecedor, y se agita vivamente.

La imagen aparecerá con rapidez al cabo de 30 segundos con todos los detalles registrados sobre la placa y después ennegrecerá rápidamente.

No hay que preocuparse de este hecho, pues basta vigilar el desarrollo de tiempo en tiempo por el lado del vidrio, retirando cuando la partes principales sean perfectamente visibles.

Con objeto de evitar el desencolado y las ampollas que se producen fatalmente al pasar las placas de un baño tibio á un baño frío, se deja enfriar durante un minuto, se lava inmediatamente la placa y se fija.

Se obtiene de esta suerte un negativo un poco débil, pero conservando todos los detalles que la placa ha podido registrar.

Un refuerzo al ioduro-mercurio ó al bicloruro le dará la intensidad conveniente. Se aconseja operar con clichés sin interés para evitar los resultados que siempre acompañan á los primeros ensayos, pues así, una vez que el fotógrafo se familiarice con este procedimiento, es raro que obtenga ampolla ó desencolado en los clichés.

El empleo de los aparatos de pequeño tamaño exige forzosamente la ampliación.

Esta operación es muy sencilla con los conos amplificadores del comercio, que son perfectos, y los papeles al bromuro, que permiten grandes exposiciones.

(*La Industria Química.*)



REVISTA DE REVISTAS

Copias múltiples

Para evitar los inconvenientes que presentan para estos trabajos los sistemas usuales, como son: la deformación por la temperatura, el enmohecimiento, etc., se recomienda por sus buenos resultados la siguiente:

Piedra litográfica en polvo.	1 p.
Gaolin.	2 »
Glicerina	2'5 »
Agua	2'5 »

Las operaciones necesarias para la preparación de esta mezcla no exigen material alguno. Los cuatro constituyentes se tratan en un malaxador ordinario y la duración del tratamiento se determina por el tiempo necesario para obtener la incorporación perfecta y homogénea de la glicerina en la mezcla.

Para evitar las fermentaciones en una materia orgánica, tal como la glicerina, se incorpora un poco de timol cuando la operación del malaxador se ha terminado.

La desecación se opera extendiendo sobre telas metálicas. La materia una vez seca y preparada para el uso, se emplea como las pastas para copias múltiples.

Las composiciones obtenidas así, presentan sobre los dispositivos generalmente utilizados para la multicopia, grandes ventajas, pues permiten obtener un buen número de copias, pueden lavarse con agua fría, no se deforman y soportan fácilmente el calor, pudiéndose emplear en todas las latitudes.

Conviene tener presente que las manipulaciones, sobre ser más sencillas, permiten tirajes muy económicos.

(Revue des Produits Chimiques)

Nuevo barniz para maderas

El barniz objeto del procedimiento se compone de:

Aceite linaza impuro	1 1/4
» ordinario »	1 1/4
» de trementina.	1 1/4
Alcohol etílico	1 1/4
Vinagre.	1 1/4
Cera de abejas disuelta en trementina.. . . .	28
Trípoli en polvo.	57

Estos constituyentes se mezclan y después se calientan para obtener una mezcla íntima.

(La Industria Química.)