

La Fotografía

AÑO VI

Madrid, Abril de 1907.

Núm. 67.

DIRECTOR:

Antonio Cánovas.



REDACTOR JEFE:

Gonzalo Pelligero.



El arte estereoscópico

Al Sr. D. Pablo Fernández Quintana.



requerimientos tan discretos y corteses de persona de tanto valer como el Sr. Fernández Quintana, responde siempre el director de LA FOTOGRAFÍA.

Veamos, pues, en qué estamos de acuerdo con nuestro distinguido y querido colaborador, y cuáles son las únicas diferencias que nos separan de él, contestando así su *Carta abierta*, publicada en el último número de esta Revista.

Pregunta el Sr. Quintana, exigiendo respuesta categórica y clara:

1.º ¿Hay ó no arte estereoscópico?...

Y yo respondo con toda mi alma: SI.

2.º (Sigue preguntando el Sr. Quintana):—¿Es más ó menos difícil la composición estereoscópica?... Y yo repli-co: tan difícil es componer bien en plano, como en estereoscopia.

3.º ¿Los estereoscopistas son sólo escenógrafos?... Y yo declaro que no admito, así en seco, la comparación, porque me parece mucho más difícil de aprender y dominar el arte de la escenografía que la estereoscopia, y siempre será, para mí, más artista el pintor escenógrafo (si no es un zoquete) que el estereoscopista.

4.º ¿Es más falso y más artificioso el relieve estereoscópico que el de un cuadro?...

Y... perdón, señores; pero yo creo que *si*: mil novecientas siete veces que *sí*.

Y ahora vamos á explicar mis contestaciones.

1.º Que hay arte estereoscópico no puede negarlo nadie que tenga regular, nada más que regular entendimiento. La prueba es que, aun dentro de esta especialidad bellísima, interesante y curiosa de la fotografía, hay diapositivas muy artísticas y otras señaladamente ramponas. Para un Ocharan, un Cabrerizo, un Delgado, un Fungairicio, ¡un Puntas! (no se me dirá que soy rencoroso), y algunos estereoscopistas más, que saben hacer arte con la estereoscopia, hay infinidad mayor de aficionados que tiran y tiran estereoscopias con el mismo criterio estético que el que emplea el buñolero para echar las rodajitas de masa en la sartén. Ello prueba, repito, que, hasta para hacer una buena estereoscopia, es necesario ser artista, y los artistas que se dedican á la estereoscopia, forzosamente crean el arte estereoscópico, en cuya existencia creo, y vaya tomando nota mi simpático contrincante el Sr. Fernández Quintana.

2.º Pretender dilucidar donde hay mayor dificultad para la composición, si en la fotografía doble ó en la sencilla, equivale á la comparación de cosas heterogéneas que no pueden, por su complejidad, parangonarse. Por de pronto, las dificultades son diferentes. El fotógrafo plano (digámoslo así), se descrisma para sacar *con relieve* sus imágenes. Al estereoscópico le dan su trabajo hecho los dos lentes de su máquina, la trasposición de las imágenes, y, finalmente, el aparato estereoscópico indispen-

sable creador del relieve. El plano obtiene efectos magistrales con el FLOU: el estereoscópico no puede abusar del FLOU, sin exponerse á las mayores desilusiones. No hay, pues, medio de comprobar ni de reducir á una afirmativa ó negativa rotundas las cuestiones que plantea el señor Quintana. A mí, sin embargo, particularmente, me parece más fácil componer con un verascopo que con una Mondaine. Y ello explica el gran predicamento de las lindísimas y perfeccionadísimas maquinillas estereoscópicas. Cualquiera menudencia, en estereoscopia, aparenta lo que cuesta mucho trabajo que parezca una fotografía plana, en que haya que dar impresión de planos, bulto y ambiente, cualidades *veristas* todas, que resultan, aun *sin querer*, en las más insignificantes y modestas plaquitas de $6\frac{1}{2} \times 13$.

Yo (que he sido estereoscópico, aprovechando un ataque de neurastenia ó ictericia que me puso medio loco), realicé excursiones con verascopo y con Auscluetz, simultaneando ambos sistemas fotográficos. Aún recuerdo cierta expedición á Aranjuez, donde tiré 24 chichés de 9×12 y 24 $6\frac{1}{2} \times 13$. Los de 9×12 fueron tonterías en su mayor parte, y hube de tirarlos: de los del verascopo, no tiré más que uno que se me rompió, pues todos resultaban (y conste que los asuntos eran los mismos que los de 9×12) verdaderas monadas. De ahí que, si junto al Tajo famoso, apuntando á lo mismo sacara yo tres ó cuatro cosas bonitas en plano (de 24 tiro), y en cambio de otros 24 disparos sacara 23 preciosidades, me incline á presumir que, en abstracto, es más difícil componer bien en plano que componer bien en estereoscopia.

3.º En escenografía caben las composiciones y las figuras. Arquetipos y modelos supremos del arte escenográfico son los panoramas. ¿Se acuerdan ustedes del que hubo en Madrid con la representación de la batalla de Tetuán?... Era un prodigio de perspectiva y de verosimilitud. La ilusión tal que en los pelotones de combatientes no se acertaba á señalar cuáles eran muñecos de bulto real y cuáles eran ya pinturas sobre el lienzo. ¿Cómo ne-

gar arte á estas artimañas, de un arte, aunque secundario, bellísimo?... Mas ¿cómo negar tampoco que el mayor mérito hubiese estado en el panorama que aparentase todas las figuras de bulto, siendo todas solamente pintadas?

De igual suerte el relieve estereoscópico es una cualidad meritoria, que no llega, sin embargo, á la excelencia y grandeza del relieve en plano (cuando se consigue). Y lo demuestro con una sola consideración: la de que aún en las estereoscopias más vulgares y necias, el relieve, la escenografía, la ilusión de verdad es admirable siempre. Es decir, que en la estereoscopia, cuando se fotografía una tontería, lo es doble, porque resultan dos tonterías que, observadas á través del estereoscopio, producen el efecto de una tontería supina, aunque con notabilísimo relieve.

4.º El relieve estereoscópico es más falso y más artificioso que el de un cuadro, de la misma manera que hay más artificio y menos arte, en los encajes modernos de Bruselas y las antiguas blondas tejidas á mano, en las novísimas galvanoplastias y los repujados de los buenos tiempos de la orfebrería, en todo, en fin, en donde *la máquina* substituye al hombre.

¿Qué arguye en pró de los estereoscopistas al relieve ó bulto de sus composiciones? ¿Es mérito de su talento? No: es un efecto que prepara la duplicidad de las imágenes, y que complementa, acaba y realiza el estereoscopio.

En cambio, en un cuadro no hay ni dobles imágenes ni tracamundanas ópticas de ningún género: para que el relieve y el bulto resulten, precisa que el pintor lo logre á fuerza de genio y maestría.

Y para que ustedes vean cuán importante es esta diferencia, que á primera vista parece una pequeñez, voy á permitirme recordar las largas controversias que del siglo XVII acá se vienen sosteniendo sobre la supremacía de la pintura ó de la escultura. ¿Y saben ustedes POR QUÉ está ya decidido y fallado que la pintura es un arte más elevado y difícil que la escultura? Pues, precisamente porque la escultura dispone, por sí, de planos y de términos de que

carece la pintura, siendo, por consiguiente, más meritoria la pintura, que, sin disponer de ellos, produce su sensación con las leyes perspectivas y las combinaciones de tintas y de líneas.

Poseo una regular colección de libros de Arte. Es, quizá, *en esa especialidad*, mi modesta biblioteca, la primera de Madrid. La pongo á disposición del Sr. Quintana y de cuantos quieran honrarla visitándola, y por los textos que yo me sé se convencen de la superioridad en gerarquía de la pintura sobre la escultura.

De suerte que, aun equiparando la fotografía plana á la pintura, y la estereoscopia á la escultura (cosa que no se permite sino á Cabrerizo, y eso por respeto á las canas que platean su cabeza), aun así, digo, tendremos que la fotografía plana (pintura) está á cien codos sobre la estereoscopia (escultura).

Además, ¿qué cuadro regular necesita de anteojo para verse? ¿Y qué son las dispositivas dobles de la estereoscopia sin un buen estereoscopio?

El relieve estereoscópico es, por tanto, más artificioso y menos verdadero que el relieve de la fotografía plana (cuando lo consiguen).

Y, para concluir por hoy (pues un nuevo magnífico artículo del Sr. Quintana me obligará á discutir de nuevo la cuestión), dos palabras. Insiste mucho el Sr. Quintana en este concepto:

—¿Es que solo hay arte en el cuadro, y todo lo que no recuerde al cuadro ó la pintura no es arte?...

Sí, amigo mío, sí; hay muchas, muchísimas artes que nada tienen que ver con la pintura ni con el cuadro PERO SON INFERIORES.

Artes bellas son: la cerámica, la metalistería, tapicería, platería, espadería y tantas más. El cincelado de una hoja toledana es arte; son arte los tapices flamencos de Teniers, las poteries del Retiro, de Sajonia y del Japón, el forjado de las rejas, el repujado de las piezas de plata y oro, la talla de los retablos, el estofado de las imágenes...

cuanto, en suma, produce belleza y arte. Mas ¿qué tienen que ver estas artes secundarias, parientas unas de la pintura y otras de la escultura, nietas todas del Diseño y del Genio, con la hija mayor de S. M. la Belleza que es como en la *Arcadia Pictórica* se califica, diputa y enaltece á S. A. R. la Pintura?...

La Pintura con la Escultura, la Arquitectura, la Poesía y la Música, forman, por decirlo así, la plana mayor y principal de las Bellas Artes.

Ello no significa que no pueda haber otras artes bellas con ellas más ó menos relacionadas.

Pero, no cabe duda de que todo lo que más se acerque á la Pintura intrínseca y pura objetivamente considerada, en su acepción más pura y sublime, será más grande, bello y artístico que aquello otro que se aproxime á otras artes de elevación menor (Escultura inclusive) que tienen que rendir parias á la Pintura.

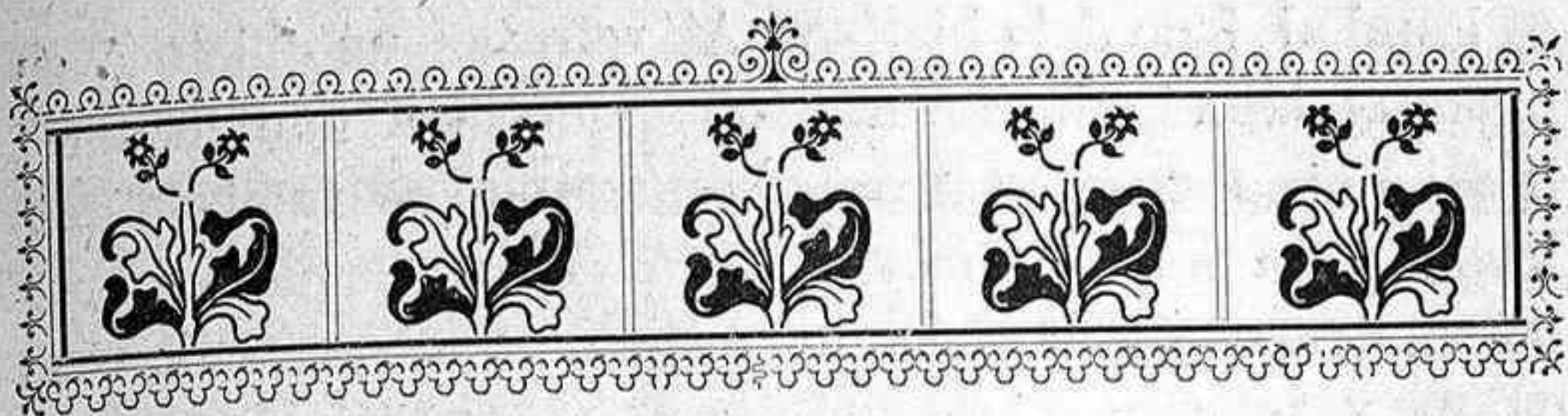
Y tal sucede con la fotografía plana, arte secundaria seguramente, pero la más próxima á la madre común de las artes del dibujo ó sea la Pintura.

A. CÁNOVAS.



UN MODERNO SPORT

Instantánea hecha con el aparato plegable *Goerz-Anschütz* y doble anastigmático *Goerz «Dagor»* 1:6,8.



La exposición según la distancia

VYENDO el otro día un artículo de uno de los aficionados mejores de España ví una cosa que no es exacta, y que yo dejaría pasar en silencio con sumo gusto, pero que me temo que haya algunos que, por lo autorizadísimo de la firma de dicho artículo, crean que ello es cierto. Este corto artículo le dedico á hacerles ver que no lo es, y que no somos infalibles, por muy artista-zos que seamos.

Dice el Sr... (tente pluma y calla el nombre), que retratar un objeto á 50 focos en 1|1300 de segundo, por ejemplo, es lo mismo que á 100 focos dar un 1|2600 de segundo, ó sea que supone como artículo de fé que á doble distancia debe exponerse la mitad.

¡No, no y no!

Todos sabemos que á menor distancia, mayor exposición; ¿pero por qué?

Pues por que la luz varía en razón inversa del cuadrado de la distancia y por lo tanto, al acercarse el objeto, como aumenta la distancia de la placa al diafragma, que para la placa hace de manantial luminoso, al crecer esta segunda distancia, disminuye la luz que en cada punto recibe la placa. Luego hay que aumentar la exposición.

Ejemplo: para objetos alejados, el tiro de la máquina

es igual al foco del objetivo. Al retratar un objeto á su mismo tamaño natural, hay que ponerle á una distancia igual á dos focos y el tiro de la máquina es también dos focos, ó sea doble del caso anterior, luego siendo 4 e cuadrado de dos (2×2 es 4), hará falta en el segundo caso cuatro veces más exposición que en el primero.

Haciendo los cálculos necesarios, de los cuales hago gracia á los lectores, resulta que si tomo como unidad la exposición para un objeto alejado, para un objeto á n focos la exposición será $\left(\frac{n}{n-1}\right)^2$ veces mayor, y resultan como consecuencia los números consignados en el pequeño cuadro adjunto que he calculado para mayor comodidad de los lectores:

Exposición relativa...	1.000	1.020	1.127	1.041	1.052	1.071	1.085	1.108	1.148	1.235	1.265	1.306	1.361	1.440	1.562	1.778	1.250	4.000	Infinita
Distancia al objeto en focos.....	Infinita	100	75	50	40	30	20	25	15	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

Como se ve, para 10 focos basta aumentar la cuarta parte á la exposición correspondiente á un objeto lejano; á 20 focos aumentar una décima parte, etc. La distancia influye poco, como se ve, excepto para el caso de distancias menores de 20 focos, ó sea para retratos de busto, y ampliaciones ó reproducciones.

Consideremos, como ejemplo del uso del cuadro, el caso indicado de un objeto á 50 focos en $1/1.300$ de segundo. Las exposiciones á 50 y 100 focos son relativamente 1,041 y 1,020; luego si á 50 focos corresponden $1/1.300$ de segundo, á 100 corresponderán

$$\frac{1}{1.300} \times \frac{1,041}{1,020} \text{ ó sea } 1/1.327 \text{ poco más ó menos.}$$

De igual modo se procede en todos casos.

A un foco de distancia indica el cuadro una exposición

infinita, lo cual procede de que entonces el tiro de la máquina tiene que ser infinito, por estar el objeto en el foco principal.

Conste, querido señor..., que no por eso deja usted de ser el mejor aficionado de España, y no por eso deja de admirar sus obras de arte este humilde *mancha placas* que se muere de envidia por no poder hacer las obras de arte que usted hace.

Punto y hasta otro mes.

PABLO FERNANDEZ QUINTANA.



REYERTA EN LA ERA

José Ortiz Echagüe



Crónica científica

Escrita expresamente para el *Diario de la Marina* de la Habana.

En otra crónica, acaso en la crónica anterior, anunciamos á nuestros lectores, á propósito del problema de la fotografía de color, que el insigne Cajal había introducido una modificación importante en uno de los últimos procedimientos que se han inventado para resolver el célebre problema.

El procedimiento á que nos referimos es el que publicaron algunos periódicos con este título extraño: «La fotografía de colores por medio de la patata».

Quitándole al título su parte fantástica y caprichosa, es cierto que la fécula de patata, ó en general, los granillos de diferentes féculas, pueden emplearse con ventaja para obtener fotografías de color.

Ya decíamos que esta no era una solución directa, que era más bien *un escamoteo* del problema; porque el color se pone artificialmente en la placa, no lo determina directamente la acción de la luz, como en la solución interferencial de Lippmann.

De todas maneras, parece que es un procedimiento más ventajoso, y sobre todo más práctico que todos los empleados hasta aquí, salvo que el germen de la invención está en las pantallas de rayas coloreadas de Tolly.

Pero antes de explicar la modificación, que parece ventajosísima, introducida por el Sr. Cajal al sistema Lumié-

re, recordemos algo de la teoría de esta invención, que ya expusimos hace bastante tiempo, y que por ley de probabilidades debe suponerse que habrán olvidado mis lectores.

*
* *

A decir verdad, no hemos leído ningún libro en que se explique teóricamente este moderno sistema: porque aun consultando la obra de Mr. León Vidal titulada «Traité pratique de photochromie» que es del año 1903, nada se encuentra en dicho libro de la idea de Mr. Ducos d' Hauron, aplicada más tarde por Lumière: como que esta invención es posterior á dicha obra.

Hemos tenido que consultar artículos y noticias sueltas, que por lo regular están escritas muy á la ligera, pues solo como noticias se publican.

Decimos esto para poner á salvo cualquier erroró inexactitud en que pudiéramos incurrir.

Explicaré, pues, de nuevo el procedimiento en forma vulgar y sencilla, y sin entrar en pormenores técnicos, que sólo para la propaganda y para despertar ideas en el público, suelo publicar artículos de esta clase.

Imaginemos una multitud de granillos de fécula, que se contarán por muchos miles; dividámoslos en tres porciones que supondremos iguales; tiñamos una tercera parte de color anaranjado, otra tercera parte de color verde, y la tercera restante de color violado, que son los tres colores fundamentales de Maxwell, por cuya combinación aparece próximamente el color blanco.

En la práctica no serán iguales las tres porciones: hay que dar á cada color la parte que le corresponde, pero prescindiremos de estos pormenores. La cuestión resulta más complicada de lo que aquí suponemos, pero hemos de contentarnos con ideas elementales.

Teñidos ya los pequeños granos de fécula con estos tres colores, y constituyendo con ellos, así como puntos mínimos de cristales coloreados, mezclémoslos tan íntimamente como sea posible; formemos una especie de emulsión y extendámosla sobre un cristal; cubramos después el mosaico con un barniz transparente, y tendamos encima una capa sensible á la luz: es decir, *gelatina sensible*.

Para nuestra explicación nos basta con lo dicho sin entrar en pormenores técnicos.

Tenemos, pues, este esquema formado de los tres ele-

mentos que se acaban de indicar, á saber: 1.º El cristal. 2.º La capa de fécula compuesta, todo lo uniformemente que sea posible, de granillos teñidos por los tres colores primarios, y 3.º La gelatina sensible á la luz.

Pero aquí debe advertirse, que el mosaico de los tres colores, *en su espesor pequeñísimo*, no debe contar para cada punto más que con un granillo de fécula.

Condición indispensable: si los granillos están amontonados; si la capa es doble ó triple; si en suma, los colores están superpuestos, el procedimiento cae por su base.

¿Cómo se consigue tal resultado de una manera tan perfecta como el procedimiento requiere?

He aquí la parte técnica, en la cual no podemos entrar, á más de otras razones porque la ignoramos, y si algo dijéramos, tendríamos que inventarlo previamente.

De todas maneras, la capa en cuestión es grandemente imperfecta, como se ve en una figura muy sugestiva, publicada por el Sr. Cajal.

Allí están los granillos de fécula, sólo hay en efecto *uno* en cada espesor de la capa; pero distribuidos en forma y en posición desordenadas. Los granillos son ovoides; unos están tendidos, otros de punta, algunos se recuestan en los que tienen al lado, y las distancias entre unos y otros son de todo punto desiguales.

Con esta capa irregular y desordenada de los granillos de fécula del sistema Lumière, forma contraste la segunda figura del artículo á que nos referimos, que representa la modificación propuesta por el sabio español.

A un filtro cromático de formación imperfecta hasta lo sumo, propone, como veremos después, la sustitución de otro filtro de gran regularidad.

Pero hay más todavía. Como los granillos de fécula no pueden ajustarse por manera perfecta, entre unos y otros quedan huecos, que á veces son relativamente considerables; y para que por entre ellos no pase la luz, en el sistema Lumière se rellenan estos huecos con un polvo finísimo de negro de humo.

También, á las dificultades de esta parte complementaria, acude el Sr. Cajal en su sistema, como veremos luego.

Y ahora pasemos á dar *un conato de teoría*, al menos tal como la comprendemos, y salvo las correcciones y rectificaciones que más adelante tengamos que admitir, cuando conozcamos mejor el procedimiento.

*
* *

Como los granos de féculas son pequeñísimos, en un espacio superficial de la placa, muy pequeño, podemos suponer que hay granillos de los tres colores en gran número y *casi* en número igual.

Por ejemplo, para fijar las ideas: mil granillos anaranjados, mil granillos verdes y otros mil de color violado

Esto supone una mezcla perfecta y una distribución uniforme.

Supongamos, como ejemplo, que sobre dicho espacio superficial cae *un rayo verde*, formando parte de los diferentes rayos de luz que parten de la imagen que se quiere fotografiar.

En otra porción de la placa, caerá otra parte de la imagen con sus colores propios, que serán ó alguno de los tres colores primarios, ó una mezcla de estos.

Lo que digamos del rayo de color verde, que hemos escogido, podríamos repetir para otro cualquiera y para otro espacio de la placa.

Dicho rayo verde, caerá como decimos, sobre todos los granillos del espacio que consideramos. El rayo elemental que cae sobre un granillo anaranjado, no podrá atravesarlo; y así, este granillo será como una pantalla que protegerá la capa fotográfica sensible en que se apoya.

Lo mismo podemos repetir de la parte del rayo verde que cae sobre los granillos de color violado: estos no dejarán pasar la ondulación violada y protegerán, como antes los rayos rojos, cierta extensión de la gelatina sensible.

En cambio el rayo verde pasará por todos los granillos teñidos de este color, llegará á la gelatina y provocará en ella la reacción química correspondiente: la reacción que ha de manchar de negro la superficie en que se verifica.

Dicha reacción, sea la que fuere, es la que determina la fijación en negro, de la prueba negativa: la que toma la prueba negativa, podemos decir.

Pero esto sucede sólo para los granillos de fécula teñidos de verde, si de un rayo verde se trata; luego tenemos á nuestro entender, y á primera vista, una primera deficiencia del procedimiento. Parece deducirse de los expuestos, que *sólo debe aprovecharse la tercera parte de la intensidad luminosa*, porque en el espacio de que se trata, todos los filetes del rayo verde que caen sobre los granillos anaranjados y violados son completamente perdidos para el efecto fotográfico final.

Y con esto, luego que por los procedimientos conocidos se revela la imagen, está formada la prueba *negativa*, según el nuevo sistema.

Porque si se mira por transparencia, *la luz blanca* no podrá pasar por el sitio que ocupan los granillos verdes (seguimos con nuestro ejemplo) pues todos tienen *pantalla negra*: la impresión fotográfica precisamente de la gelatina.

Pasarán en cambio los rayos anaranjados y violados de la luz blanca por los granillos de estos colores.

Y en los demás espacios de la placa, por los granillos complementarios siempre del color del rayo luminoso que vino á herir dicho espacio.

Tendremos, pues, *una imagen coloreada*, pero no con los colores de la imagen primitiva, sino con los colores complementarios.

*
* *

Y aquí nos asaltan algunos escrúpulos, que proceden seguramente de no haber tenido la fortuna de encontrar descripciones exactas del procedimiento en cuestión, y de su mecanismo físico-químico.

Que es preciso sacar *una prueba positiva*, por medio de la prueba negativa que acabamos de indicar, parece cosa evidente; porque la prueba negativa no da los verdaderos colores, sino los complementarios para el blanco.

Pero hemos leído en un artículo que estas pruebas positivas se sacan *sobre placas de la misma formación que la que constituye la prueba negativa*, y si así fuese, tendríamos que hacer grandes reservas.

Si la nueva placa fuera matemáticamente igual á la primera, de modo que granillo por granillo se correspondiesen los de cada color: el naranja sobre el naranja, el verde sobre el verde, el violado sobre el violado, *la prueba positiva* sería perfecta, salvo la pérdida de la tercera parte de la luz.

Los granos verdes, siguiendo con nuestro ejemplo, que llevan su *pantalla fotográfica*, en los *puntos negros* de la gelatina sensible, protegerán á los puntos verdes de la placa positiva, los cuales, por transparencia, cuando llegue el caso, dejarán pasar el color verde, reproduciendo el de la imagen fotografiada.

En cambio los granos anaranjados y violados dejarán pasar la luz blanca, ó, mejor dicho, los rayos de naranja

y violados hasta la gelatina, en la cual determinarán puntos negros ó pequeñas pantallas, que cerrarán el paso á ambos colores en la prueba positiva, que estamos formando.

De suerte que en el espacio sumamente pequeño, que consideramos, y al que llegaban rayos de color verde, éste sería el único color que se viese por transparencia. Y se habría conseguido el objeto. La prueba positiva sería una verdadera prueba positiva.

Pero como esta igualdad absoluta entre las dos placas es imposible, *sucederá de seguro, que granos verdes con pantalla fotográfica protegerán á otros granos de naranja y violados.*

Y la transparencia de éstos subsistirá, y á la tonalidad verde, aun siendo la dominante, vendrán á unirse las otras dos tonalidades alterándola.

Un procedimiento geométrico, que no podemos aquí describir, demuestra con bastante exactitud, que la alteración de la tonalidad verde puede ser muy considerable.

En otros artículos hemos leído, que para las positivas, Lumière prefiere *transformar* por los procedimientos conocidos la *negativa* en *positiva*. Está bien; pero una de las grandes ventajas del método desaparece: ya no se sacan de *una negativa* todas las *positivas* que se quiera: la *negativa* desaparece; la prueba fotográfica es única.

*
**

Los inconvenientes, que al principio del artículo se señalaron, han sugerido al señor Cajal «la idea de sustituir al mosaico globular de Lumière un tamiz de cilindros cortados por superficies paralelas. Este mosaico está formado por la sección microtómica de filamentos de seda ó de lana coloreados convenientemente (tonos naranja, violado y verde) y ligados en películas continuas, mediante la celoidina ó colodión, sustancias que lleva en suspensión un grano pardo ó negro, casi invisible al microscopio. A este efecto se comienza por colorear las hebras textiles susodichas (de preferencia de seda ó de lana finísima) en anilinas insolubles en alcohol de 36°; una vez secas, abandónanse por veinticuatro horas en una solución siruposa de celoidina; en fin, extraídas de este liquido y reunidas en mazo espeso á favor de anillos compresores, sumérgense en alcohol de 36°, donde solidificado el vehículo, podrá ya procederse á la ejecución de cortes microtómicos.»

Pero la modificación de que se trata aún contiene otro punto, sobre el cual debemos llamar la atención de nuestros lectores: y es la supresión del negro de humo.

«Las piezas coloreadas, perfectamente cilíndricas y homogéneas con el cristal, no desvían la luz y producen un efecto uniformemente sensible sobre la capa de gelatina, como ya hemos dicho. Pero hay más: insinuada entre ellos la celoidina cierra el paso á la menor cantidad de luz blanca, gracias al gran número de partículas archimicroscópicas, pardas ó negras, que contiene en suspensión. Este precipitado obscuro se obtiene disolviendo previamente en dicho vehículo cierta cantidad de nitrato de plata, que se reduce, en granulación delicadísima, mediante ácido pirogálico y unas gotas de amoniaco. Merced á la insolubilidad del depósito metálico, los cilindros coloreados conservan perfectamente su tinta.»

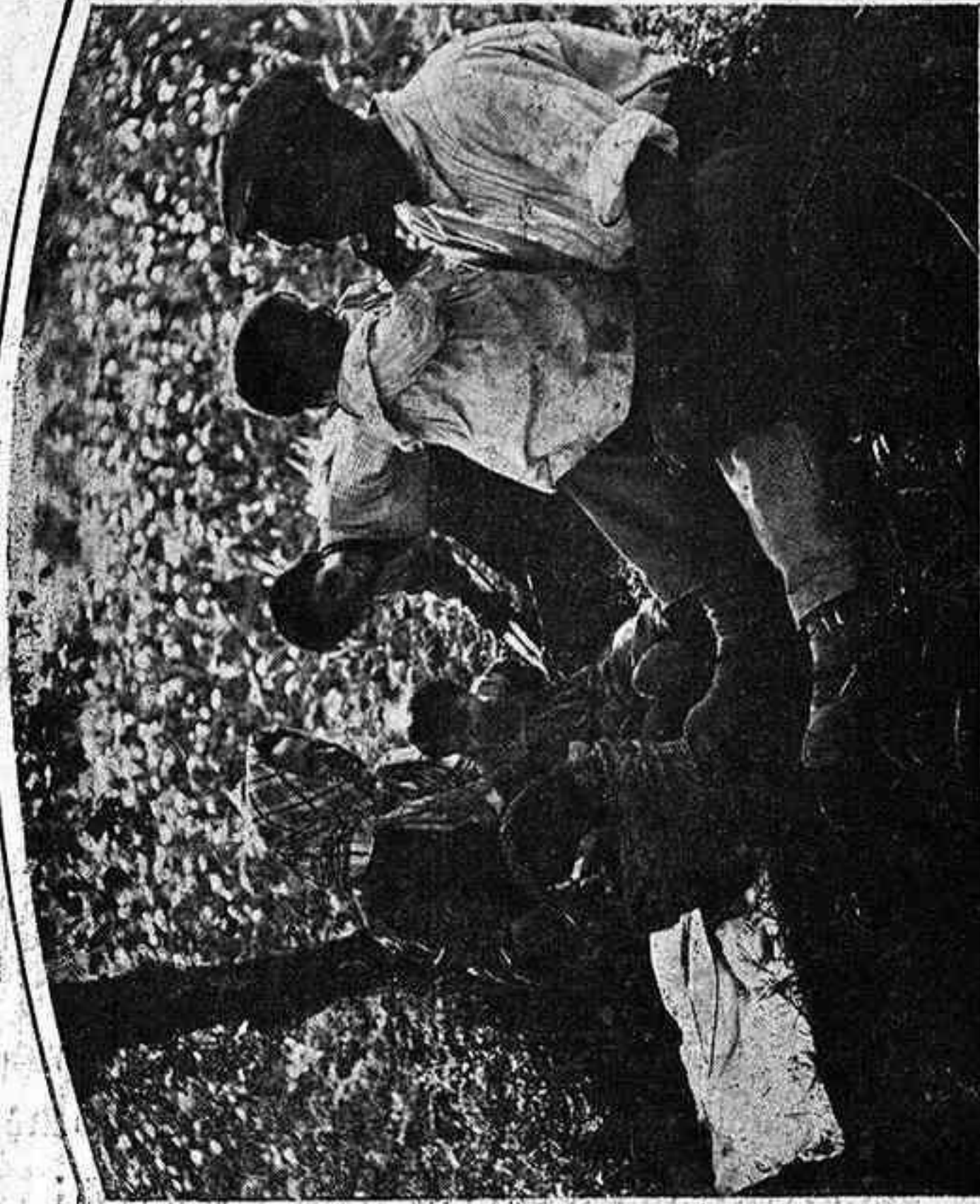
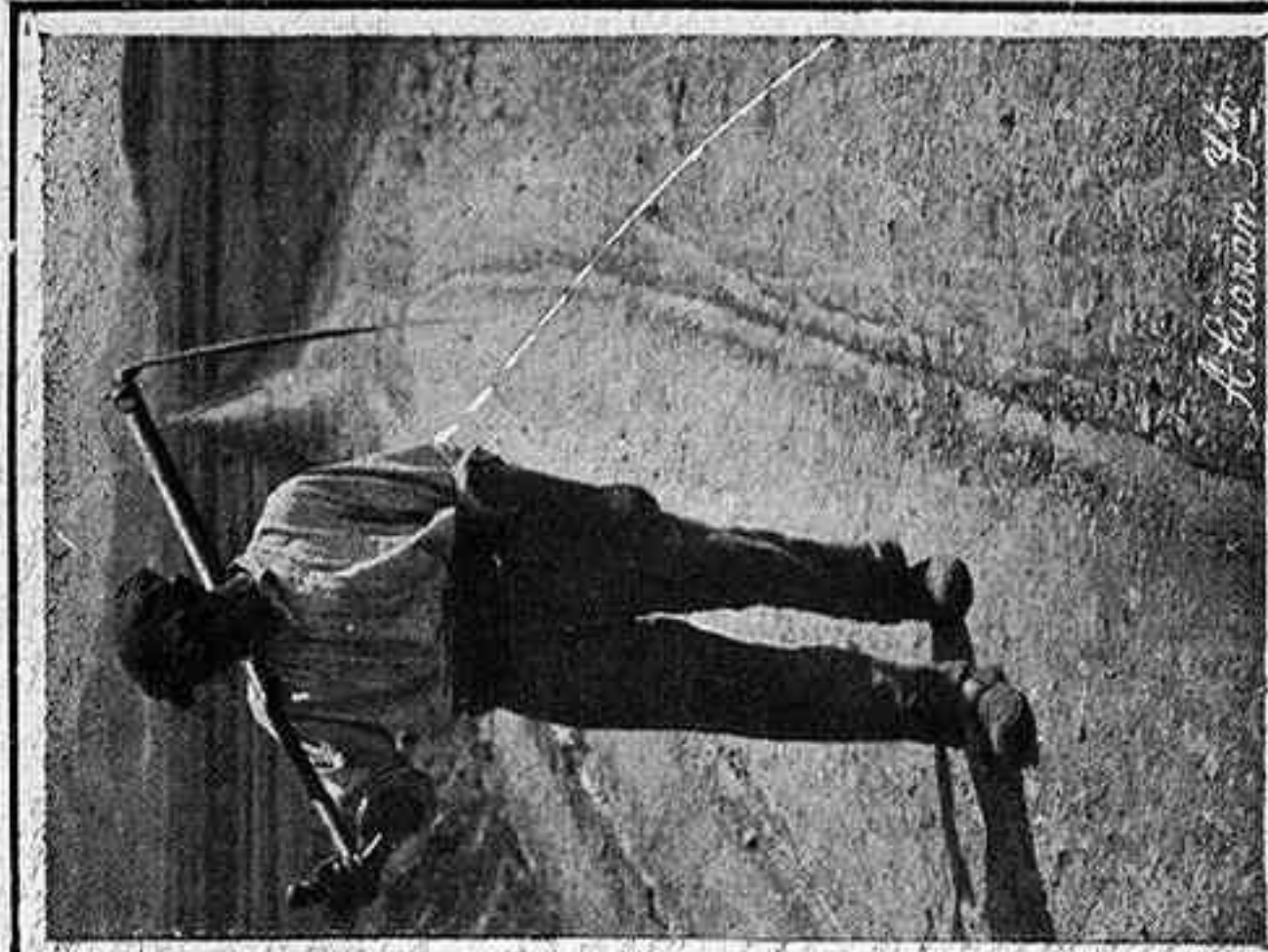
Los párrafos anteriores están copiados casi literalmente del artículo que ha publicado el señor Cajal sobre este interesante problema (1). En dicho artículo todavía se indica la idea de no utilizar más que filamentos textiles *de dos tintas*, empleando en vez de la celoidina negra, una solución de esta substancia, que lleve suspensas partículas insolubles de uno de los tres colores del filtro microtómico. Y aún fuera mejor, según dice, *á ser posible*, «incorporar al vehículo un color soluble.»

La modificación de que se trata es sin duda alguna importantísima y se espera con verdadero interés el resultado de los ensayos que empezó á realizar no hace mucho el ilustre sabio que tanta honra viene proporcionando á nuestra patria.

JOSÉ ECHEGARAY.

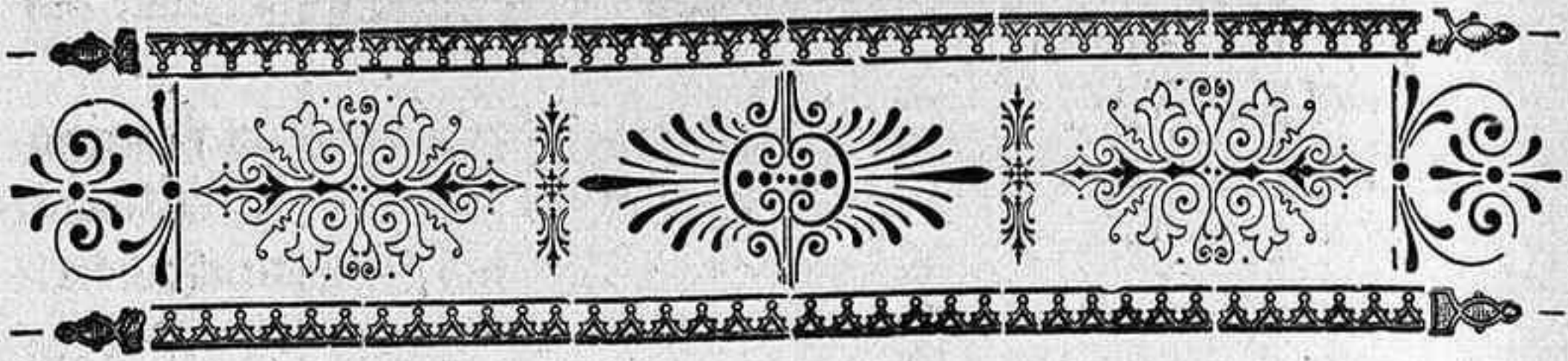


(1) Recordarán nuestros lectores que ese artículo del ilustre sabio Ramón y Cajal, á que alude el no menos sabio ilustre D. José Echegaray, se honró LA FOTOGRAFÍA en publicarle en su número de Octubre último, recogiendo de su autor los originales. En la actualidad ha sido traducido ya en casi todas las importantes Revistas extranjeras.



José Ortiz Echagüe.

La vida del labrador.



PALIQUE



A fotografía hoy va tras el arte: su campo de acción es extensísimo, pero muchos de sus adeptos están empeñados en reducirle á límites muy estrechos, tan estrechos que si entre ellos quedara encerrado, nunca llegaría á su finalidad, que es el arte: para que llegue es preciso que los que á ella nos dedicamos abandonemos viejas rutinas que no tienen de respetables más que el ser viejas.

Se hace necesario que el fotógrafo artista sea más artista que fotógrafo. Bueno es saber las leyes ópticas que han servido de base á los sabios para calcular las lentes de los objetivos y mejorar sus cualidades: tampoco estorba el tener conocimientos químicos suficientes para darse cuenta de los fenómenos á que da lugar el revelado de una placa, pero eso no basta; tan no basta, que el que solo á eso se dedique y consagre sus esfuerzos, llegará á ser un buen operador, un excelente *mancebo* de fotografía, pero no pasará de ahí y jamás podrá ser considerado como artista: es más, firmemente creo que el que siente predilección *systemática* por estos estudios queda, en la mayoría de los casos, incapaz para hacer arte. Uno de los aficionados más distinguidos que tenemos en España, me escribía hace algún tiempo: *De laboratorio no quiero saber más que lo indispensable, lo demás me estorbaría*: estoy de perfecto acuerdo con él. Si vamos á hacer arte por medio de la fotografía, aprendamos de fotografía lo suficiente para ello, y dediquemos nuestra constancia,

nuestra energía y nuestro talento á hacer arte, que la cosa, aseguro que vale la pena.

Ese detalle nimio, duro, antiestético, de la antigua fotografía, es preciso que desaparezca: no me refiero ya al enfocado perfecto y desatinado de todos los planos de una composición ó de un paisaje, eso, á Dios gracias, ya no se estila; me refiero al detalle del plano principal, al detalle de la cabeza en un retrato, de las figuras en un grupo. Ese detalle excesivo, estorba, críspa los nervios del artista que lo vé, hace sonreír al pintor á quien se le dice que la fotografía es arte y se le enseña aquello como prueba: el arte plástico es sintético y no analítico; debe acusar las masas y no las líneas; hay que dar á la inteligencia la sensación vaga y dulce de lo hecho, de lo sentido por el artista, y no lo desagradable y molesto de lo copiado por el objetivo.

El objetivo, en la antigua fotografía, era el amo, el señor, el ejecutante, se apreciaban las bondades de una fotografía, por las cualidades de las lentes que la habían obtenido. Hoy ya nadie se acuerda del objetivo, que ha pasado á ocupar su verdadero lugar, hoy es un medio en manos del artista, y á éste y no á aquél es á quien hay que pedir cuentas de lo que hace.

Los modernos procedimientos de impresión fotográfica han facilitado el poder hacer arte: hace algunos años, el aficionado de temperamento artístico, sudaba sangre antes de conseguir algo que le agradara; hoy, los papeles á la goma se preparan fácilmente ó se encuentran preparados en todas partes y se dejan trabajar y son agradecidos.

Se me dirá que hay fotógrafos á la moderna, que en lugar de hacer obras de arte, hacen nebulosas confusas, sin ambiente, sin vida, sin términos; pero eso no es culpa del procedimiento, si no del ejecutante que así interpreta sus obras, como hay pintores de los que se puede decir que tienen por ojos dos objetivos, y sin embargo, nadie afirmará que la pintura no sea arte, porque haya pintores que no sepan llegar á él.

Una de las acusaciones que más repiten los aficionados á la fotografía por la fotografía y que á cada paso nos echan en cara á los que no pensamos como ellos, es la de que nuestro arte es arte de imitación, que repudiamos á la fotografía para copiar el modo de hacer de los pintores, dibujantes y grabadores. Esa acusación es una candidez paradisiaca; nosotros no copiamos á nadie, lo que queremos es hacer del arte fotográfico un arte personal, en el que intervengan nuestro entendimiento y

nuestras facultades sensitivas, no solo al concebir el asunto y componerle, si no también al llegar á la ejecución, ayudándonos de nuestras *manitas*, no dejando al objetivo, placa y papel el trabajo de darnos hecha la prueba; queremos, hacerla nosotros sirviéndonos de esos medios como auxiliares y para conseguirlo se nos hace preciso utilizar los papeles pigmentarios que se dejan intervenir.

¿Es culpa nuestra si esos trabajos se alejan de la fotografía mecánica? ¿Es culpa nuestra si esos trabajos recuerdan más los de la pintura, dibujo y grabado, que son arte, que los de la fotografía dura y escueta, que solo es oficio?

He oido muchas veces á profesionales peritísimos, y á aficionados que pasan por buenos, exclamar indignados al ver una goma y más si es á varias tintas:—*¡Eso no es fotografía! eso es falsificar el arte fotográfico!* Contra esas exclamaciones protesto, y creo que protestarán conmigo todos los que amen el arte y quieran llegar á ser artistas-fotógrafos. Tan fotografía es la goma en varias impresiones como el más rabioso y duro de los citratos, y no hay entre ellas más diferencia que la que separa el arte del oficio; si las dos están bien ejecutadas, la goma será bella; el citrato, antiestético, ridículo.

Es muy fácil decir, al que no sabe decir otra cosa:

«*Hasta aquí llega la fotografía, todo lo demás que falta y que yo no sé hacer, no es fotografía.*» pero vea trabajar al verdadero aficionado, vea preparar un papel á la goma, impresionarlo, despojarlo, vea dar sucesivas impresiones buscando carnosidad en las figuras, tonos adecuados en los paisajes, y cuando la prueba se dé por terminada tendrá ante sus ojos una obra que en nada se asemeja al citrato ó bromuro, pero que es tan fotografía como ellos, porque sólo y exclusivamente á los medios fotográficos se ha recurrido para terminarla.

Otra de las acusaciones que se nos dirigen es que hemos desviado el arte fotográfico de la naturaleza, y que nos hemos dedicado á reproducir lo falso y lo teatral: en eso estoy conforme con los que así hablan. El afán de *componer á fortiori* ha perdido á muchos excelentes aficionados y profesionales. El arte debe ser sencillo, natural: hay quien no concibe un retrato que solamente sea retrato; y necesita ropajes ampulosos, gestos violentos, posturas dislocadas, cráneos relucientes y otros fieros males, y á eso llaman *una figura sentida*: no es cierto; para que la figura sea sentida, es preciso que haya vida interior,

que refleje un estado de ánimo, que haga ó diga algo, que tenga cuerpo y alma. ¿Que eso es muy difícil? ya lo sé; no hubieran pasado á la posteridad los nombres de los grandes pintores, si el hacer eso fuera fácil para todos.

Estamos, indudablemente, en un período de transformación en el arte fotográfico y no es justo tratar de entorpecer el camino á los que no se conforman con lo existente, y quieren avanzar más hacia el arte.

Supongo yo, y digo *supongo*, porque estoy muy poco versado en esas historias, que cuando se pasó del daguerreotipo al colodión, los apegados á lo antiguo, los amantes del polvo, porque es viejo, se escandalizarían y dirían que aquello no era fotografía: lo mismo ha sucedido en el paso del colodión al gelatinobromuro y aún hay antiguos manipulantes que recuerdan con amor las placas al colodión, sin confesar nunca que las modernas placas, ricas en emulsión, acusan mejor las medias tintas y dan más pastosidad y modelado á las carnes.

Siempre, en estas como en otras manifestaciones del arte, los innovadores han sido combatidos por los rutinarios: de fuera nos vienen aires de adelanto, en el extranjero los aficionados y los profesionales buscan el arte; no contentos con los procedimientos pigmentarios hoy en uso, trabajan por encontrar algo que sea aún más manejable, que permita de una manera más lata la intervención del artista creador y ya lo han conseguido. El novísimo procedimiento lanzado por Rawlins y patrocinado por Demachy y Puyo, procedimiento que podemos llamar de *Fotografías al óleo* (del que estoy haciendo mis primeros ensayos) está llamado á dividir á los fotógrafos en dos grandes bandos, el de los *estancados*, que se contenten con lo actual y el de los *videntes*, que perciben en la fotografía un porvenir artístico incomensurable y que creen que llegará á ser un arte hermano de la pintura, sin dejar de ser fotografía, pero siendo completamente diferente de la fotografía actual.

Sigamos á estos últimos y dejemos á los amantes del pasado solos con sus recuerdos y su impotencia.

* *

Aunque nada tengo que ver con lo que queda dicho en las anteriores líneas, no quiero dejar de escribir algo acerca de un asunto de que ya en otra ocasión me ocupé en esta misma Re-

vista. Me refiero á la propiedad de las obras que se remiten á las exposiciones.

No puedo comprender por qué razón los fotógrafos que envían trabajos á los concursos han de perder la propiedad de sus pruebas, si salen premiadas, y dicho se está que por poco que valgan, si valen algo, se verán en ese caso.

En la actualidad se está celebrando una lluvia de concursos; pues bien, en todos ellos, menos en uno, el fotógrafo premiada pierde sus pruebas. Esto lleva consigo el retraimiento de varios y además la necesidad de que los trabajos no se presenten con todo el decoro que debieran. Y es natural; el que piense mandar solamente media docena de pruebas á cada concurso, necesita, si quiere presentarlas convenientemente, hacer un gasto grande, que en modo alguno compensa la cuantía ni la importancia del premio logrado. En los *Salones* del extranjero, cada prueba lleva su montaje adecuado; muchas se presentan en cuadros de talla trabajados *ad hoc*, con el carácter de la prueba que han de encuadrar: el artista se preocupa de la presentación de su obra, para hacer resaltar sus cualidades y lo hace porque sabe que todo ha de volver á sus manos. Aquí, en España, el aficionado que acostumbre á mandar á nuestros concursos, en lo único que piensa, es en aprovechar los cartones que le devuelven con las fotografías no premiadas, si es que le devuelven alguno, pues no pueden todos soportar gastos tan exagerados como representa un envío numeroso y bien presentado; de ahí, que no salgamos de los cartones comunes y corrientes que encontramos en el comercio.

Además, las pruebas no se pueden prodigar de tal manera, no sólo por el gasto que eso supone, sino también porque en el trabajo personal que hoy se hace no siempre vienen bien dadas y hay pruebas muy difíciles de obtener con el mismo acierto siempre, y como es natural que á los concursos se mande lo mejor, no es justo que el aficionado pierda sus trabajos á cambio de un sobre de papel *Tambour*, una prensa de tirar positivas ó una simple mención honorífica. El que esto escribe, lo saben sus compañeros de afición, es más bien pródigo que otra cosa y nunca ha dejado de enviar cuantas pruebas se le han pedido, pero no es lo mismo cederlas á la amistad que las agradece y corresponde, que dejarlas en beneficio de quien no se conoce y á quien generalmente para nada le sirven. Me he jurado á mí mismo no enviar pruebas á ningún concurso en cuyas bases no figure la

devolución: bien sé que mi ausencia nada importa ni significa, pero ya somos varios los que pensamos así, y pronto seremos legión, y no podrán por menos de resentirse las exposiciones futuras, cuyos organizadores no tengan en cuenta que no puede continuar semejante absurdo.

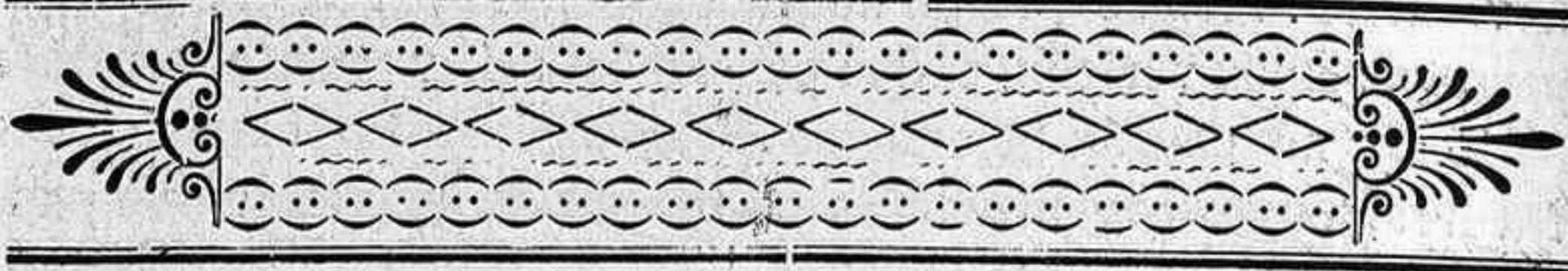
GERARDO BUSTILLO.

Acorazado *Pelayo* Ferrol.



En plena nevada.

Prueba obtenida con el aparato plegable Goerz-Anschütz y Doble-Anastigmático Goerz.



Los clichés de las “Réflex,,

EMPIEZAN á circular por Madrid los clichés y las pruebas de los clichés obtenidos con las cámaras *Réflex*, alemanas, inglesas y francesas, que los industriales madrileños se han decidido, ¡por fin!... á traer.

Son inconfundibles. Se separan en absoluto de todos los demás negativos producidos por los juguetes fotográficos hasta hoy en uso. La grandeza y relieve de las figuras, la descomposición de los fondos desenfocados y el ambiente que llena las placas, les hace resaltar entre los montones de clichés con los que, intencionadamente, se les revuelve.

Se trata de toros. Dos máquinas apuntan la misma suerte de varas. El cliché de la *Réflex* produce un grupo infinitamente mayor y más aislado. Aquello es una vara. Toro, caballo, mono, picador y espada al quite, componen un conjunto armónico y lleno de unidad y de interés. El drama es emocionante. El cliché no distrae la atención con los nimios pormenores del tendido de enfrente, ni los toreros que estorban. Todo el cliché es el grupo. No falta nada, ni sobra nada. Resaltan los protagonistas con relieve que les hace parecer de bulto. El fondo parece pintado de cuatro borrosas pinceladas. La ilusión de la rea-

lidad es perfecta. El arte exquisito y sintético. No hay que diafragmar. Esos clichés son todos cuadros.

En cambio, la otra cámara, provista de un magnífico objetivo diafragmado, para enfocar á fondo, ¿qué imagen saca?... Pues un dibujo japonés, menudo, mezquino, en el que todo tiene el mismo valor, lo mismo el grupo de la fiera y el inocente cuadrúpedo, que los espectadores de gradas y tendidos. Con igual detalle salen los alamares de los lidiadores de primer término, que los plumeros de los alguaciles que están á treinta ó cuarenta metros del grupo principal; las tejas de la plaza y la numeración de los palcos, que el castoreño del picador. Un bordado, en fin, al realce, que está pidiendo á voces el cañamazo y las delicadas manos de una señorita que vea de entretejer las sedas de colores.

En este cliché no hay arte, ni aire, ni interés, ni nada más que detalles y minucias que aburren por su igualdad y su pequeñez.

De ahí que los aficionados, y, sobre todo, los artistas, empiecen á entablar relaciones amorosas con las *Reflex*, y que sean varios ya los que han contraído nupcias definitivas con tan excelentes aparatos.

¡Bien por los artistas!... Dejen las otras cámaras para los cazadores de mosaicos y alicatados, idólatras del foco y del detalle, y cojan, compren y PAGUEN (dadme las gracias por este consejo, comerciantes), las *Reflex* que empiezan á venir y muy en breve van á ser legión.

Un recuerdo, también, para nuestro amigo D. Antonio Escobar, el primer valiente que ha puesto una *Reflex* en su escaparate. Acepte este bombo-reclamo gratuito, en premio de su decisión.

Y, dos palabras, para concluir. Las *Reflex* son cámaras caras, feas, pesadas, toscas y molestas. El que las lleva parece portador de un organillo. Al enfocar, metiendo los ojos en el fuelle, se hace una figura muy triste. Todo esto es verdad. No dirán nuestros lectores que les engañamos. Pero... al freir es el reir.

¡Qué clichés dan las *Reflex!*... ¡Qué robustez prestan al asunto más insignificante, qué valor á las figuras, qué verdad al ambiente y á los términos! ¡QUÉ RETRATOS!..

Y todo sin perder ni una placa, sin sorpresas desagradables, sabiendo, al tirar, lo que se tira y lo que se coge ó abarca, y en la persuasión de que es un cuadro cada negativo.

Nadie nos negará el mérito de haber sido los precursores de las *Reflex!*...

¡A mí me enorgullece haber sido el San Juan Bautista de tales admirables y magníficos aparatos!

Y hasta que, muy en breve, empecemos á publicar pruebas de las *Reflex!*...

A. CÁNOVAS.



Julio

José Ortíz Echagüe.



La charca.

José Ortiz Echagüe.

Más sobre Arte estereoscópico

Estando ya en prensa la *Crónica* del presente número, tenemos el gusto de recibir la siguiente carta:

Sr. D. Antonio Cánovas.

Estimadísimo amigo y maestro: No quiero que prosigamos una discusión en la cual ninguno de los dos ha de darse por vencido, que es lo que suele pasar en todas las discusiones; pero, sin embargo, veo algo en su *Crónica* del pasado mes, admirablemente escrita por lo demás, á lo cual deseo contestar con cortas líneas.

Dice usted que la estereoscopia no podrá nunca, en arte, codearse con la plana.

Depende eso de que usted llama *arte* sólo al arte pictórico; pues la única razón que usted da es que se parecen más á los

cuadros que á las estereoscópicas. ¡Pero si el arte no consiste sólo en los cuadros!

Que á Pradilla le gustan más las gomas, no es razón. ¡También á Maura le gustan más los clericales que los demócratas! Claro que á un pintor lo que más le gustará es aquello que más se parezca á una pintura.

Decir que el arte plana es mejor que la estereoscópica, es comparar dos cosas distintas. Es como si usted dijese que es *más arte* la pintura que la música; que es más artístico el cuadro de *las lanzas* que la 5.^a sinfonía de Beethoven.

La estereoscópica y la plana son DOS ARTES DISTINTAS. La una tiende á imitar lo que hacen los pintores y dibujantes; la otra á imitar la Naturaleza. Tienden á fines distintos.

Que lo que ustedes hacen se parece más á los cuadros. Eso no es razón para que sea más artístico.

Según usted, *no hay arte en una cosa, si no parece un cuadro ó un dibujo.*

Yo entiendo que el arte es otra cosa más elevada que el tratar de copiar otro arte. Por eso, ni ahora ni nunca tendremos igual opinión.

Que las obras de arte pueden mirarse de cualquier modo, tampoco lo admito. La prueba es que los pintores cuidan mucho de poner sus cuadros en los Museos y Exposiciones en condiciones de que reciban la luz de modo conveniente, y que un cuadro debe mirarse desde cierta distancia, poco más ó menos, si se quiere verle bien; usted mismo lo habrá hecho muchas veces, alejándose ó acercándose más ó menos al cuadro.

Que nosotros necesitamos artificios. Sí, es verdad, pero acaba usted de ver que también un cuadro debe verse de cierto modo. En suma, artificio también, aunque mucho menor.

Que no hay nada en los Museos que sea estereoscópico: ¡Qué razón más convincente! Empezando porque podría hacerse un Museo de vistas estereoscópicas, algo así como un Taxifoto con vistas *escogidas* de los mejores estereoscopistas, y terminando porque según usted no es arte lo que está fuera de los Museos. Según eso, la Música no es arte.

Que una estereoscópica cerrando usted un ojo le parece un churró; y á mí también me lo parecen los mejores cuadros del Museo si los veo desde muy cerca y noto las huellas del pincel, ó sea si no los veo desde un buen punto de vista.

En lo que sí puedo admitir lo que usted dice es cuando esta-

blece que la estereoscopia no podrá jamás acercarse tanto como la plana al arte que usted llama plástico y yo llamo pictórico; y añado: ni se acerca tanto, *ni quiere, ni debe acercarse*, pues si ambas tienden á fines distintos, no tiene por qué tender la una á lo que es el fin de la otra, sino al suyo propio.

Si una estereoscópica mía pareciese un cuadro, *la rompería*, pues sería señal de que no producía el efecto de relieve estereoscópico, sino el de relieve pictórico. Produciría el efecto de un plano, que no es lo que yo buscaba.

La salida del Dante no le parece á usted artística en estereoscopia. Eso indica una sola cosa: que estaría muy admirablemente compuesta para la fotografía plana, pero que su asunto no era artístico, estereoscópicamente. Hablo *de oídas*, pues sólo he visto ese cuadro en plana.

En cambio, otras muchas cosas son artísticas en este caso de la estereoscopia y no lo son en el primero. Es que ambas composiciones tienen reglas comunes y reglas que son peculiares á cada una de ellas, y estas segundas son á veces contrarias.

Yo tampoco sé de Salones estereoscópicos, ¡pero no me negará usted que se celebran muchos concursos estereoscópicos en el mundo!

Conste, pues, que nosotros *no queremos ni tratamos de ello, ni podríamos lograrlo*, que nuestras obras parezcan cuadros. No imitamos otro arte. Tratamos sólo de copiar la naturaleza cuando ésta es de por sí artística (hay mucho arte en elegir el sitio), ó cuando por los personajes, etc., conseguimos arreglarla del modo que lo sea. Porque nosotros no podemos intervenir más que en el original, y ustedes también en el cliché y en la prueba. Por eso nuestra intervención tiene menos campo en que extenderse y por eso es más difícil componer estereoscópicamente, porque después de disparado el obturador, *lasciate ogni speranza...* de retocar ó introducir más arte.

De modo que no hay franqueza alguna que perdonarle á usted; á usted le gusta más ese arte y á nosotros el otro, como puede haber un aficionado á la música que deteste la pintura, pero no por eso es dueño de decir, como hace usted en este caso, que la pintura no es arte. Por eso puede usted opinar como le parezca, pero no establezca esas comparaciones tan rotundamente. Podrá usted decir tan sólo que, *si se trata de imitar el arte pictórico* es mejor la fotografía plana; ó que á usted *le gusta más el arte plana*, pues ambas cosas son ciertas.

Lo que no podrá usted decir es que un arte sea mejor que otro. Eso no es verdad, pues son cosas que no pueden compararse; el elegir entre ellas es solo cuestión de *gusto*, como lo sería el elegir entre la pintura y la música, y sobre gustos no puede escribirse nada.

Y dicho esto, no canso más y por mi parte no pienso volver á escribir nada sobre el asunto. No es que tengamos razón el uno y el otro no. Es que tenemos gustos y aficiones distintas y por eso no coincidimos. Pero ninguno de los dos puede decir, sin faltar á la verdad, que su arte es mejor que el otro.

Conste que apesar de todo, quedamos tan amigos como antes; y me repito de usted suyo afectísimo amigo

PABLO FERNÁNDEZ QUINTANA.





Película de un negativo; su traslado.—A una solución de formol al 20 por 100 se le agrega un 5 por 100 de Carbonato de sosa cristalizado y se baña en ella el negativo durante un cuarto de hora, escurriéndole después y dejándole secar, *sin lavarle*. Una vez seco, se pone en una cantidad suficiente de agua acidulada al 4 ó 6 por 100 (ácido clorhídrico 5 agua 100) donde se notará una reacción con efervescencia, que va desprendiendo la película del cliché.

Una vez desprendida la película, se lava en tres ó cuatro aguas y, dentro del último baño de lavado se instala sobre otro cristal bien limpio y perfecto. Esta operación de instalar la película es delicada y en ella estriba principalmente el éxito. Cuídese, dentro del agua misma, de expulsar las burbujas de aire y pónganse á secar, ligeramente inclinado, en lugar exento de polvo, de frío y de calor.

El formol hace la gelatina insoluble y más resistente á las manipulaciones, evitando al propio tiempo su dilatación. El ácido clorhídrico ataca al carbonato de sosa descomponiéndole en sosa que queda disuelta en el agua, y ácido carbónico que, al adquirir un volumen mucho mayor, pasando al estado gaseoso, separa la película del cristal primitivo.

Cuando un negativo de interés se parte, conservando la película entera, este recurso es apreciable.

(*Boletín Lux.*—Bilbao.)

Revelado original.—La casualidad es, en muchas ocasiones, la causa de ciertos descubrimientos, algunas veces remarcables y siempre interesantes.

De esta manera ha ocurrido al Sr. Carlos F. Fischer, de San Francisco, el cual ha tenido ocasión de observar en el desarrollo un fenómeno que merece la atención de los investigadores. Queriendo, un día que estaba de campo, revelar una de sus placas que acababa de impresionar, se apercibió que no tenía á mano su baño revelador habitual, sino que solamente podía disponer de una solución de amido muy diluída y antigua; sin embargo, resolvió hacer el ensayo. Transcurridos diez minutos del pretendido desarrollo sin obtener el

menor resultado y juzgando inútil continuar, decidió suspender el trabajo. A tal efecto, lavó su placa con gran cantidad de agua y la puso á secar dentro de una caja de placas vacías y al abrigo de la luz.

¡Cuál no sería su sorpresa cuando al cabo de 24 horas, volviendo á entrar en su laboratorio para desarrollar la placa, la encontró perfectamente revelada!

Numerosas experiencias que el Sr. Fischer ha practicado después, le han enseñado que este procedimiento conviene admirablemente para las placas que han recibido corta exposición, toda vez que se obtienen clichés revelados á fondo y con suavidad de tintas. Las placas expuestas normalmente se revelan igualmente muy bien. Hasta el presente los ensayos han sido sólo con el empleo del amidol. Es conveniente esperar la desecación completa antes de proceder al fijado.

Estando la placa completamente impregnada de revelador, este método recuerda bastante el desarrollo lento y el interior de la capa sensible se revela tanto mejor, pues á consecuencia de la evaporación del agua, el baño se encuentra más concentrado.

(De *La Fotografía Práctica.*)

Baños; su temperatura. - Generalmente no se hace gran caso de la temperatura de los baños empleados en fotografía, y sin embargo, es uno de los agentes que más influencia tienen en los resultados obtenidos.

En lo que respecta á los reveladores, la temperatura más conveniente es la de 19° centígrados, pues más baja disminuye la energía del baño en proporciones muy considerables, por ejemplo, la hidroquinona pierde toda su fuerza por bajo de 7° centígrados, y por el contrario si la temperatura es muy elevada la acción es muy violenta y se obtienen negativas grises y velados, esto aparte del peligro de despegarse la gelatina, peligro más frecuente cuando los distintos baños de revelador fijado y lavado tienen diferentes temperaturas.

Para los papeles por ennegrecimiento directo la temperatura tiene una gran influencia en el viraje, el baño no debe pasar de 15 á 18° centígrados. En los procedimientos pigmentarios el baño de bicromato debe estar á lo sumo á 15° centígrados, el secado se deberá hacer de 15 á 20 y el revelado á 50° centígrados.

(*Photos, de Zaragoza.*)



La Fotografía

REVISTA MENSUAL ILUSTRADA

Director propietario:

Antonio Cánovas

ALCALÁ, 4

SUMARIO

		<u>Páginas.</u>
	Crónica , por A. CÁNOVAS.....	193
ABRIL	La exposición según la distancia , por PABLO FERNÁNDEZ QUINTANA	199
	Crónica científica , por JOSÉ ECHEGARAY.	202
1907	Palique , por GERARDO BUSTILLO.....	210
NÚMERO	Los clichés de las «Réflex» , por A. CÁ- NOVAS.....	216
	Más sobre arte estereoscópico , por PABLO FERNÁNDEZ QUINTANA.....	219
67	Revista de revistas	223

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

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

Número suelto (solo de venta en esta Administración), una peseta.

Cualquier colección anual 14 pesetas.

ADMINISTRACIÓN

Alcalá, 4. * FOTOGRAFIA KAULAK * Madrid.

NOTICIAS

OFERTA

Fábrica de placas fotográficas movidas á vapor

Se vende por falta de capital para explotarla, ó se admitirían socios capitalistas.

Magnífica instalación; buenas fórmulas de emulsiones.

Dirigirse á **L. Vallet de Montano**, fotógrafo —**Bilbao**.

Aclaración necesaria

Hace algún tiempo que un muy estimado colega de Madrid, «*Ejército y Armada*», dirigido por nuestro querido amigo el bizarro militar y antiguo fotógrafo D. Clodoaldo Piñal, viene publicando artículos de crítica fotográfica, en los que se censuran ó se aplauden los retratos que exhiben los profesionales de la Corte.

En el número del referido periódico, correspondiente al 27 de Marzo último, se ponen defectos á seis de los más recientes retratos que se ha hecho S. M. el Rey, y se añaden determinadas consideraciones respecto de la conveniencia de que la Real familia visite alguna vez galerías españolas como las de Kâulak, Alviach, etc...

Respetando nosotros los móviles, sin duda nobles y laudables, que inspiren tales trabajos; sin poner en duda el perfectísimo derecho que tiene todo el mundo á emitir opiniones que se mantienen honradamente, y agradeciendo, además, muy de veras, el juicio favorable que al distinguido articulista merece la casa de «Kâulak», debemos hacer pública una manifestación solemne y terminante que desvanezca suposiciones equivocadas.

En nombre, pues, de la fotografía «Kâulak», y singularmente de su propietario y director D. Antonio Cánovas, hemos de consignar que una y otro son *totalmente extraños á esos artículos de crítica* y todavía más á los consejos que los complementan.

Y como el asunto, á primera vista difícil y delicado de discutir, es, para nosotros, de lo más sencillo y claro de este mundo, coronaremos la autorizada declaración que hemos sentado, afirmando que en sentir del Sr. D. Antonio Cánovas, uno de los derechos intangibles é inherentes á la ciudadanía es el de retratarse los ciudadanos allí donde mejor les place, derecho que ejercita perfectísimamente bien S. M. el

Rey yendo á la Galería fotográfica de su preferencia, sin que ello pueda ni deba servir de la menor molestia á ninguno de los demás fotógrafos de Madrid.

Que conste así de una vez y para siempre.

Producto bien conservable

A nuestros lectores interesarán, sin duda, ciertas manifestaciones espontáneas como la que reproducimos á continuación, recibida recientemente por la Actien-Gesellschaft für Anilin-Fabrikation, de Berlín, respecto de su revelador *Agfa*, bien conocido «*le Rodinal*.»

«Cuando en principio de 1905 regresé de casa de unos parientes, encontré un frasco encentado de Rodinal, procedente de años pasados en la escuela. Como yo dejé la escuela en 1895, el revelador debía, pues, tener diez años. Contra todo lo que era de esperar, el contenido estaba aún perfectamente utilizable. En la primavera última aproveché el resto del frasco, ó sea un año después; y dirijo á ustedes esta comunicación, suponiendo que les será grato hacer constar que su Rodinal en frasco empezado, aunque cerrado herméticamente, se conserva durante once años.

Recibid, señores, mi sincero saludo.—F. Brüsewitz.—Ingeniero del Laboratorio.—Schweinfurt, Schrammstrasse 6, 18 Agosto 1906.»

Concurso para fotografías en globo

La Sociedad aereonáutica de Berlín prepara, para los miembros de los círculos aereonautas alemanes, un Concurso fotográfico, que tendrá por objeto el desarrollo y difusión de la fotografía militar y deportiva en globo.

La Sociedad propone como premio tres medallas de oro y seis de plata, puestas á disposición al efecto por el establecimiento de óptica C. P. Goerz, de Friedenau.

Las pruebas deberán ser obtenidas con dobles anastigmáticos de Goerz, y aparato Goerz Anschütz, plegable.

Además de la serie de pruebas de globo, las de los paisajes y nubes tomadas desde él, así como las de la salida y arribo de los globos, serán también premiadas.

Las pruebas deberán hacerse desde el 1.º de Abril al 31 de Diciembre de 1907.

Para más detalles y condiciones de admisión á la Sociedad aereonáutica, dirigirse á los miembros del Comité de Concursos, Profesor Dr. Miethe, Charlotemburgo; Capitán Hildebraudt, Charlotemburgo; Director Christman Christman, Friedenau; así como al establecimiento Optische-Anstalt C. P. Goerz.

Hemos recibido diversas excitaciones para que estimuláramos á los fotógrafos profesionales de Madrid, á que concurran á la Exposición de Industrias madrileñas, que se celebrará en el ex-Retiro en esta primavera.

Y, como algunas de esas excitaciones proceden de personas para nosotros respetables y queridas, debemos explicar, cuando menos, el motivo de no atenderlas y guardar después prudente silencio en el asunto.

Hace tiempo que perdimos la fé en los resultados prácticos de semejantes Exposiciones. Deseamos muy sinceramente equivocarnos, y que la que se anuncia constituya un éxito sin precedentes que nos deje, como agoreros, á la altura de las hormigas. Pero, hasta que los hechos nos den la razón, ó nos la quiten, opinamos que lo único que van á conseguir los industriales madrileños que toman parte en la fiesta es... echar más á perder de lo que ya lo está el antiguo y cada día menos selvático Parque de Madrid, con la construcción de esas abominables barracas típicas del mal gusto que impera en esta inenarrable Corte de la percalina y la corta, desmoche y tala de los pocos árboles que restan en pié y sin podar, del antiguo hermosísimo Retiro.

Tal ha sido, y no otro, el fin de todas las *Ferias, Kermesses, Concursos* y demás *juergas* más ó menos industriales y municipales que se han perpetrado en el único jardín digno de la capital.

Pero, además, hay otra razón potísima á nuestro juicio para que los fotógrafos profesionales de Madrid se abstengan de prestar su cooperación á la Exposición en proyecto. Los fotógrafos de Madrid, los que viven (mejor diríamos *mal viven*) del oficio, no son deudores de la más insignificante gratitud ni consideración á los poderes públicos, y, cuando llegan ocasiones como la que se avecina (y aun otras *juergas* más *expresivas* que pudieran señalarse) debían corresponder á los desaires de que son víctimas pacientes con la actitud digna de quien si, por prudencia y por respeto tolera en calma el olvido en que se le tiene, no está dispuesto á vestir gratis la librea del compaña.

Quédense esas manifestaciones de bienestar y de alegría para los favoritos, y quédense los fotógrafos profesionales madrileños con las Exposiciones de sus respectivos portales, que bastan y sobran para demostrar al público que quiere retratarse lo que hace cada cual...

Esa es nuestra opinión, y por ella no acudiremos á la Exposición del Retiro, sin que al pensar y obrar así, censuremos, ni remotamente, la concurrencia de los fotógrafos que tengan gusto en gastarse unas cuantas pesetas absolutamente improductivas.

La fotografía del desnudo

Con el título de *Photographie du Nu*, acaba de publicar Mr. C.

Klary, editor de París, la tercera edición de esta primorosa obra, ilustrada con numerosos y excelentes grabados, que constituyen una completa colección de estudios, presentada con lujo y acompañada de valiosos artículos.

Hemos recibido varios trabajos relativos á la ya difunta y apes- tante cuestión del *revelado*, y entre ellos dos magníficos, curiosos y graciosísimos artículos que suscriben nuestros amigos Carlitos Iñigo y Paquito Cabrerizo.

Lo repetimos: para ese asunto ha sonado ya el toque de silencio, y no publicamos nada hasta que las encrespadas pasiones se calmen y renazca la perdida paz en los laboratorios.

Y conste que en lo que nos quedamos sin publicar hay cosas que harían desternillar de risa á los verdaderos artistas-fotógrafos y retorcerse con calambres de desesperación á los *plaquistas cliché* y demás renacuajos de la cubeta.

¡No hay palabra, caballeros!

Papel « Rembrandt »

Un fabricante preocupado por mejorar el resultado artístico de las pruebas fotográficas, ha dado este nombre á un papel sensible á la *celloidine*, que se prepara bajo tres grados diferentes de sensibilidad, de manera que pueda asegurarse satisfactorio resultado, aun cuando los negativos carezan en absoluto de vigor é intensidad, caso que es frecuente en algunas colecciones de los aficionados. Si añadimos que cada grado de sensibilidad existe en brillante y en mate, se comprenderá fácilmente lo favorable que puede ser el uso de las seis clases graduadas y lo convenientes que son para los aficionados.

Y todavía hay más ventajas; pues según afirman los prácticos que han experimentado este papel, se puede con cualquiera de estas tres especies obtener imágenes más ó menos vigorosas y brillantes, según que se trate directamente por un baño de *viraje lavado* ó que esta operación se haga preceder de un lavado en agua, ó, en fin, que se utilicen separadamente baños de viraje y fijadores.

En caso de resultar que el papel empleado no sea el más conveniente para la impresión de determinado cliché, se tiene la posibilidad de modificar el resultado, utilizando aquel de los tres modos de viraje que pueda proporcionar á la imagen el valor deseado.

Además de esto, los baños ordinarios viro-fijadores ó de viraje separado convienen al nuevo papel, sin que haya precisión de modificar las manipulaciones de costumbre para adoptar su uso.

Precio: El papel «Rembrandt» se vende al precio único de 1 franco 75 cénts. el paquete de

$\frac{40 \text{ hojas}}{6\frac{1}{2} \times 9}$	$\frac{24}{9 \times 12}$	$\frac{11}{13 \times 18}$	$\frac{6}{18 \times 24}$	etc.
--	--------------------------	---------------------------	--------------------------	------

Una Cámara plegable 18 × 24

Desde que los fabricantes de aparatos fotográficos se esfuerzan en lanzar al comercio nuevos modelos de Cámaras con volumen más ó menos reducido, se comprende bajo la denominación de *Cámara plegable* la idea de un aparato á mano, y como tal el tamaño de 13 × 18 permite fáciles manipulaciones.

Si se habla de ese aparato plegable 18 × 24, muchos aficionados y profesionales moverán la cabeza y arquearán las cejas irónicamente; y sin embargo, la Cámara plegable 18 × 24 no es sino la lógica realización del principio de garantizar un instrumento de tal tamaño, bien apropiado para trabajos especiales y, sobre todo, para las fotografías de grupos. En los casos, por ejemplo, en que se trate de la libertad de movimientos de obturador en la obtención de instantáneas, el obturador de cortina, aun con sus grandes ventajas, implicaría un inútil gasto de fuerza.

El ligero aparato Goérs-Anschütz plegable es mucho más cómodo de transportar; se abre en un abrir y cerrar de ojos y rinde mejores servicios que un estuche de viaje, mucho más pesado y de movimiento difícil. Cuando está cerrado, el aparato mide solamente 27 × 27 × 6 centímetros; no requiere estuche; se abre muy rápidamente y se puede embalar con un chasis cargado, á fin de que esté dispuesto á operar sin pérdida de tiempo. El enfocado tiene lugar mediante la montura helicoidal del objetivo, después de haber apreciado la distancia y se puede, siguiendo los movimientos del objeto por medio de un visor de Newton, hacer funcionar el obturador en determinado momento.

En el nuevo modelo que ha construído la casa C. P. Goerz se introducen algunas mejoras respecto de la rapidez de las operaciones preliminares; desde luego el montaje automático de la cortina de obturador, que se hace una vez, evita el enrollado de la llave; se facilita el examen de la imagen; y el visor de Newton lleva una lente dióptrica de cristal azul.

Se ve, pues, que para los fotógrafos aficionados, los paisajistas, etc., que no quieren cargar con un gran aparato de viaje 18 × 24 y no se contentan con un pequeño tamaño de instantánea que se verían precisados á ampliar, no es tan supérfluo como pudiera á primera vista suponerse, un aparato plegable 18 × 24.

Doble acontecimiento

Si quisiera apreciarse la importancia de la fotografía en nuestros días, no sería suficiente, para dar idea exacta, el hacer la crítica del desarrollo de las artes gráficas, sino estudiar la importante industria, con todas sus ramificaciones, que coloca al fotógrafo en condiciones de desarrollar su actividad.

Todo un ejército de sabios, artistas, comerciantes y obreros de to-

das clases, se hallan al servicio de esta industria, que ha conseguido, en un tiempo relativamente corto, alto grado de perfeccionamiento. Las grandes explotaciones de este género que existen en Alemania, han contribuido en gran parte al engrandecimiento económico de este país, ayudando á su desarrollo y considerándole como uno de los primeros Estados industriales del mundo.

Tenemos á la vista ese capítulo interesante de la historia contemporánea, cuando para conocer la importancia de la fotografía nos fijamos en una de las grandes empresas industriales, en la que sus productos no han sido los que menos han contribuído á allanar las dificultades que la fotografía debía vencer.

Entre los esfuerzos hechos para elevar el desarrollo técnico de la fotografía, al mismo tiempo que la química, la óptica se ha distinguido particularmente.

Mientras en los laboratorios químicos se buscan nuevas sustancias para componer los reveladores perfectos, y se trabaja para aumentar la sensibilidad de las placas, los establecimientos ópticos hacen grandes esfuerzos para mejorar la capacidad de los objetivos. Ahora no basta, como hace diez años, poseer un objetivo que obtenga instantáneas con una gran luz; es necesario que esas placas sean buenas, aun cuando la luz sea deficiente ó poco favorable. Para llenar estas condiciones es preciso tener objetivos que posean gran luminosidad, y un campo de imagen perfectamente corregido anastigmáticamente.

Hace veinte años, el número de tipos de objetivos y su capacidad era escaso, mientras que ahora aumentó tan considerablemente que es necesario un estudio especial para conocer todas sus cualidades.

Los objetivos luminosos, llamados en principio «Universales», aparecieron pronto, y la facilidad de hallarlos generalizó su empleo, permitiendo con un solo instrumento, bien elegido, responder á las exigencias de la práctica.

La gloria de haber construído el primer objetivo simétrico y absolutamente anastigmático, corresponde de lleno á la casa C. P. Goerz, Sociedad por acciones, en Berlín, Friedenau.

Desde el año 1888, Monsieur Paul Goerz explotó con gran éxito su establecimiento de óptica, ocupándose especialmente de la construcción del Goerz Lynkeioscopo, al mismo tiempo que del comercio de artículos fotográficos.

En 1892, la Empresa lanzó al mercado el objetivo Goerz doble anastigmático «Dagor», que ya conocen nuestros lectores y que fué descubierto por M. Von Hoegh, uno de los colaboradores científicos de la casa Goerz. Este encontró la base de un desarrollo inesperado en la óptica fotográfica, así como en la fotografía misma, pues en poco tiempo, el doble anastigmático conquistó en el mundo entero la consideración más merecida. En 1894, ya la casa Goerz pudo conseguir la construcción de 20.000 objetivos; seis años más tarde, 60.000, y en 1903,

100 000; habiendo llegado durante el año de 1906 á construir 200.000 objetivos de precisión y de primera calidad, resultado sin ejemplo en la industria óptica fotográfica. También en el año de 1906, ha celebrado la casa C. P. Goerz un segundo acontecimiento: la construcción de 100.000 Goerz Trieder-binocles.

Estos gemelos á prismas fueron lanzados por la casa Goerz en 1896. En estos instrumentos los prismas están montados de tal modo, que dan la imagen ampliada del lente telescópico, completamente normal, habiendo reducido su tamaño en $\frac{1}{3}$ de su volumen por la marcha en zig-zag de los rayos, sin perjudicar por ello las cualidades ópticas del instrumento.

Creemos interesante para nuestros lectores, saber que los Goerz-Trieder-binocles, son los únicos, con los gemelos de campaña de Zoiss, que tienen uso oficial en el ejército alemán.

La Optische Anstalt C. P. Goerz, ha recibido un gran número de recompensas.

Además de una medalla de oro del Estado Prusiano, recordamos que en los últimos tiempos la casa Goerz, en 1904, en la Exposición de San Luis, recibió un Gran Premio y una medalla de oro; en 1905, en la Exposición de Lieja, dos grandes premios; en 1906, en Milán, dos grandes premios..., nos falta espacio para detallar todas las recompensas que ha merecido en todas las Exposiciones fotográficas.

La Sociedad C. P. Goerz, Friedenau, puede estar satisfecha de los resultados obtenidos, y ante estos éxitos tan continuados y considerables, volver la vista atrás y recordar su pasado con legítimo orgullo.

Hemos tenido el gusto de recibir un ejemplar del *Formulario de la Sociedad LUMIÈRE*, de Lyon, que contiene utilísimas advertencias, fórmulas y explicaciones.

Este folleto, esmeradamente editado y cuya lectura recomendamos, se remite gratis, dirigiendo el pedido por medio de carta ó tarjeta postal á los Sres. *Lumière et ses fils.*—Lyon. (Francia.)

Al Sr. Adicrot

El redactor del Boletín Mensual *Lux*, de Bilbao, es muy dueño de contestar como mejor le parezca á todos y cada uno de los artículos que se publiquen en LA FOTOGRAFÍA y nada, por consiguiente, hemos de replicar á sus comentarios sobre la difunta cuestión del revelado, en la que no ha logrado convencernos, y no decimos más porque nos hemos propuesto no volver jamás á preocuparnos de cómo se mondan las patatas ó se le quita la grasa á los platos.

Pero, á lo que ya no tiene tanto derecho al Sr. Adicrot es á tergiversar textos de LA FOTOGRAFÍA con la intención de *avivar* las *simpatías* de que el Sr. Cánovas goza entre los papanatas y mentecatos de la acera de enfrente.

¿Dónde, cómo, ni cuándo se ha publicado en esta Revista la frase absurda, estúpida, injusta y descabellada de que *Cánovas sea el dios de la fotografía?*

Encarecidamente rogamos á Adierot, que nos señale el número y la página en que tal enormidad se haya publicado.

En cuanto nos saque de la duda en que estamos, publicaremos en titulares gruesas una completa retractación de la barbaridad que se nos atribuye.

Y si, como tememos, el Sr. Adierot, nos ha levantado, *involuntariamente, un ofensivo* falso testimonio, tenemos la seguridad de que el Boletín *Luz* proclamará con sinceridad el error en que ha incurrido, evitándonos, con tan noble conducta, que protestemos contra las infracciones deliberadas del octavo mandamiento.

Y como no nos cabe la menor duda de que Adierot, pensándolo un poco, reconocerá que LA FOTOGRAFÍA no publica nunca sandeces del calibre de la que ahora se le cuelga, quizás con la menos piadosa de las intenciones, no decimos más, por hoy, y esperamos la explicación ó la ratificación de acusación del Sr. Adierot, para obrar en consecuencia.

Exposición Fotográfica en Madrid

La Sociedad Fotográfica de Madrid celebrará una Exposición nacional el 20 de Mayo del presente año de 1907 con arreglo á las siguientes

Bases

1.^a La Exposición tendrá carácter esencialmente artístico y á ella podrán concurrir los aficionados, profesionales y extranjeros domiciliados en España, así como las Sociedades fotográficas, éstas últimas individual ó colectivamente.

2.^a Se admitirán toda clase de obras hechas por medio de la fotografía, incluso reproducciones de las de arte y diapositivas en cristal para transparentes cualquiera que sea el procedimiento empleado para su ejecución aun cuando hayan sido premiadas en otras Exposiciones.

3.^a El número máximo de pruebas que podrá presentar cada expositor, será el de 25, siendo el tamaño menor de 9 por 12 centímetros, y éstas deberán remitirse pegadas en cartulinas ó cartones del color y clase que estime conveniente el autor, pero las dimensiones de estos soportes no podrán exceder de 65 por 80 centímetros, pudiendo agruparse en un solo cartón de las dimensiones fijadas para éstos, varias pruebas de distintos tamaños siempre que ninguna de éstas sea menor de 9 por 12 centímetros.

El número de diapositivas para transparentes en cristal, no podrá

exceder de 12 por expositor y sus dimensiones no serán menores de 9 por 12 centímetros, siendo condición precisa que vengan montadas con cristal deslustrado y protegida la emulsión convenientemente, no fijándose límite para sus dimensiones máximas.

4.^a Se admitirán obras colocadas en marcos con cristal ó sin él siempre que el tamaño de la prueba fotográfica no sea inferior á 9 por 12 centímetros, pudiendo en este caso concreto ser mayores las dimensiones de los marcos que las fijadas anteriormente para las cartulinas ó cartones.

5.^a Se admitirán también vistas estereoscópicas de todos los tamaños corrientes desde el 45 por 107 milímetros, hasta 8 1/2 por 17 centímetros y sus autores podrán presentarlas en la forma que prefieran ó más les convenga.

6.^a El número máximo de pruebas estereoscópicas será el de 24 para cada tamaño y el mínimo de 12, pero un mismo autor podrá presentar colecciones de dimensiones distintas siempre que el número de cada una de aquellas no sea inferior á 12 ni exceda de 24.

7.^a Un mismo expositor podrá presentar obras ejecutadas en papeles, tejidos, etc., por los procedimientos antes indicados, y también vistas estereoscópicas así como diapositivas en cristal para transparentes, siempre que unas y otras se ajusten á las condiciones antes indicadas.

8.^a Los asuntos serán de libre elección, pero con la condición precisa de que no ofendan á la moral ni puedan herir sentimiento de ningún género, teniendo el Jurado que se nombre amplias facultades para rechazar las obras que no reúnan esas condiciones, sin que por los autores, expositores ó sus representantes pueda hacerse reclamación alguna.

9.^a Todas las obras que se presenten estarán firmadas por sus autores, pero, si alguno, por razones especiales, quisiera omitir su nombre, podrá autorizarlas con cifras ó seudónimo, si así lo estima oportuno, pero su nombre deberá constar en la Secretaría de la Sociedad.

10. Los concursantes remitirán sus obras, debidamente acondicionadas y libres de todo gasto, entregándolas en la Secretaría de la Sociedad desde la fecha de esta convocatoria hasta el día 10 de Mayo del corriente año, quedando cerrada la admisión á las once de la noche del citado día.

11. A cada envío acompañará una relación circunstanciada de las obras que se remitan, para lo cual bastará llenar los huecos del impreso que figura al dorso de estas bases, pudiendo los interesados reclamar de la Secretaría de la Sociedad los ejemplares que necesiten.

12. Si el número de obras lo permite, se establecerá una sección especial en la que figuren las presentadas por señoras y hasta en local separado si fuese posible.

13. Todas las obras que se presenten podrán ser vendidas, si

así lo desean los autores, quienes deberán fijar el precio en que deseen enajenarlas, y en caso de verificarse la venta, quedará en beneficio de la Sociedad el 10 por 100 del importe.

14. La retirada de las obras excluidas por el Jurado, podrá verificarse cuando lo estimen conveniente sus autores, una vez conocido la decisión de aquél, y se tendrán á su disposición hasta quince días después de la clausura de la Exposición.

Las admitidas que no hayan sido premiadas, podrán retirarse dentro de los quince días después de la clausura.

En ambos casos será de cuenta y riesgo de los autores ó de sus representantes los gastos que se originen, y, trascurrido el plazo indicado, la Junta directiva dispondrá de las obras como mejor lo estime.

Premios

Concedidos varios premios, entre los que figuran, en primer lugar, los de la Real familia, de socios y centros importantes, algunos de los cuales obran ya en poder de la Sociedad, en el próximo mes se publicará la relación detallada con los nombres de los donantes.

16. El concurso se dividirá en dos secciones, una de Profesionales y otra de Aficionados, subdividiéndose esta última en los grupos siguientes:

- 1.º Figura, Retrato y Composición.
- 2.º Paisajes y Marinas.
- 3.º Arquitectura y reproducción de obras de arte.
- 4.º Estereoscópicas de Verascopo.
- 5.º Idem de tamaños mayores.
- 6.º Fotografía científica.

17. Se constituirá un Jurado que designará la Junta directiva, compuesto del número de socios que considere oportuno, de los que dos pertenecerán á dicha Junta pudiendo reclamar el concurso de personas idóneas aun cuando no pertenezcan á la Sociedad.

Dicho Jurado clasificará y adjudicará los premios según el mérito de las obras y también podrá conceder menciones honoríficas sin limitación de número.

18. A un mismo expositor no se le podrá conceder más que un solo premio, aun cuando la clase de trabajos que presente hayan sido ejecutados por distintos procedimientos ó sean vistas estereoscópicas, pero si por el mérito de unos y otros considerase el Jurado debieran ser premiadas varias obras de distinto carácter del mismo autor, se tendrá en cuenta para la mayor importancia del premio.

19. En el caso de que algún expositor presente obras, que siendo de su pertenencia no las haya ejecutado, será condición precisa que conste el nombre del autor; y si por su mérito resultase alguna con opción á premio, se considerará otorgado á éste.

20. Las fotografías que resulten premiadas quedarán de propie-

dad de la Sociedad á excepción de los retratos que podrán ser retirados por los autores ó por los expositores si así lo desean.

21. Las decisiones del Jurado serán inapelables y á su cargo estará la clasificación y selección que considere más conveniente según las condiciones de las obras que se presenten.

22. La Sociedad no responde del deterioro ó destrucción que puedan sufrir las obras presentadas en caso de incendio ú otros de fuerza mayor.

23. La clausura de la Exposición tendrá lugar el día 5 de Junio, á menos que circunstancias especiales, no obliguen á prorrogarla á juicio de la Junta directiva.

24. Cuantas observaciones y dudas puedan ocurrir se presentarán al Secretario de la Sociedad para que, llegando á conocimiento de la Junta directiva, adopte esta la resolución que en cada caso proceda, entendiéndose que los expositores aceptan las condiciones consignadas anteriormente y por tanto renuncian á toda clase de reclamaciones.

