

Négatif sur plaque
"Opta"
LUMIÈRE

RÉGATES DEVANT LA PLAGE
A ELISABETHVILLE-S/-SEINE

El Progreso Fotográfico

Revista mensual ilustrada de
Fotografía y Cinematografía

Adherida a la Asociación Española de la Prensa Técnica
y a la Federación Internacional de la Prensa Técnica

Año IX

Barcelona, Septiembre 1928

Núm. 99

DE ACTUALIDAD

El retrato

En el retrato, toda manifestación artística requiere un profundo conocimiento de la psicología humana, una inteligencia superior y el conocimiento de los procedimientos técnicos.

Lo que al aficionado le falta de la habilidad técnica del profesional, está compensado por la mayor libertad creadora, porque el aficionado no está ligado a las exigencias poco artísticas de índole comercial.

No está siquiera tentado de trabajar maquinalmente, puesto que le faltan los medios auxiliares y los artificios decorativos, como fondos pintados, balaustradas de cartón y otros objetos semejantes, que han impreso a la fotografía de retrato de los tiempos pasados un aspecto teatral y falso, particularmente si la persona fotografiada, en lugar de conservar su actitud natural, se la ha forzado a manifestar aquella famosa sonrisa artificiosa.

Procuremos reproducir a las personas como se nos aparecen en el amor y en el odio, evitando toda postura estudiada, y tomemos buen cuidado en crear una iluminación que permitirá hacer revivir en el retrato el alma de la persona.

El retrato debe ser característico y debe reproducir fielmente el carácter y el temperamento de la persona, por ser frecuentemente el único y el más apreciado recuerdo de esta persona.

Las personas serias son raramente comunicativas. Su fisonomía no tiene gran vivacidad.

La expresión seria ha de ser reproducida, por consiguiente, en el retrato; de lo contrario, no se parecerá a la persona fotografiada.

La luz ha de estar dirigida sobre la cara; la mirada, vuelta al objetivo; el fondo y todas las otras partes del asunto serán oscuros.

Es justamente este esfumado de obscuridad lo que hace revivir en un retrato el carácter serio y reservado.

Las personas de temperamento jovial es preciso naturalmente interpretar su carácter de manera completamente diferente. La vivacidad de sus movimientos, la expresión de su cara han de ser retratados de manera natural.

En efecto, un retrato estaría falto de característica si se quisiera fotografiar a una persona de semejante temperamento en postura rígida y severa.

Al contrario, la imagen debe, ante todo, reflejar la vivacidad de tal persona y no ha de ofrecer ninguna atracción el fondo, ni los vestidos han de ser claros, la distribución de las luces menos concentrada y la tonalidad un poco incierta, para indicar el carácter de la persona. Además, la mirada no debe jamás fijarse en el objetivo; mejor es dejarla pasar por encima de éste.

Con estos dos ejemplos intentamos solamente explicar cómo cada asunto o carácter de la persona exige un tratamiento particular. Los dos casos mencionados deben excitar al lector a meditar y a hacer él mismo ensayos.

Las fotografías de retrato al aire libre se consiguen siempre mejor si no se las ejecuta en pleno sol, sino a la sombra, a menos que no se tenga intención de obtener efectos especiales.

Se escogerá un fondo de follaje o de arbustos que permitan el paso de los rayos del sol por detrás.

Es preciso evitar todo lo posible la iluminación del asunto desde lo alto, es decir, con luz cenital solamente, como, también, debe evitarse una fuerte iluminación de frente.

No debe colocarse el asunto demasiado cerca del fondo, para evitar que salga la figura pegada al mismo; por consiguiente, se dejará entre el fondo y la figura un cierto espacio, y se cuidará de que los colores de los vestidos no se confundan con los del fondo.

Evítese en la disposición, en lo posible, todos los accesorios, especialmente los que podrían perjudicar el efecto, y, en caso necesario, no se titubee en suprimirlos completamente. Las mismas reglas valen, también, para los retratos hechos en el domicilio propio.

Las fotografías en el domicilio propio presentan atractivos maravillosos. Representan a la persona en su círculo habitual, circundada de objetos familiares, donde todo le inspira la calma y la confianza.

La manera de moverse, las facciones, todo, nos mostrará a las personas más íntimamente.

La mayor dificultad que ofrece la fotografía en la habitación consiste en la iluminación que debe dársele por medio de ventanas y balcones.

La reproducción exacta de los perfiles de la cara es una condición esencial para la obtención de un buen retrato.

La iluminación de frente debe evitarse, lo mismo que una sola iluminación cenital.

Las iluminaciones de lo alto, de lado y de frente han de unirse en una acción armonizada.

El principiante obtendrá, en la mayor parte de las exposiciones en la habitación, una iluminación poco natural de un solo lado, y, por consiguiente, será preciso aclarar la parte de la sombra con la ayuda de un reflector (una cartulina blanca o una sábana), cuya distancia del objetivo pueda ser fácilmente regulada, observando la imagen sobre el vidrio despulido del aparato fotográfico.

Se debe operar con precaución si no se quiere obtener un efecto falso; por ejemplo: una reproducción plana y sin expresión de los perfiles, en la cual el reflector fué colocado demasiado cerca de la figura.

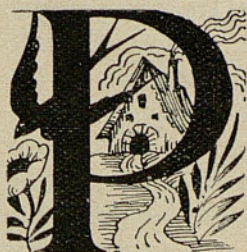
Si se desea obtener un reflejo de gran intensidad, se puede usar, también, un espejo.

Téngase cuidado de que la figura resalte del fondo, tanto por la distancia como por el color de los vestidos, evitando los contrastes demasiado violentos.

Una persona vestida de blanco no debe colocarse ni delante de un fondo blanco ni de uno negro.

Las placas que dan mejores resultados son las ortocromáticas de gran sensibilidad.

BARCELONA FOTOGÉNICA



REDOMINA, desgraciadamente, entre buen número de aficionados barceloneses la creencia de que para hacer clisés con fuerte interés es de imprescindible necesidad alejarse de la ciudad, alegando en favor de esta tesis lo sobado de los motivos existentes en ella, así como el limitado tema que la ornamenta.

Sentimos verdaderamente se exteriorice este concepto exageradamente equivocado, pues hemos de convenir que, gracias a la inmejorable situación de Barcelona, es uno de los pocos lugares privilegiados que, con más diversidad y sin grandes dispendios, permite, en el más breve intervalo de tiempo, cambiar continuamente de tema.

En el propio centro de la capital vense aún, no con la diversidad que fuera de desear, una variedad de callejones que, por su antigüedad y factura, en nada absolutamente pueden envidiarse a los de muchos pueblos que gozan fama de antiguos. ¡En cuántos de ellos, y con sencillísimas composiciones, podrían hacerse revivir escenas de una virtud evocadora a nuestra historia del pasado siglo!

A pocos minutos, el hoy bien cuidado Parque de la Ciudadela ofrece, también, algún que otro motivo de inspiración. A un cuarto de hora en tranvía, los magníficos jardines de Montjuich brindan interminable gama de provechosa cosecha. Así, también, los parques del Guinardó y de Güell. El istilizado Cigarral de la Santa, como cosa sublime, propiedad del señor Martí Codolar, en su famosa Granja Vieja de Horta, donde tan justamente supo decir el inspirado Marquina:

«Que es mirador de los cielos
el Cigarral de la Santa.»

El neoclásico Laberinto de Alfarrás, situado, igualmente, en Horta. Ambos negligentemente descuidados a sabia concien-

cia, para mejor recordar sus respectivas épocas. El modernismo exquisito del señor Roig Mallafré, en su «Torre dels Pardals», y muchísimos otros particulares.

Con los actuales medios de locomoción, en una hora escasamente, podemos trasladarnos desde los frondosos bosques de Vallvidrera y Las Planas, con su popular Rierada, a la exuberante explanada del Vallés, donde, en todas las temporadas del año, abundan los motivos para trabajar a gusto. Cuando la primavera, con su contagiosa alegría, la engalana en su naciente vegetación, o en verano, con sus dorados trigos, destacando en la inmensidad de un azul purísimo, o en el matiz verdoso de los montes circundantes; o cuando más adentrado, con sus gavillas ensartadas en hilos de oro pacientemente hacinadas por trabajadoras manos. Las batidas con yeguas, que aun muy cerca se estilan. La vendimia, en toda la diversidad de su proceso en el principio del otoño, o con sus nieblas que esfuman el infinito en sus postrimerías, y, por último, las escarchas plateadas al sol naciente del invierno e incluso la desnudez característica de los árboles bajo un cielo apoteósico, son temas de por sí suficientes para satisfacer al más exigente.

El «Moll del Peix», que en alguna de sus horas tiene toda la variedad emocionadora de aquellos puertos extranjeros, que tan concienzudamente nos han dado a conocer, con magnas obras, Mortimer y Max Thoreck.

Las riberas del Besós hasta Mollet, del Ripoll y del Congost con sus primerizas nieblas bajas y la umbría de sus salcedas.

Los aficionados a la Arquitectura y Arqueología, sin alejarse, disponen de un vastísimo campo de acción. La Catedral, San Pablo del Campo, Santa María del Mar, Nuestra Señora de Belén, la Diputación, San Cugat del Vallés, varias casas particulares, como la de Dalmases, etc. ¿Y las calles de nuestro ensanche en horas apropiadas? En la quietud del amanecer o en las bulliciosas del atardecer, con toda la diversidad de escenas de importante urbe. ¿Qué es lo que nos han enseñado, entre otros, el americano Petrocelli y el alemán Angenendt?

Los tipos clásicos, el vocinglero vendedor de diarios, el idilio del soldado y la maritornes, las floristas de las Ramblas, el expendedor de billetes y tantísimos otros, con la posibilidad de poder aumentar considerablemente un archivo.

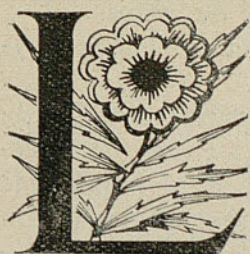
Solamente con el propósito de recordar hemos citado algunos de los muchos temas y bellos parajes de nuestro alrededor,

en la creencia son de sobras conocidos por la mayoría de los aficionados; pero no sólo hay que conocer superficialmente su situación por haber pasado algunos momentos en ellos, sino que, con la asiduidad de continuadas visitas, sacaremos consecuencias efectivas y el verdadero conocimiento que cada uno por sí merezca, teniendo por adelantado la seguridad de que con el trato encontraremos el amigo.

ANTONIO ARISSA

GALERÍA DE PROFESIONALES NOTABLES

MIGUEL RENOM



La personalidad de Miguel Renom es tan alta y pura, que bien pocos, en la fotografía, se hallan en las mismas condiciones.

Toda su obra es un canto a la Naturaleza, de la que tantas bellas obras ha producido con su mágico objetivo.

Es un externo contemplador de la vida, un especializado en los efectos de luz, esa luz que, como en todos los grandes artistas, le hace inconfundible.

Es un retratista formidable, elegante, delicado, y así se comprende cómo es de enérgica su obra y que la estime la aristocracia barcelonesa.

Es tenaz en su trabajo. Es incansable. Los primeros rayos del sol le han sorprendido mil veces fotografiando sus efectos en las aguas del mar, y cuando el sol se oculta, sigue todavía trabajando para reproducir de la naturaleza sus más bellos efectos.

A Renom se le ha juzgado en muchas Exposiciones, en las que la crítica ha ensalzado con entusiasmo sus magníficos paisajes y marinas, pero en la colección que expuso en el Círculo Artístico, la personalidad de Renom quedó definida.

Renom ha entrado en su segunda juventud con una frescura de mocedad en su espíritu. Es de carácter expansivo, humilde, sencillo. Es un enamorado de nuestro mar latino,

de los jardines embrujados de amor y de los paisajes envueltos por la penumbra del crepúsculo vespertino.

La sensibilidad refinadísima de Renom vibra frente a sus obras, que nos dejan en las pupilas una sensación deliciosa. Es, además, un técnico consumado.

Conoce y practica todos los procedimientos pigmentarios, siendo sus preferidos la goma y el bromóleo. Y para satisfacer la curiosidad de nuestros estimados lectores voy a descubrirles algunos detalles de su vida.

Le visité en su galería fotográfica, establecida en la calle de Aribau, n.º 28, de Barcelona.

Allí vense sin cesar, en peregrina procesión, a las damas de la sociedad barcelonesa.

A la entrada, y en un saloncito que precede al estudio, en las paredes se contemplan admirables impresiones de una magia de luz; vense esos inconfundibles paisajes, esas deliciosas marinas, esos magníficos retratos de mujeres de un chic ultramoderno y de esos encantadores retratos de niños.

La señorita del despacho anunció mi visita, y salió a recibirme el maestro.

— Deseo, amigo Renom — le dije —, algunos detalles de su vida, para satisfacer la curiosidad de los lectores de nuestra Revista. ¿A qué edad empezó su afición a la fotografía?

— Mi afición a la fotografía — contestó — iba aparejada con la del dibujo, y no cristalizó hasta que nos decidimos, juntamente con los hermanos Vilatabá, a recorrer Francia a la ventura, contando con que tendríamos grandes ingresos haciendo ampliaciones al lápiz y retratos de tamaños hasta un máximo de 13 × 18. Tenía entonces diez y ocho años, y el objeto principal de la expedición era recorrer Francia para aprender y practicar el idioma francés.

Renom es alto, robusto, erguido y sereno, de frente amplia, abundantes y largos cabellos peinados a lo Beethoven, y ojos grandes, de mirada enérgica.

— ¿Quién, a los diez y ocho años, no ha soñado con realizar aventuras? Nuestra expedición por Francia fué de resultados financieros desastrosos. El aprender el francés fué cosa fácil, pero lo que resultaba difícil era el poder comer con los ingresos que obteníamos con las ampliaciones y fotografías. Nuestra turné tuvo que suspenderse, y yo regresé a España por Irún.

Renom seguía hablando, mientras mi vista y mi imagina-

ción, sin quererlo, comenzaba a vivir otra vida más interesante; la vida creada por el artista.

— Perdóneme la distracción, y le ruego no lo tome a mal, pero desde que he franqueado la puerta de este santuario, parece que todo se me olvida, hasta el motivo de la visita, y es que me encanto ante la magnificencia de sus concepciones, ante la elegancia de sus retratos y la estética de sus composiciones. Decía usted que retornó a España por Irún.

— Sí, pero antes de volver a Sabadell, que es mi pueblo natal, quise probar fortuna, y me trasladé a Bilbao, entrando a formar parte del personal de la fotografía Vallet de Montano. Con este señor, notabilísimo fotógrafo, se puede decir que comencé seriamente la fotografía. Tuve allí muy buenos y generosos amigos, entre los que recuerdo siempre, y con agrado, a los señores Torcida, García, Ocharan y mi queridísimo maestro Vallet de Montano. En aquella época, que sería poco más o menos sobre el año 1903, me inicié en enviar a los primeros Concursos, y, como tuve suerte, tomé alientos para empresas mayores.

— ¿Qué recompensa le ha producido mayor emoción?

— El premio de honor de la Exposición Internacional de Dresden. Deseando volver al terruño, y en ocasión que visité a don Pablo Audouard, el nunca bien ponderado maestro, concerté el quedarme en su casa, dejando con sentimiento aquellas tierras de mis primeros éxitos. Pasé algunos años al lado del que acabó de formarme, hasta que me establecí modestamente en este mismo local. Esta es, a grandes rasgos, la historia de mi vida fotográfica.

— ¿Y por qué motivo le ha condecorado S. M. el Rey Don Alfonso XIII?

— Por el álbum que le regalaron los ingenieros de la Compañía del Norte por el nuevo recorrido de Ribas a Puigcerdá.

Hemos tenido ocasión de ver el álbum, y hemos comprendido el porqué nuestro Rey, que gusta y se emociona ante las obras de verdadero mérito, le haya concedido la condecoración.

Se hizo tarde. Nos despedimos. Ya en la calle, mi imaginación seguía viendo que toda su obra es un canto a la Naturaleza.

Renom es un externo contemplador de la vida, un enamorado de la luz.

M. H.

Logroño, septiembre de 1928.

SOBRE LAS SUBSTITUCIONES POSIBLES DE UNOS CUERPOS POR OTROS EN LAS FÓRMULAS USADAS EN FOTOGRAFÍA



Al ir a preparar una fórmula para un baño de uso fotográfico, ocurre, con alguna frecuencia, que nos encontramos sin alguna de las sustancias que lo integran.

Si no es posible su rápida adquisición, suele ser la mejor solución, pero cuando esto no es fácil, con algunos conocimientos de química podemos suplir el cuerpo que nos falta con otro u otros que tengamos, y que nos produzcan un resultado análogo.

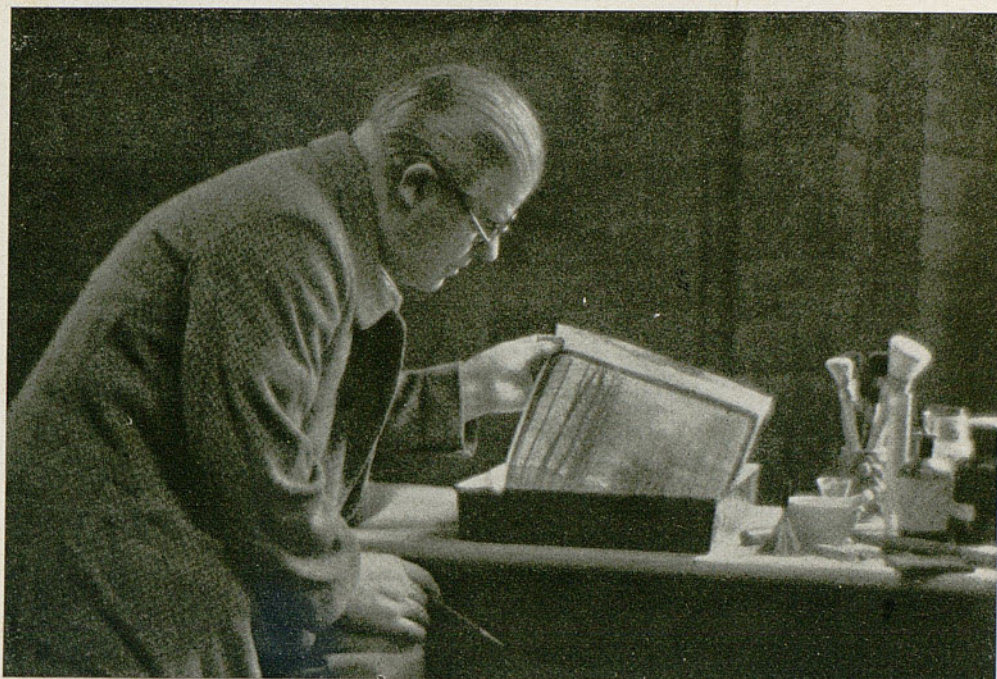
Para guiarnos en estas substituciones tendremos en cuenta estos dos principios:

1.º De las dos partes o radicales que generalmente forman los cuerpos salinos, sólo una tiene la acción que se pretende en el baño, siendo, por tanto, secundaria la acción química del otro radical.

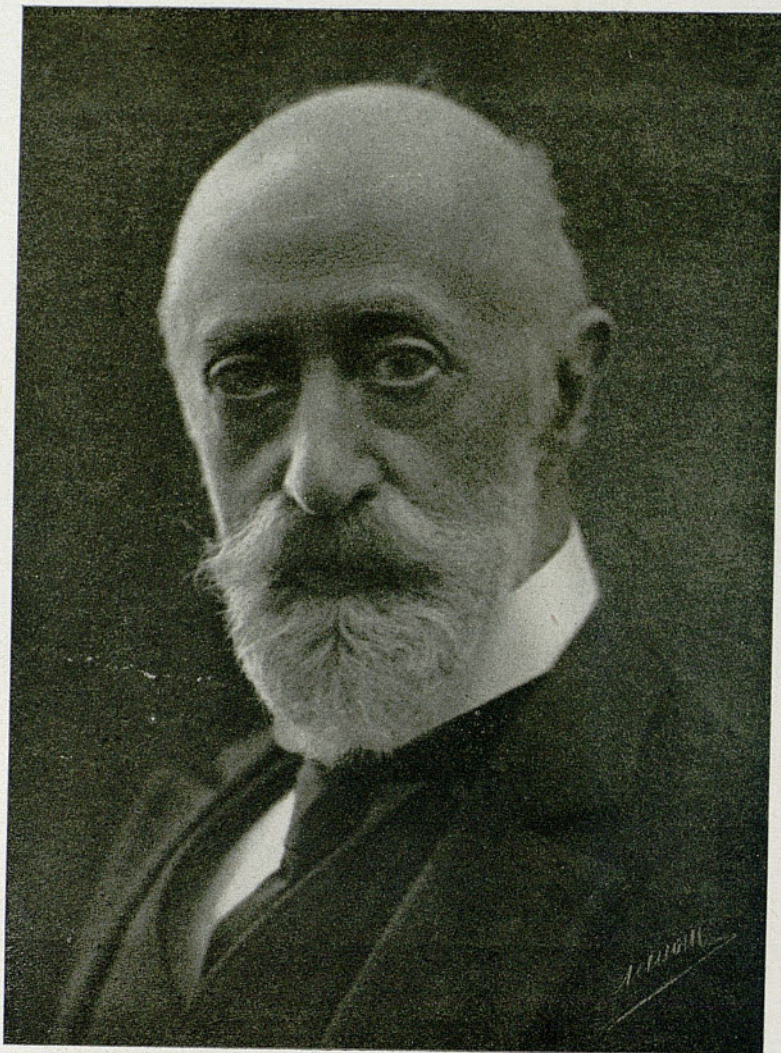
Así, el bromuro potásico (BrK) usado como retardador en los baños reveladores debe su acción al radical bromo (Br^{\cdot}), siendo secundaria en este caso la acción química del radical metálico, potasio (K^{\cdot}). Es decir, que tendrán igualmente acción retardadora en los baños reveladores los bromuros de sodio (BrNa) y de amonio (BrNH_4), puesto que estos cuerpos también tienen el radical negativo bromo-ion (Br^{\cdot}), cuya acción química se pretende.

Claro que al no ser igual el peso de los radicales potasio-ion (K^{\cdot}), sodio-ion (Na^{\cdot}) y amonio-ion (NH_4^{\cdot}), tampoco será la misma la composición centesimal de sus bromuros (BrK - BrNa y BrNH_4), y necesitaremos cantidades distintas de cada uno de estos bromuros para tener igual cantidad de ion-bromo, que es el que nos produce la acción retardadora que pretendemos. Pero conocidos los equivalentes en peso de los tres bromuros, la substitución puede hacerse sin ninguna dificultad.

2.º Las sales, al disolverse, se disocian en sus iones com-



RENOM EN SU ESTUDIO

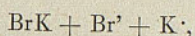


APELES MESTRES
(Tinta grasa)

M. Renom

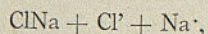
ponentes, por lo que la disolución de dos sales de radicales distintos tiene tantos cuerpos como combinaciones puedan hacerse entre los iones positivos y negativos de cada una de ellas. Ejemplos que aclaran estos conceptos:

En una cubeta con 500 cc. de agua disolvemos 5 gr. de bromuro potásico (BrK); éste se disociará en parte, y en el agua tendremos



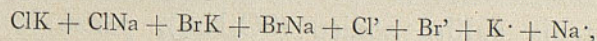
bromuro potásico (BrK) no disociado, de un lado, y bromo-ion (Br') y potasio-ion (K) del bromuro disociado, por otro.

A otra cubeta, con otros 500 cc. de agua, le disolvemos 5 gr. de cloruro de sodio (ClNa), y, lo mismo que en el caso anterior, en el agua se tendrá



cloruro sódico (ClNa) no disociado y los iones cloro (Cl') y sodio (Na') del cloruro que se disoció.

Mezcleemos estas dos soluciones, y los iones de uno y otro lado se combinarán de todas las formas posibles en que se formen cuerpos con un ion positivo (·) y otro negativo ('), y esta solución, mezcla de las dos anteriores, contendrá

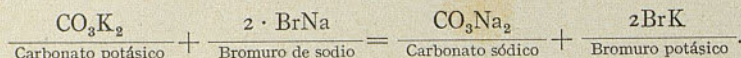


cloruro potásico, cloruro sódico, bromuro potásico y bromuro sódico, no disociados, y los iones cloro, bromo, potasio y sodio, de la parte disociada.

Esto nos demuestra que lo importante es tener el ion preciso para la composición del baño, aun cuando esté unido a otro distinto del que la receta o fórmula nos diga, porque una vez disuelto, su acción en el baño es independiente, en la mayoría de los casos, del ion que acompaña a la sal en estado sólido.

Supongamos que tenemos preparado un revelador con sulfito, hidroquinona y carbonato potásico (CO_3K_2) y que no tenemos bromuro potásico (BrK) para añadirle, pero sí tenemos bromuro de sodio (BrNa). Sabiendo su equivalente en peso para añadir la misma cantidad de iones bromo (Br'), lo

podemos emplear sin cuidado, porque al añadir al baño el bromuro sódico (BrNa), éste se combinará con el carbonato potásico (CO_3K_2), y nos resultará el bromuro potásico (BrK) deseado, como demuestra la ecuación siguiente:



Como tenemos una gran cantidad de carbonato potásico (CO_3K_2) comparada con el bromuro de sodio (BrNa) que añadimos, todo el bromuro de sodio se nos cambiará en bromuro potásico (BrK), y la cantidad que se forme de carbonato de sodio (CO_3Na_2) será tan pequeña, que no tendrá importancia alguna en la acción química del baño.

Lo mismo que ocurre con las sustancias neutras (sales neutras), sucede con los cuerpos de reacción ácida, que, sabiendo su composición y su comportamiento químico, se les puede preparar con suma facilidad un substituto.

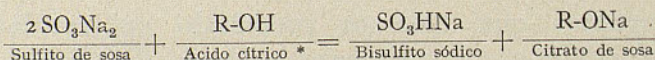
Ejemplo (de un caso que me ocurrió hace días):

Preparé unos baños para virar unas copias al bromuro utilizando el Purpurol Garriga. Aconseja el prospecto que da las instrucciones para el uso del viraje Purpurol utilizar como baño final, para dar pureza a los blancos, una solución de bisulfito (sulfito ácido), y en el momento no tenía en casa el bisulfito.

Como tenía sulfito sódico (SO_3Na_2), pensé la forma de prepararme en el acto el baño de bisulfito sódico (SO_3HNa) que necesitaba, y lo conseguí así:

Preparé una solución de sulfito de sosa (SO_3Na_2) y le añadí unos gramos de ácido cítrico, disueltos en muy poquita agua (la mitad de ácido cítrico que de sulfito).

Elegí el ácido cítrico por ser lo suficiente enérgico para descomponer el sulfito y resultar inocuo para el papel bromuro que usaba (Calton). Se formó el bisulfito según demuestra la siguiente ecuación:



* Para menos complicación en la fórmula, substituyo la fórmula del ácido cítrico por el radical R.



LA RIA BILBAINA
(Goma)

M. Renom



VELL POBLE
(Goma)

M. Renom

en lo que se ve la formación del bisulfito (SO_3HNa) que se deseaba y un citrato de sosa que en nada modifica las propiedades clarificadoras del baño.

Para saber los equivalentes en peso de los principales ácidos y metálicos usados en fotografía utilizaremos la siguiente

TABLA DE EQUIVALENTES

Ácidos			Equivalente aproximado
Ion clorhídrico	Cl'	(cloruros).....	35'46
Ion bromhídrico	Br'	(bromuros).....	97'92
Ion iodhídrico	I'	(yoduros).....	126'90
Ion sulfúrico	SO_4''	(sulfatos).....	48'03
Ion sulfuroso neutro	SO_3''	(sulfitos).....	35
Ion sulfuroso ácido	$\text{SO}_3\text{H}'$	(bisulfitos).....	71
Ion nítrico	NO_3'	(nitratos).....	62
Ion cítrico	$\text{C}_6\text{O}_6\text{H}_3'''$	(citratos neutros).....	54'03
Ion acético	$\text{C}_2\text{O}_2\text{H}_3'$	(acetatos).....	49
Ion carbónico neutro	CO_3''	(carbonatos neutros).....	30
Ion carbónico ácido	$\text{CO}_3\text{H}'$	(bicarbonatos).....	61
Ion oxálico	$\text{C}_2\text{O}_4''$	(oxalatos neutros).....	34
Metálicos			
Ion sódico	$\text{Na}\cdot$	(sales de sodio).....	23
Ion potásico	$\text{K}\cdot$	(sales de potasio).....	39
Ion amónico	$\text{NH}_4\cdot$	(sales amónicas).....	18
Ion lítico	$\text{Li}\cdot$	(sales líticas).....	7'04
Ion cálcico	$\text{Ca}\cdot\cdot$	(sales cálcicas).....	20'08
Ion magnésico	$\text{Mg}\cdot\cdot$	(sales magnésicas).....	12
Ion férrico	$\text{Fe}\cdot\cdot\cdot$	(sales férricas).....	15'27
Ion ferroso	$\text{Fe}\cdot\cdot$	(sales ferrosas).....	27'90
Ion cúprico	$\text{Cu}\cdot\cdot$	(sales cúpricas).....	31'75
Ion áurico	$\text{Au}\cdot\cdot\cdot$	(sales áuricas).....	65'70
Ion plúmbico	$\text{Pb}\cdot\cdot$	(sales de plomo).....	103'55
Ion argéntico	Ag'	(sales de plata).....	107'88
Ion mercurioso	Hg'	(sales mercuriosas).....	200'06
Ion mercúrico	$\text{Hg}\cdot\cdot$	(sales mercúricas).....	100'03
Potasa cáustica	KOH	56
Sosa cáustica	NaOH	46

Algunos ejemplos que aclaren el uso de esta tabla:

1.º El caso antes citado de substituir el bromuro potásico (BrK) por el bromuro de sodio (BrNa). Tenemos que añadir al baño revelador 1 gr. de bromuro potásico y queremos saber qué cantidad de bromuro sódico nos produce igual acción química.

Peso del bromuro potásico:

$$\frac{\text{Br}}{79'92} + \frac{\text{K}}{39} = \frac{\text{BrK}}{118'92}$$

Peso del bromuro sódico:

$$\frac{\text{Br}}{79'92} + \frac{\text{Na}}{23} = \frac{102'92}{\text{BrNa}}$$

Haremos la proporción

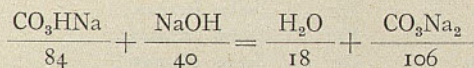
$$118'92 : 102'92 :: 1 : \alpha \quad \alpha = 0'856$$

(el peso molecular del bromuro potásico es al del bromuro sódico, como 1 gr. es a la cantidad que queremos saber).

Es decir, que, añadiendo al baño revelador 856 mgr. de bromuro sódico, tendremos la acción retardadora igual que con 1 gr. de bromuro potásico.

Otro ejemplo: Para hacer un baño necesitamos carbonato sódico (CO_3Na_2) y no tenemos más que bicarbonato de sosa (CO_3HNa) y sosa cáustica (NaOH), ¿en qué proporción los mezclaremos estos dos últimos cuerpos, para obtener el carbonato sódico neutro que necesitamos?

Al juntar el bicarbonato y la sosa se forma el carbonato según la ecuación



que nos dice que cada 84 gr. de bicarbonato, más 40 de sosa cáustica, nos producen 106 del carbonato sódico neutro que necesitamos.

JUAN FRANCISCO PASTOR

Valverde, septiembre de 1927.

EL PROCEDIMIENTO AL BROMÓLEO BAJO EL ASPECTO PICTÓRICO Y PRÁCTICO

(Conclusión)



F ENTINTADO. — Para que la imagen blanqueada se mantenga en las condiciones necesarias para la aplicación del color, es preciso que esté húmeda. Por consiguiente, la prueba puede ser colorida así que se saque del agua del lavado, y en caso de haberla dejado secar, se la mojará nuevamente. Para mantener la prueba húmeda se coloca bien mojada sobre algunos soportes de papel secante, bien empapados en agua, y sobre un cristal o lámina de cinc u otra superficie dura y plana. Se enjuga ligeramente el exceso de agua que pueda tener la prueba mediante un papel secante de buena calidad, para que no deje pelos, o con un pañuelo de tela fina y suave.

Cuando ya no se observa humedad en la superficie de la prueba, puede aplicarse ya la tinta.

Si la prueba ha absorbido poca agua, puede recibir la tinta dura, mucho más que la que se podría usar si se hubiese dejado absorber el máximo de agua, porque una tinta espesa contiene, en igualdad de volumen, mucho menos grasa que una tinta blanda.

Un pequeño toque o dos con el pincel debidamente cargado de tinta, lo prueba en seguida, la imagen aparece como por sorpresa.

Supongamos, al contrario, que aplicamos a la prueba el pincel con una tinta más blanda : ésta se quedará con gran facilidad sobre la prueba, cubriendo todas las partes y dando un resultado gris.

Es necesario reseñar estos detalles, porque la mayoría de los fracasos en el bromóleo han sido debidos a la falta de apreciación de la cantidad de agua que contiene la prueba o, mejor dicho, la gelatina.

Es, pues, necesario no olvidar que cuanto menos agua contenga, más dura tendrá que ser la tinta, y conforme aumenta la cantidad de agua, se ha de usar una tinta más flúida o blanda.

LAS TINTAS Y LOS PINCELES. — Las tintas se venden en tubos o en botes.

Las marcas más recomendables son las que se venden en tubos, o sean las inglesas Sinclair's o Robertson's.

Los pinceles de entintar son de forma parecida a la crin de un caballo.

Están hechos con pelo de oso o imitación. Recientemente se han puesto a la venta pinceles de forma parecida, pero de pelo de cerda; eso hace que sean de un precio más reducido, pero los primeros dan mejores resultados.

El pincel conviene que sea tan grande como se pueda, porque así se entinta rápidamente.

Conviene, además, tener algunos pinceles medianos y pequeños para detalles y pequeños espacios.

El principiante tiene bastante con dos tubos, uno de tinta negra y otro sepia, y sólo cuando estará familiarizado con el procedimiento podrá recurrir a otros colores.

También es necesario el procurarse un poco de medium y mezclarlo con el color, aunque en la generalidad de los casos las tintas se venden ya preparadas para el uso. Para la paleta, lo mejor es un cristal, el cual, colocado sobre un papel blanco, permite darse exacta cuenta del aspecto de la tinta que se quiere usar.

El entintado de la prueba se hace de la manera siguiente:

Se vierte un poco de tinta del tubo en la paleta o en el cristal, se coge una pequeña cantidad con una espátula o cuchillo y se aplasta la pintura sobre el cristal. Se toma el pincel más grande, el cual se mantiene entre el pulgar y los primeros dedos de la mano derecha, de la misma manera que se coge una pluma o un lápiz para escribir, pero manteniendo siempre el pincel vertical.

Con el extremo del pincel se da un golpe suave a la tinta aplastada sobre el cristal, hasta obtener un tinte uniforme.

Al cabo de un momento, la tinta extendida sobre el cristal se encontrará distribuída en gran parte sobre la superficie del pincel, y entonces puede empezarse a trabajar la prueba.



MIRALL D'AIGUA

M. Renom



FUENTE TOLEDANA

M. Renom

Para comenzar se escoge una parte donde haya grandes contrastes de luz y sombra, y al aplicar la tinta en dicha parte se verá que se adhiere inmediatamente a las sombras, y, en cambio, no coge a las grandes luces, y eso nos demuestra que el bromuro ha estado bien preparado, que la tinta tiene la consistencia debida y que el pincel está bien cargado.

A partir de este momento, la operación se reduce a transferir una cantidad de tinta de la paleta a la prueba.

Si se hace ir fuerte el pincel, se quita la tinta, mientras que tocando ligeramente con la punta del pincel se deposita. Eso sólo se aprende con la práctica, pero en poco tiempo se llega a dominar completamente la pigmentación, obteniendo exactamente lo que se desea. No se ha de ir aprisa para acabar la prueba; al contrario, conviene ir poco a poco y con tranquilidad, haciendo ir el pincel y repasando sucesivamente hasta que se obtenga un entintado regular sobre la prueba. Procúrese que el acolchado colocado debajo de la prueba esté siempre húmedo, pero no tanto que la humedad llegue a la superficie de la prueba : si ocurriese este pequeño accidente, bastaría enjugar la prueba con un trapo limpio o con un secante.

Lo mejor será aplicar una ligera capa de pigmento, pasada delicadamente con el pincel, y subiendo gradualmente la imagen con aplicaciones sucesivas de pigmento. Después, para subir gradualmente el entintado. Así se irán llenando inmediatamente las grandes sombras y desarrollándose la imagen, procurando sacar el exceso de tinta.

Este método es ciertamente el que más conviene para los asuntos que exijan larga interpretación y calidad de tonos vigorosos, y es muy favorable por razón de su rapidez.

Es muy conveniente, también, tener, para que sirva de guía, una prueba positiva, sobre todo cuando se quiera introducir algunas modificaciones en el valor respectivo a las sombras y a las luces o a las líneas principales de la imagen, y permita, además, darse muy fácilmente cuenta del resultado final que se quiera obtener.

Como decíamos anteriormente, éste es el procedimiento que permite con gran facilidad la intervención personal y se obtienen resultados que varían según el temperamento del que los ejecuta.

Se puede aclarar y oscurecer los fondos, poner nubes, quitar luces y acentuar sombras.

Con unos pinceles paletinas de pintar al óleo, goma y difuminos se tiene lo más necesario para su intervención.

M. HUERTAS

PERSPECTIVA ESTEREOSCÓPICA



PERSPECTIVA ESTEREOSCÓPICA. — El relieve o efecto especial propio de la visión simultánea con los dos ojos (visión binocular) contribuye poderosamente a darnos cuenta de la verdadera configuración y situación de los objetos; por esto no dudamos tampoco en incluirlo entre los efectos perspectivos.

Este efecto de relieve tiene, según parece, en este caso un origen fisiológico, por nacer de una verdadera *sensación* de relieve de nuestra visión; no es efecto de una interpretación o análisis más o menos intuitivo de los elementos y variaciones de las imágenes como en otros casos y clases de perspectiva. No obstante, las reglas que rigen la formación de las imágenes estereoscópicas no son más que una aplicación o ampliación de las generales de la perspectiva de la visión sencilla no estereoscópica. Vemos, por otro lado, una íntima relación entre la perspectiva estereoscópica y la que llamamos antes perspectiva cinemática, en cuanto a la formación geométrica de la imagen compuesta, necesaria en estereoscopia (en que juegan, también, principal papel los paralajes o cambios de situación de los puntos imágenes de un objeto en las distintas imágenes que intervienen). Y aun podemos ver una relación mayor si consideramos que la sensación especial de relieve puede considerarse como efecto de la instantánea apreciación, mediante un sentido especial (anexo del de la visión), de aquellas mismas modificaciones de los objetos reales que, apreciadas más lentamente, con una apreciación no sensorial, sino inteligente, dan la sensación de movimiento cuando los objetos cambian de sitio. Porque las imágenes dobles, necesarias en la visión estereoscó-



MARGARIDÓ
(Carbón)

M. Renom



RETRATO DE LA STA. A. DE F.
(Tinta grasa)

M. Renom

pica, son iguales a las imágenes en tiempo distinto de un objeto en movimiento, ya que, habiendo de ser tomadas desde distinto punto de vista, es igual para el efecto final mover la situación de dicho punto que dejar éste fijo y mover el objeto.

VISIÓN ESTEREOSCÓPICA. — Dejando de momento ciertas experiencias que se han hecho sobre la visión estereoscópica con un solo ojo (monocular), de las que luego hablaremos, diremos que la verdadera sensación de relieve se obtiene mediante el uso simultáneo de los dos ojos para la visión de los objetos. Cada ojo recibe una imagen que no es completamente igual a la del otro, pues proviene de un punto de vista distinto (en la visión normal las dos pupilas, esto es, los dos puntos de vista distan entre sí 65 mm. poco más o menos); pero en nuestro cerebro no se transmiten dos imágenes separadas, sino que cada punto sensible de una retina va unido en el sentido con un determinado punto sensible correspondiente en la retina del otro ojo; por cuya razón se superponen, sumándose, las sensaciones recibidas por ese par de *puntos correspondientes*. Si estos puntos no reciben sensaciones análogas, la sensación única que recibimos de los dos, y que es siempre la suma de la que corresponde al uno y al otro, no será homogénea en el conjunto de todos los puntos sensibles de la retina, sino que dará la superposición, sin correspondencia ni encaje, de dos imágenes, con lo cual no percibiremos los objetos sino muy imperfectamente (los veremos, como se dice vulgarmente, dobles). Nuestros ojos tienden instintivamente a girar y moverse separadamente a uno y otro lado, mientras no notan una superposición conveniente de las dos imágenes, hasta lograr que los puntos sensibles correspondientes de las regiones más sensibles de la retina (regiones poco extensas, cuya falta de extensión nosotros suplimos con el incesante movimiento de los globos oculares y de la cabeza, resiguiendo con la vista rápidamente los objetos) obtienen sensaciones completamente semejantes, esto es, que hay completa coincidencia de imágenes en ellos. En esta posición nuestras pupilas, o sea los ejes ópticos principales de nuestros ojos, convergen hacia los puntos cuyas imágenes vemos completamente superpuestas. Si el cuerpo tiene bulto y no está muy lejos, habrá multitud de puntos cuyas imágenes no coincidirán en puntos homólogos de las retinas, y esto nos da una sensación de relieve, sin llegar, no obstante, a ver imágenes dobles

(cuyo efecto de desdoblamiento sólo será notado para puntos muy cercanos a nuestros ojos y algo distantes de los coincidentes). Por lo tanto, el fundamento de las imágenes estereoscópicas para visión binocular es la producción y posterior observación de dos imágenes perspectivas del objeto tomadas desde dos puntos de vista distintos. Siguiendo las normas de la naturaleza en nuestra visión, para obtener el relieve normal se han de obtener las dos imágenes perspectivas con sus puntos de vista distantes unos 65 mm. sobre un plano horizontal. La posterior observación estereoscópica de las dos imágenes se ha de hacer forzosamente colocándolas en la posición que requiere la forma y manera como fueron obtenidas, pues han de reemplazar (como dijimos en otro capítulo, refiriéndonos a imágenes sencillas) al original, produciendo los mismos conos de rayos luminosos que aquél. Si no se atiende uno en la obtención o en la observación de dichas imágenes a las reglas convenientes dichas, se puede seguir obteniendo relieve, pero será un relieve anormal o una visión del objeto, pero deformado. A esto se debe seguramente el defecto que algunos atribuyen erróneamente como de origen a las vistas anaglifoscópicas, pues es práctica general superponer en ellas las dos imágenes de color con un decalado o desviación de sólo algunos milímetros, cuando en realidad tendrían que separarse 65 mm.; el resultado de no hacerlo así es un pronunciado achatamiento del bulto de la imagen, por lo que los objetos aparecen como de cartón recortado. Los mismos estereoscopios para observación de vistas estereoscópicas ordinarias presentan a veces ciertos defectos provenientes de falta de adaptación perfecta entre las características del instrumento de observación y las del aparato o condiciones con que se hizo la toma de las vistas. Así, hemos podido observar alguna vez un efecto contrario al antes apuntado de los anaglifos, y que en este caso se traduce en un alargamiento de las imágenes de atrás hacia adelante.

Las vistas estereoscópicas dobles se han de obtener con una separación entre los puntos de vista igual a la que separa las pupilas de quien las ha de observar. La observación se ha de hacer, también, mirando cada imagen desde una distancia igual a la *distancia* perspectiva que sirvió para su formación, distancia que, si se trata de fotografía (como es el caso general), será la longitud focal de la cámara fotográfica. Esto es debido a que el punto de vista en la observación ha de ser el mismo que

el de la perspectiva, o sea el que sirvió para obtener la imagen; por lo tanto, además, el plano de cada imagen se ha de colocar normal al eje óptico (caso general), mirando a dicha imagen bien de frente o inclinado, mirando la imagen ladeada, según que el *punto principal* esté o no centrado sobre ella. Los aparatos de observación corrigen generalmente la deficiencia de acomodación de nuestra vista cuando, por ser la *distancia* o foco muy corto, nuestros ojos no son de por sí capaces de ver con claridad y sin esfuerzo las imágenes focadas y limpias; eso se logra con lentes cóncavas. Pero este artificio introduce una dificultad, que, en verdad, parece no ha preocupado a nadie, por no ser demasiado dañosos sus efectos, pero a la que ha de atribuirse quizás la pequeña deformación que en el relieve se nota con algunos aparatos de observación estereoscópica de construcción esmerada. Es el caso que la introducción de una lente delante de nuestros ojos, suponiendo la imagen material (fotografía o dibujo) colocada a cierta distancia fija de nuestras pupilas, no sólo modifica la convergencia del haz de rayos que nos llegan de un punto determinado, sino que cambian la situación del vértice del cono perspectivo de rayos que del conjunto de la imagen material van a formar la imagen retiniana; porque el *nodo* o punto de convergencia, que hemos llamado punto de vista, en virtud de la adición de la lente se traslada, tendiendo a salirse del ojo, por lo cual, para conservar la *distancia* perspectiva, tendríamos que alejar la imagen material. Esta distancia no será tampoco la que hay entre la lente y dicha imagen.

Otro defecto que complica el logro de esta exactitud de la *distancia* perspectiva o foco es que, no teniendo todas las personas la vista con igual fuerza y graduación, pues las hay más o menos miopes o hipermétropes, los constructores proveen sus aparatos con un mecanismo de enfoque que acerca más o menos las lentes del aparato a la imagen material, con lo que esta *distancia* perspectiva se hace distinta para los diversos individuos, teniendo teóricamente que ser constante para todos. Racionalmente, los aparatos de observación tendrían que ser de foco fijo, estudiado especialmente,* y cada individuo tendría que observar en ellos la imagen usando las

* Teniendo en cuenta el efecto que en la situación del nodo o punto de vista ejerce la lente sobre un ojo normal.

gafas o lentes que de ordinario usa, si no tiene vista normal, para contemplar los mismos objetos representados, si se les mostrasen en la realidad.

Cuanto más corto sea el foco, más de notar han de ser estos inconvenientes que acabamos de anotar.

Dijimos antes que para lograr una visión estereoscópica, o sea con bulto, como la que nos permiten nuestros dos ojos en la realidad, se necesitaba una imagen doble formada por combinación de dos perspectivas sencillas, fundidas en nuestro sentido material de la visión.

Hay quien dice que con un solo ojo puede lograrse, también, el mismo efecto estereoscópico impresionando la retina con una serie rápida en que se alternan sucesivamente las dos imágenes de la visión binocular. Aunque se asegura haber logrado relieve en esta forma, algo imperfecto ha de ser, porque si bien la explicación que se da, y hemos expuesto, de la forma de verificarse el fenómeno fisiológico de la visión binocular parece racionalmente cierto, también es verdad que parece incompleto*: pues así como invirtiendo en un estereoscopio la posición de las imágenes (poniendo la de la derecha a la izquierda y viceversa) se logra un relieve invertido, la misma razón habría en esa clase de estereoscopia monocular para aparecer el relieve positivo que para aparecer el invertido.

Conocidos los fundamentos de la visión estereoscópica, fácil es comprender que los objetos que mayor relieve presentarán serán siempre los elementos verticales del cuadro, y los que menos, los horizontales. He aquí una explicación del efecto de grandiosidad de la arquitectura gótica, aunque no sea la única: pues en ese estilo el arco ojival suprime la parte menos estereoscópica del arco, que es la porción horizontal de la clave, y la preponderancia y sencillez de las líneas verticales producen con facilidad visibles paralajes en la visión, con lo que el efecto de bulto se hace grande y patente. Las mismas razones nos hacen comprender que en una composición estereoscópica todo lo que sean líneas verticales en el sujeto principal le darán realce y lo harán destacar; por el contrario, en el fondo serán mejor las líneas horizontales de menos relieve y significación.

* Las sensaciones de uno y otro ojo parece que se suman, pero sin llegar a confundirse completamente en una sola, análoga a las componentes.

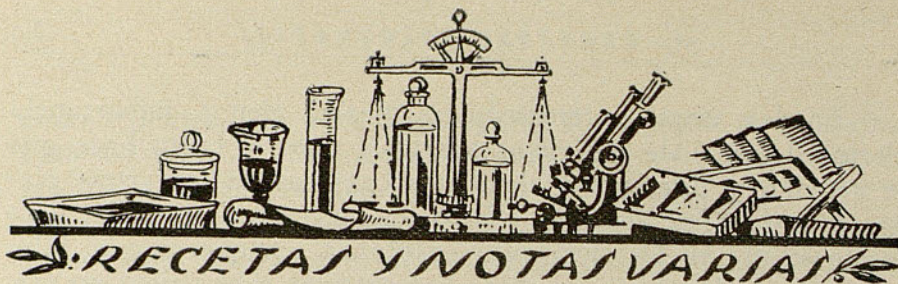
En las vistas estereoscópicas tienen menor importancia ciertos defectos de las vistas sencillas, pues el bulto hace que se separen y diferencien elementos confusos de las vistas planas o fotografías sencillas. Esto da una gran aplicación a la estereoscopia en las ciencias y enseñanza, ya que cuando falta la ayuda de las otras clases de perspectivas y el objeto no presenta contornos sencillos y líneas conocidas que den un armazón perspectivo que guíe la interpretación del resto, entonces el relieve de bulto acaba de hacer destacar los elementos, que de otro modo quedarían confusos.

PERSPECTIVA INTEGRAL. — Es la que ofrecen los objetos contemplados en la realidad con ojos desnudos en visión ordinaria y natural. Resulta del conjunto de todas las que hemos ido señalando, a las que todavía podríamos añadir algún otro efecto perspectivo, tal como el del esfuerzo de acomodación de nuestros ojos enfocando las diversas distancias y también la sensación muscular del movimiento de convergencia de nuestros globos oculares al orientar las pupilas en la visión de objetos más o menos cercanos. Hemos de hacer notar que este último efecto es independiente de la visión estereoscópica propiamente dicha, pues mediante sistemas ópticos especiales podemos variar el ángulo de los ejes ópticos de la visión de los dos ojos, conservando, no obstante, un relieve inalterado.

El efecto simultáneo de una serie de estos efectos de perspectiva que hemos venido estudiando envuelven un efecto total mayor de perspectiva en la contemplación o visión del objeto o imagen. Por esto es que a veces puede pasar desapercibida la falta de alguno o algunos de esos efectos: así, no es extraño encontrar alguna persona que se sorprenda al decirsele que la visión con un solo ojo es distinta que con los dos y que asegure ver el mismo relieve de las dos maneras.

La obra artística no necesita una perspectiva integral: basta que tenga la perspectiva necesaria para dejar patente el orden, simplicidad y armonía que rigen la ordenación de los elementos y los libre del caos.

M. CANALS



PRINCIPALES FALTAS EN EL TRATAMIENTO DE LAS PLACAS Y SUS REMEDIOS. DEFECTOS QUE SE PRESENTAN ANTES Y DURANTE EL REVELADO. — Velo. — Hay varias especies de velo:

Velo gris. — El negativo es uniformemente gris y flojo. La imagen no es clara y carece de contrastes. El clisé muestra un velo gris que enturbia las sombras, y toda la imagen tiene un aspecto gris monótono.

Las causas del velo gris son numerosas, y pasamos a indicarlas:

1.^a Exceso de exposición. En este caso, la imagen desaparece rápidamente en un instante envuelta en el velo.

Remedio. — Durante el revelado añadirle una cantidad suficiente de solución de bromuro de potasa al 1×10 , o bien empleo de un revelador que haya servido varias veces. La placa debe ser revelada a fondo.

2.^a Exposición de la placa a luz inconveniente o por mucho tiempo a la luz de la lámpara del laboratorio obscuro, lo que ha perjudicado el clisé, o bien la placa ha sido colocada en el chasis en un sitio de obscuridad insuficiente, en donde ha podido penetrar la luz actínica (luz de día, de la luna, de una lámpara), o las placas estaban guardadas en cajas defectuosas.

3.^a El revelador era demasiado enérgico o contenía poco bromuro de potasa.

Remedio. — Dilución del revelador con una solución de revelador usado, o adición de una cantidad de solución de bromuro de potasa al 1×10 .

4.^a Las placas han permanecido mucho tiempo en los chasis.

Remedio. — No se coloquen las placas en los chasis hasta poco tiempo antes de usarlas.

5.^a El revelador era de temperatura elevada.

Remedio. — Téngase siempre presente que las temperaturas, tanto del revelador como de los demás baños y del agua de lavado, no debe exceder de los 15 a 18° C.

6.^a Las placas han permanecido en chasis nuevos de madera de pino o en chasis metálicos, armarios u otros sitios recién pintados.

Remedio. — Evítese el almacenado o el contacto de las placas en los sitios o chasis recién pintados o en las carcanías de objetos en este estado. El ozono contenido en la trementina produce rápidamente un velo intenso.

La destrucción del velo gris es a veces fácil, aun después del revelado, si se sumerge la placa en la solución reductora de Farmer, hasta que el velo haya desaparecido.

Luego se lava la placa abundantemente.

Velo en los bordes. — El clisé tiene bordes negros que van debilitándose hacia el centro de la placa.

Causa: Placas viejas o las placas han estado mal conservadas. Un ligero velo en los bordes no perjudica el negativo.

Remedio. — Cúidese de que las placas estén racionalmente almacenadas y de utilizarlas en un tiempo no excesivamente largo.

Velo parcial. — El negativo muestra un velo bajo la forma de estrías.

Causa: Los chasis dejan pasar la luz por endiduras, agujeros de tornillos, terciopelos gastados, etc.

La luz ha podido penetrar, causando la formación del velo, o si las estrías son paralelas, es que la luz ha penetrado por las juntas de la tapa.

Una presión sobre la placa puede, también, ser causa de un velo negro que se llama «Velo de presión», que aparece durante el revelado.

Remedio. — Es preciso proveerse de chasis sólidos y evitar de exponer las placas a una presión cualquiera.



LA SOCIEDAD FOTOGRÁFICA DE ZARAGOZA ANUNCIA SU CUARTO SALÓN INTERNACIONAL DE FOTOGRAFÍA. — El plazo de admisión terminará el día 25 de septiembre.

El derecho de entrada es de 5 ptas.

Los boletines de subscripción deben solicitarse del secretario de la Sociedad, Libertad, n.º 18, pral.

PRIMER SALÓN INTERNACIONAL DE ARTE FOTOGRÁFICO. — La Federación de Sociedades de Fotografía de Austria es la que organiza este primer Salón de Arte fotográfico, que será instalado en el local de Kunstgemeinschaft, en Viena, y la Exposición permanecerá abierta durante los meses de enero y febrero de 1929.

El pedido de las bases y hojas de admisión debe dirigirse a la Federación de Sociedades de Fotografía de Austria, calle Ferrogasse, 34, Viena.

AGRUPACIÓN FOTOGRÁFICA DE CATALUÑA.

— A mediados de octubre próximo celebrará, la mencionada Agrupación, Junta general

extraordinaria con motivo de la aprobación del nuevo Estatuto con que habrá de regirse nuestra primera entidad fotográfica.

Ofrecemos a nuestros lectores tenerles al corriente de este asunto.

GRAN CONCURSO-EXPOSICIÓN DE FOTOGRAFÍAS DE FIESTAS Y COSTUMBRES POPULARES.

— Por las secciones de Arqueología, Filología y Folklore y Fotografía y Excursiones del Club Muntanyenc, se está procediendo a la organización de este gran Concurso.

Este acto, que emprende un camino más elevado en el orden de celebración de Concursos fotográficos, poniendo este arte al servicio de tan noble propósito como es el de perpetuar gráficamente las supervivencias de nuestra tradición, merece encontrar buena acogida por parte de aficionados y profesionales de la fotografía, a todos los cuales, indistintamente, va dirigida la convocatoria.

Para cualquier dato que quiera obtenerse sobre dicho Concurso dirigirse al domicilio del Club Muntanyenc, calle del Conde del Asalto, n.º 22, pral., Barcelona.



CONGRESO INTERNACIONAL DE FOTOGRAFÍA EN LONDRES. — El día 9 de agosto dieron comienzo en Londres las sesiones del citado Congreso, que han continuado en los días sucesivos.

Sobre este importante certamen informaremos ampliamente en nuestros sucesivos números.

EXPOSICIÓN DE FOTOGRAFÍA HUMORÍSTICA.

— En París, y a fin del corriente año, se celebrará esta interesante Exposición.

La invitación a tan original certamen ha llamado poderosamente la atención, y es seguro que tendrá un éxito resonante.

Seguiremos informándoles sobre este particular.

SOBRE LA PROPIEDAD ARTÍSTICA. — Con motivo de nuestra campaña en pro de dicha propiedad, hemos recibido infinidad de cartas de los principales fotógrafos de España felicitándonos y alentándonos para que perseveremos en nuestra campaña.

Reciban nuestras más expresivas gracias nuestros buenos amigos, y les aseguramos que no cejaremos hasta que se nos haga justicia.

REAL SOCIEDAD FOTOGRÁFICA DE MADRID. — El secretario de la mencionada Sociedad ha celebrado una interesante Exposición de sus fotografías en el propio local de la Sociedad.

Las obras, ejecutadas en los procedimientos al bromuro y bromóleo, han sido muy elogiadas por las personas inteligentes que las han visto.

Nuestra enhorabuena a tan modesto como entusiasta aficionado.

VIGÉSIMOTERCER SALÓN INTERNACIONAL DE PARÍS. — Nuestro querido amigo el laureado fotógrafo don Miguel Renom ha enviado al referido Salón un lote de hermosas fotografías, las cuales han sido todas admitidas y muy elogiadas por cuantos han podido verlas.

Ofrecemos a nuestros lectores publicarlas en nuestra Revista.



OPTISCHES NACHSCHLAGE-BUCH FÜR PHOTOGRAPHIRENDE, por Hans Schmidt, tercera edición corregida y aumentada. Editada por Verlag des Photograph, L. Fernbach, Bunzlau i Schl., 1927. — Los libros sobre óptica fotográfica, sobre todo los que están escritos en forma elemental, tienen un éxito importante, especialmente entre los aficionados que indudablemente se interesan por conocer esta maravilla que constituye el objetivo fotográfico, el elemento más preciso y más perfecto de todos los que maneja. El hecho de que en el mercado encuentre objetivos diferentes que se presentan con nombres más o menos raros y que se indican como corri-

giendo tales o cuales defectos, aumentan el interés de los aficionados que, en su elección, quieren tener una idea de lo que pueden esperar de los diferentes tipos de objetivos, por algunos de los cuales gastan sumas de importancia. La presente obra de Schmidt precisamente viene a llenar este vacío, ya que, en forma elemental y al alcance de todos, expone el funcionamiento de los objetivos, sus principales características, el modo de elegirlos, según el trabajo, y lo que cabe esperar de cada uno de ellos. Gran cantidad de gráficos completan las claras explicaciones, y hacen de la presente obra un interesante manual para el aficionado consciente.