

*Album
Gráfico*

AÑO I

NÚMERO 3

JULIO 1915

MADRID

Alfred
Crosby

"INTERTYPE"

Máquina Linotype perfeccionada

para componer y fundir líneas con limpieza y mucha exactitud

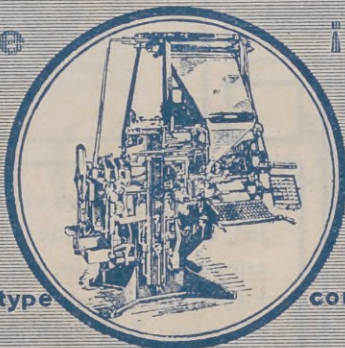
MÁS RÁPIDA

MÁS SEGURA

MÁS MODERNA

MÁS RENDIMIENTOS

Matrices y accesorios de la Linotype



¡La más completa de todas!

Componedor de gran precisión
:: Escape simplificado directo ::

MÁS ACABADA

MÁS PRÁCTICA

MÁS ECONÓMICA

MENOS REPARACIONES

con un 20 por 100 de economía

Schnellpressenfabrik Frankenthal

Albert & Co., A.-G., Frankenthal. Máquinas tipográficas de los modelos acreditados: *Rhenania, Rhenania-Rapid, Universal, Universal-Rapid, Autocromo*, etc. Máquinas de dos revoluciones, modelo *Favorita*. Máquinas rotativas. Máquinas para imprimir papel para envolver frutas, etc. *Marcador automático Universal*. Máquinas litográficas planas, rotativas *Bavaria*, de estampación indirecta (roto-calco) *Offset* y para estampación en hoja de lata.

Rockstroh & Schneider Nachf. Dresde-Heidenau

Máquinas tipográficas de presión plana: *Victoria, Victoria-Mercurio, Victoria-Hércules* y *Kobold*. Máquinas tipográficas de cilindro para impresiones de gran lujo.

Karl Krause, Leipzig

Guillotinas para cortar papel, prensas para dorar y estampar en relieve, cizallas para cortar cartón, calandras y satinadoras, toda clase de maquinaria para la fabricación de cajas de cartón y para la manipulación del papel y del cartón.

Gebrüder Brehmer, Leipzig

Máquinas para coser libros con alambre y con hilo vegetal, para coser cajas de cartón con alambre, plegadoras, etc.

EN GENERAL: toda clase de máquinas y utensilios para las Artes Gráficas

TIPOS GANS

Muestrario
muy variadísimo

de tipos modernos para obras,
revistas y trabajos de fantasía



Orlas artísticas
y viñetas

Material de blancos de gran
precisión. Tintas y barnices

MADRID
PRINCESA Núm. 63

RICHARD GANS

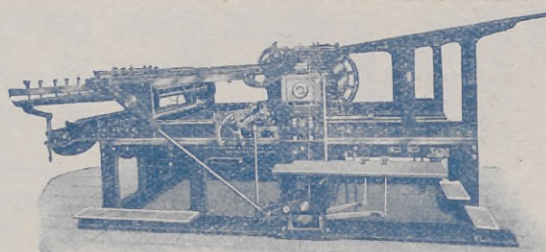
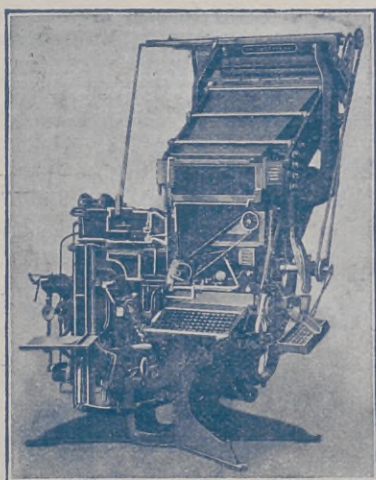
BARCELONA
ARIBAU Núm. 83

Fundición Tipográfica • Galvanoplastia • Taller Mecánico

RIBED, MIRANDA Y C.^A

Plaza de la Lealtad, 3

MADRID



LA LINOTYPE es ventajosa para toda clase de trabajos, compone desde el cuerpo 5 al 42 y produce tan enorme economía, que basta para pagarse a sí misma. Las máquinas de imprimir de cilindro de dos revoluciones JCM y Centurette se emplean por todo impresor progresivo; cualquiera de estas máquinas y otras muchas para imprenta y litografía las servimos en el acto o tan rápidamente como en circunstancias normales.

DEPOSITO DE PIEZAS DE RECAMBIO. MONTADORES EN MADRID. PEDID LISTA DE REFERENCIAS

GRANDES FACILIDADES DE PAGO TELEFONO 1.429

JOSE CASAMAJO LLORENS

Agente general exclusivo con depósito en España de la FABRICA DE TINTAS TIPO-LITOGRAFICAS

APARTADO 566

CASA CENTRAL : : : :
: : : : EN BARCELONA
Carmen, número 21

TELEFONO 3.016

Mander Brothers
DE
Wolverhampton
INGLATERRA

APARTADO 284

: : : : SUCURSAL
EN MADRID : : : :
Glorieta Atocha, 8

TELEFONO 4.333

ALBUM

REVISTA PROFESIONAL

ARTES DEL LIBRO

GRAFICO

MES
DE
JULIO

Redacción y Administración:
Calle del Barco,
número 16, principal.--MADRID

Horas de oficina:
De ocho y media
a nueve y media
de la noche (los
días laborables)

1915

AÑO I

NÚM. 3

Litografía Foruny

Mesa revuelta.—Este es uno de los trabajos que, debido a su magnitud, al arte que le rodea y al delicadísimo esmero puesto en la impresión, en dos palabras estaba hecha la crítica de él. Sólo bastaría decir: hermanados el arte y la sencillez, triunfan en toda la línea, en la seguridad de no desviarnos ni un ápice de la verdad. Pero no es esto lo suficiente.

El trabajo que comentamos, partiendo de la base de que no está grabado directamente en la piedra, sino que es una recopilación de modelos hechos en esta acreditadísima Casa, está, por consiguiente, reportado; de ahí el elogio que sinceramente le tributamos, porque todo el dominio, buen gusto y delicado arte del dibujante, quedaría sin brillantez si al pasarlo a la piedra, operación que requiere, no sólo excesivo cuidado, sino un pleno conocimiento de lo que se hace, no hubiera llevado a cabo esta labor un artista que guardase armonía con el dibujante.

Hecha esta salvedad en elogio suyo, enviamos la más entusiasta felicitación a D. Ramón Foruny y a su hijo, quienes—haciendo un alarde de cariño a esta Revista, no reparando en lo costoso que son esta clase de modelos—han presentado una plana, en la que no sabemos qué admirar más, si la labor del dibujante, el esmero del reporte, la limpieza en la impresión o el rasgo de altruismo que estos industriales han demostrado.

Tipografía "Stampa"

Retrato ecuestre del Príncipe Baltasar Carlos.—La tricomía presentada por esta Casa está perfectamente ajustada y dotada de una delicada limpieza. El *pas-partout*, el cual lleva un relieve que sirve de recuadro a la lámina, tiene una esbeltez tan elegante, que forma un buen conjunto.

En cuanto al fotograbado, de sobra tiene demostrado D. Adolfo Durá su gusto artístico entre los profesionales; por consiguiente, huelga lo que de él pudiéramos decir ensalzando su labor.

Richard Gans

Difficil resulta tener que hacer la crítica o dar una opinión de un trabajo ejecutado en esta acreditadísima fundición.

En cuanto a los colores dados a estas cuatro planas creemos no cabe más elegancia, pureza y pulcritud. Y en la parte estética, característica de esta Casa, demuestra una vez más el pleno y profundo dominio del trabajo en fantasía. Mucho nos han llamado la atención las orlas y titulares empleadas, todas de estilo novísimo; pero en particular las que llevan por nombre *Escritura Selecta* y *Graciosa*, últimas creaciones de la Casa.

Reunen tal elegancia para el trabajo en fantasía, circulares, membretes, besalamanos, participaciones, carnets, invitaciones, etc., etc., que pocas serán las imprentas donde no se hallen las dos mencionadas titulares.

Si satisfecho puede estar el Sr. Gans de haber lanzado al mercado un artículo que no necesita

encomios, sino que por sí solo se vende, no lo estamos menos nosotros al ver en nuestras páginas trabajos ejecutados en esta fundición.

Imp. Hernando

Jarrón tipográfico.—Orgullosa estará la Casa de los Sres. Sucesores de Hernando al ver que de sus talleres salen trabajos reveladores, no sólo de buen gusto, sino de un verdadero conocimiento de técnica artística.

El trabajo que en estas toscas líneas reseñamos coloca al joven tipógrafo José Chacón Martín a una altura tal, que si no tuviese su pericia y buen gusto demostrados ya en diversos trabajos, este modelo le bastaría para acreditarse como digno obrero de nuestro arte. Quien esté acostumbrado a trabajar en esta clase de material verá que el elogio que tributamos a nuestro colaborador resulta pálido ante lo que de él pudiéramos decir.

Reciba, pues, nuestra felicitación, la que hacemos extensiva a Gabriel Guarnido, encargado de la impresión, que de tan admirable modo ha contribuido al éxito lisonjero logrado.

"Progreso Gráfico"

Anuncio de la Casa.—No estuvimos equivocados al decir en nuestro número anterior a estos mismos inteligentes operarios que esperábamos producciones más bellas que la presentada en el primer número de esta Revista. Este trabajo, al que le rodea una aureola de sencillez, demuestra que, sin poseer excesivo material, pueden hacerse cosas bellas cuando sabemos interpretar el arte.

Su ejecución, hecha con fondo *Fuñor*, y el tamaño original que han escogido, es de modernísimo estilo.

Aunque la modestia de estos operarios llega hasta el punto de no querer firmar sus trabajos, ALBUM GRÁFICO, a pesar de esto, se congratula en decir que son: Manuel Barrutia y León Gurpegui.

Encomiásticos elogios para éstos y una felicitación para la Casa que de tan modo eficaz contribuye al éxito de esta modesta Revista.

Imprenta A. Marzo

Cubierta.—Hay una ley en la vida que dice que para juzgar las cosas y compararlas hay que tener en cuenta la proporción de unas con otras.

Si nos atenemos a lo anterior y si la proporción de capacidad es comparada con el grado que, por razón natural, debe tener una con relación a las demás, afirmamos que el trabajo presentado por el alumno de la Escuela de Aprendices Justo López es un alarde de conocimiento y buen gusto, circunstancia que nos obliga a creer que, de no dormirse en los laureles, no ha de estar lejano el día en que figure en las huestes formadas por los artistas de la imprenta quien tan felices pruebas da de aplicación. Unase a esta felicitación el otro aprendiz, Angel Sancho, que no es menor el triunfo que en esta ocasión le corresponde: los colores empleados en este trabajo y la limpieza obtenida le hacen acreedor a ello.

ALBUM GRÁFICO

AÑO I : : : : NÚMERO 3

REVISTA MENSUAL ILUSTRADA

MADRID, JULIO 1915

TEXTO: Nuestros suplementos.—Tropología.—A propósito de unos artículos.—La linotipia y el recorrido de los grabados.—Pequeñas observaciones.—La composición moderna en el libro, en los trabajos

SUMARIO

de remendaje y en los anuncios.—Controversia amistosa.—La ornamentación del libro y sus preparados.—Sección consultiva. SUPLEMENTOS: Talleres tipográficos Langa y C.^a.—Imprenta de "El Correo Español".

TROPOLOGÍA

(Continuación.)

DIJIMOS en el número anterior que había dos clases de figuras: *de pensamientos o sentencias y de palabras*. Apartémonos por ahora del examen de las primeras, y dediquémonos con preferencia al estudio de las segundas. Por lo que se refiere a las palabras, existen diversas especies de figuras, entre las cuales debemos notar las que los gramáticos llaman *figuras de dicción o metaplasmos*, y que son ciertas mudanzas o alteraciones que en su estructura reciben a veces ciertos vocablos, ya por la adición de alguna o algunas letras, como en *aqueste*, *aquese*, por *este*, *ese*; ya suprimiéndolas, como en *norabuena*, *navidad*, *gran*, *siquier*, por *enhorabuena*, *natividad*, *grande*, *siquiera*; ya por formarse de dos vocablos uno solo, omitiendo la vocal en que termina o con que empieza uno de ellos, como *del*, *al*, *estotro*, *esotro*, por *de el*, *a el*, *este otro*, *esto otro*, *ese otro*, *eso otro*. Finalmente, hay figuras de palabras que se llaman **tropos**, por las cuales admiten las voces significaciones diversas de la suya propia. Estas son precisamente las figuras de que me propongo tratar en las siguientes

líneas, que procuraré sean pocas para no cansar demasiado a los que me concedan el honor de leerme.

• • •

Ya hemos hablado anteriormente de la diferencia que hay entre lo que se llama *sentido propio* y *sentido figurado*, y también hemos sentado la regla para distinguir uno de otro. Vamos ahora a discurrir sobre los tropos en particular, comenzando por el más bello y usado, la **metáfora**, que etimológicamente significa *traslación*, y que consiste en la expresión de una idea con el signo de otra más expresiva, pero semejante o análoga a la primera; es decir, que entre la voz a que se da un sentido metafórico y el objeto a que se la quiere aplicar hay una especie de relación de semejanza. Esto se debe a que casi todos los objetos que causan impresión en los órganos de nuestro cuerpo están siempre acompañados de diversas circunstancias que nos llaman la atención, y por las cuales denotamos, por lo común, o los objetos mismos que dichas circunstancias no han hecho más que acom-

pañar, o aquellos cuya memoria excitan ellas en nosotros. Cuando decimos *la gramática es la llave de las ciencias, la lógica es la llave de la filosofía*, lo hacemos porque así como una llave nos franquea la entrada en una habitación, así también ciertos conocimientos preliminares nos franquean la entrada a lo más íntimo de las ciencias.

Debido a la semejanza que existe entre la facultad mental de conocer y percibir, que ilumina el entendimiento, y la luz, que nos hace visibles los objetos materiales, suele decirse muchas veces *la luz del entendimiento*.

Cizaña es una mala hierba que nace y crece entre los trigos y las cebadas, y los malea. Pues bien: úsase esta palabra para indicar discordia, desavenencia, división, como *sembrar la cizaña en una familia, en una colectividad*.

A la persona extraordinariamente viva, inquieta y ágil la llamamos *ardilla*: ya sabemos todos la agilidad y la viveza de dicho pequeño cuadrúpedo. Asimismo decimos *ese hombre es un mono*, porque vemos su afectado remilgamiento o porque constantemente imita en sus acciones a los demás. Del hombre astuto, disimulado, cauteloso o taimado decimos que *es un zorro*; de la mujer buena, humilde y dócil decimos que *es una cordera*, y del sujeto valiente, esforzado y generoso decimos que *es un león*.

El uso ha consagrado infinidad de metáforas, de las cuales recordamos algunas: la *flor* de la juventud, el *fuego* del amor, el *hilo* de la conversación, las *corrientes* de la opinión, las *alas* del viento, los *caminos* de la virtud, la *primavera* de la vida, la *nieve* de los años, las *borrascas* del corazón, los *rugidos* del mar, un *rayo* de esperanza, la *dureza* de corazón, la *rapidez* del pensamiento, la *nave* del Estado, el *crystal* de las aguas, dar *rienda suelta* al dolor o a la cólera, el *gusano roedor* de los celos, *devorado* por las llamas, *escudo* de la inocencia, *báculo* de la vejez, *azote* del humano linaje, labios de *coral*...

Una advertencia: no es lo mismo decir *ienes labios de coral, ese hombre es un león*, que *ienes los labios como el coral, ese hombre se ha puesto como un león*: en estos dos últimos ejemplos existe una **comparación**, expresada con su término propio, que es el adverbio *como*, mientras en los dos primeros ejemplos existe **metáfora**; es

decir, comparamos mentalmente el sentido propio y figurado de las palabras *coral* y *león*, y no lo expresamos con nuestro lenguaje.

La metáfora se divide en *simple, continuada y alegórica*.

Es *simple* aquella que tiene la mayoría de sus términos en sentido propio, como ocurre en las siguientes frases: *el Asia fue la cuna del género humano, los hijos buenos son el báculo de sus ancianos padres*, donde solamente *cuna* y *báculo* están en sentido figurado o metafórico.

Continuada es la que tiene casi todos sus términos en sentido metafórico: *La elocuencia de Fulano es un impetuoso torrente que todo lo arrolla*. Solamente está en sentido propio el nominativo de la oración, o sea *la elocuencia de Fulano*.

Es *alegórica* o *alegoría* la que tiene todos sus términos en sentido metafórico: *Este tierno arbusto no tardará en dar frutos copiosos y sazonados*. Sin el auxilio de un antecedente o consiguiente es imposible explicarnos el sentido de la frase, que en este ejemplo debe referirse a un niño o jovencito del cual se ha hablado con anterioridad, o del que pensamos ocuparnos inmediatamente.

Usase también muchísimo la alegoría en los refranes o proverbios, los cuales, además del sentido propio, que es en sí verdadero, dan a entender otro muy distinto del primero, como podemos comprobar con algunos ejemplos: *Cantarillo que muchas veces va a la fuente, o deja el asa o la frente; dama que ríe, bolsa que llora; un necio tira una piedra al mar, y cien cuerdos no la pueden sacar; pescador que pesca un pez, pescador es; una cosa es apuntar, y otra caer el gorrión; no hay que estrujar tanto la naranja que amargue el zumo*, que es precisamente lo que estoy haciendo en este momento, aunque con buena intención, por supuesto.

MATÍAS ABAD.

(Continuará.)

Nuestro particular amigo y colaborador José Fuguet pone en conocimiento de su distinguida clientela que a fin de servir el sinnúmero de demandas con que ésta le favorece, ha ampliado sus talleres y los ha trasladado a la calle de San Bernardo, núm. 92. Teléfono núm. 1.922.

A circular gold-tooled medallion featuring a symmetrical, stylized floral or foliate design in blue and gold. The design is centered within a thin gold circular border. The background of the book cover is a light cream or off-white color.

LANGA Y C^{ÍA}



IMPRESOS ARTÍSTICOS
Y DE FANTASÍA

TRABAJOS COMERCIALES

IMPRESO POR TIMOTEO PELÁEZ

TIMBRADOS EN RELIEVE
Y HERÁLDICOS

FACTURAS Y MEMBRES
TARJETAS • CIRCULARES

EJECUTADO POR EUGENIO AMOR



A PROPÓSITO DE UNOS ARTÍCULOS

EN el primer número de ALBUM GRÁFICO, Revista a la que deseo toda clase de prosperidades y largos años de existencia para bien del arte tipográfico, se han publicado dos artículos, acerca de los cuales voy a emitir mi modesta opinión, para contribuir con mi granito de arena al acervo común.

En el primero de dichos artículos, que firma el corrector de ALBUM GRÁFICO, se lamenta éste de las faltas y erratas que se observan en muchas publicaciones y lo achaca a la impericia de algunos correctores, cosa que es verdad; pero lo que hay que buscar es la raíz del mal, la causa de que desempeñen el cargo de correctores individuos que no reúnan condiciones para ello. Esto, a mi juicio, es debido únicamente a una cuestión económica, ni más ni menos.

Hay imprentas en las que por no dar el negocio para pagar un corrector, no lo tienen. Existen otras que podrían sostenerlo, pero que la avaricia, o como se quiera llamar, de sus dueños no les permite hacerlo, y no escasean tampoco las que tienen compositor, ajustador y corrector todo en una pieza y, naturalmente, en estas condiciones no es posible que las cosas se hagan bien.

¡Qué más! Existe en esta corte una importante casa editorial que publica varias revistas *ilustradas* bastante notables, que ha estado no sé los años sin tener corrector (ahora ya tengo motivos para creer que lo tiene), y me parece que dicha casa bien podía pagarlo. Pero ¡bah! eso de la corrección no tiene importancia. Si sale una palabra por otra o una barbaridad, que se dan casos, el buen juicio del lector, etc., ya subsanará la falta; el autor del artículo se limita a cobrarlo, y en paz.

Así, pues, yo creo que en primer término tiene la culpa de este estado de cosas el autor de una obra que quiere que se la hagan muy barata, y luego el industrial que accede a ello, porque la Imprenta es una industria como otra cualquiera, y claro

está, haciendo los trabajos baratos no se puede dar buenos jornales, y no dando buenos jornales no se puede tener buenos operarios.

Cuente el corrector de ALBUM GRÁFICO con mi modesta adhesión para todo lo que redunde en beneficio de la clase y con mi asistencia, si llega a efectuarse, a la reunión que propone para tratar de estos asuntos y para ver si *nos ponemos de acuerdo* en otros menesteres de la corrección, como, por ejemplo, tratar de unificar lo que sea posible abreviaturas, mayúsculas, etc., para evitar el que en unos sitios se ponga *mar* Mediterráneo y en otros el mar lo pongan con mayúscula. Que en unos periódicos pongan *Cárpatos* con *c*, y en otros lo pongan con *k*. Que unos escriban *Dunquerque* y otros *Dunkerque* (de esta última manera se escribe en francés); unos *Los Argonnes* y otros *La Argona*. ¿En qué quedamos? ¿Hemos de escribir los nombres extranjeros como los escriben ellos, o los hemos de españolizar? A mí me parece que debían escribirse como son en su origen; porque de españolizar unos hay que hacerlo con todos, y ¡cualquiera traduce al castellano ciertos nombrecitos rusos que no tienen más que *zedas* y *kaes*!

◊ ◊ ◊

El otro artículo se titula «La puntuación» y lo firma José Ratés.

Afirma este señor que no hay dos correctores que puntúen lo mismo, cosa algo disculpable, a mi juicio, dada la idiosincrasia de los individuos en general, y no de gran importancia, pues demasiado sabrá el Sr. Ratés que tampoco los escritores puntúan igual, y hasta yo he conocido el caso de un autor (y como éste hay muchos) que mandaba que en su obra se pusiera la puntuación tal y como él lo marcaba sin variar ni una tilde, y así hay que hacerlo.

Cita este señor en apoyo de su tesis al *Quijote*; pero esto nada tiene que ver con el asunto, porque cuando el *Quijote* se escribió predominaba otra forma de pun-

tuar, como todo el mundo sabe. Hoy existen unas reglas fijas dadas por la Academia, y a ellas debe atenerse el corrector, y algo debía ayudarle también el que escribe, pues todo no lo ha de poner aquél.

En cuanto a las aptitudes que ha de tener un corrector, me parece que se exagera algo. Bueno que éste sepa Gramática, cuanto más mejor; que conozca la técnica del oficio a la perfección; pero de esto a querer que sea una enciclopedia viviente hay una notable diferencia. Pues qué, ¿el corrector ha de saber física, química, matemáticas, etc.? Entonces los autores de estos tratados, ¿qué deben saber? Para eso están: para corregir sus obras, porque al corrector no deben exigírsele más que conocimientos generales. Si dominase todas estas ciencias se dedica-

ría a otra cosa y no a corrector de pruebas.

Quiere el Sr. Ratés que una junta de académicos examine la suficiencia de los que aspiren a ser correctores, y no me parece necesario. Hay un libro que es suma y compendio del trabajo y ciencia de esos señores, la Gramática, y para ver si un individuo la sabe o no sólo es necesaria una persona, un profesor de Gramática. De llevarse a cabo lo de la junta, debía nombrarse otra de capitalistas para acordar qué sueldo se les daba a individuos adornados de tales perfecciones.

De modo que quedamos en que al corrector debe exigírsele la mayor suma de conocimientos, pero también debe concedérsele la mayor *suma* metálica posible, o no hay lógica en el mundo.

MANUEL PUEBLA Y LUENGO.

La linotipia y el recorrido de los grabados

S EÑALABA en el número anterior las ventajas que reporta la linotipia al arte de la Imprenta. Hoy voy a ser más explícito, demostrando irrefutablemente—demostración que seguiré en números sucesivos—, no solamente que en la llamada máquina de componer pueden confeccionarse todos los trabajos que se refieren a la Tipografía, sino que para algunos de ellos es absolutamente imprescindible. Uno de estos trabajos es el ajuste de obras o revistas ilustradas.

Pena da ver el recorrido de algunos grabados, sobre todo si estos grabados afectan la forma redonda, ovalada o siluetada; y más pena da cuando estas atrocidades se cometen en obras de lujo, que se hacen con tiempo sobrado, y donde debe aquilarse el trabajo hasta la exageración. Si son obras que dan nombre y fama a los establecimientos que las confeccionan, ¿por qué, pues, esta desidia—que no es otra cosa—en trabajos de esta índole?

El ajuste de grabados requiere—todos lo sabemos—, aparte una colocación artística, uniformidad en los blancos, uniformidad que desaparece en cuanto el cajista se ve precisado a recorrer un círculo, un óvalo o una silueta. Si el grabado recorrido rom-

pe la composición, ¿por qué no recorrerlo siguiendo con el texto la línea del clisé? Pues no, señor; eso sería lo perfecto, y es innato en el hombre lo anormal, aun a costa de su salud. Es rarísimo ver un recorrido en la forma que indico; verdad es que en ocasiones es imposible. Este caso se presenta en obras cuyo texto va sin reglas y ha de imprimirse juntamente con el grabado; es decir, en una tirada. Claro que esta imposibilidad desaparece si el texto se compone en linotipia. La razón es clarísima: un recorrido en círculo, siguiendo la línea del grabado, ha de hacerse redondeando el piso; las líneas, hasta la mitad del recorrido, van de mayor á menor, y estas líneas no llevan amparo de ninguna índole, quedando al aire las dos o tres letras que lleva de menos cada línea, y como contera, el encaballamiento seguro así que funcionen las cuñas. Aquí encontramos una superioridad incontrastable de la linotipia sobre la composición manual; no una superioridad, una imposibilidad que la linotipia ha desterrado de la Imprenta, debido a fundir la línea en lingote.

Para estos recorridos hay un medio sencillísimo que he visto en una revista inglesa. Si la plana donde va el grabado es la del ALBUM GRÁFICO, hacemos la siguiente

operación: componemos tantas líneas de números, separados por medio cuadratín, como sea la altura del grabado, en esta forma:

10 20 30

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

empezando la composición de estas líneas de números con medio cuadratín. De estas líneas se hacen tantas como se necesiten para formar dos columnas a la altura del grabado. Se saca una prueba del grabado (supongamos que es redondo) y otra de las líneas de números. Esta prueba del grabado se pega encima de la prueba de números, y con ésta a la vista, recorreremos inmediatamente el grabado sin dificultad alguna, siguiendo esta norma. Si el grabado va

8	7	6	5	4	3	2	1	1	2	3	4	5	6	7	8
8	7	6	5	4	3			3	4	5	6	7	8		
8	7	6	5	4				4	5	6	7	8			
8	7	6	5					5	6	7	8				
8	7	6							6	7	8				
8	7	6							6	7	8				
8	7	6							6	7	8				
8	7	6							6	7	8				
8	7	6							6	7	8				
8	7	6	5					5	6	7	8				
8	7	6	5	4				4	5	6	7	8			
8	7	6	5	4	3			3	4	5	6	7	8		
8	7	6	5	4	3	2	1	1	2	3	4	5	6	7	8

recorrido al centro de las dos columnas, la prueba del grabado, pegada encima de los números, nos da la medida de cada línea.

Ejemplo: la línea de ALBUM GRÁFICO es de 15 cíceros, o sean 18 cuadratines del cuerpo 10; cada número es un cuadratín, porque, como dejamos dicho, los números llevan entre sí media línea; si la prueba del grabado coge debajo tres números, ya sabemos que la primera línea de recorrido hemos de componerla dejando al final tres cuadratines, y así sucesivamente todas las líneas, descontando los cuadratines que desaparecen bajo la prueba del grabado. De este modo el recorrido resultará perfecto y no veremos la iniquidad de meter un círculo en un cuadro de líneas.



Por hoy termino publicando la reducción de un trabajo de orla hecho íntegro en la linotipia; reducción debida a que el original ocuparía media plana de ALBUM GRÁFICO.

Conste que el trabajo no tiene otra finalidad que presentar matrices de orlas de la máquina. Tampoco ha sido hecho ex profeso para esta Revista. De todos modos, el que da lo que tiene no está obligado a más. Y conforme con T. Marinas, pongo punto y en la misma línea firmo. JOSÉ BOLAÑOS.

== PEQUEÑAS OBSERVACIONES ==

TAREA difícil para mí es hilvanar unos renglones para ALBUM GRÁFICO, pero mi afición a las Artes Gráficas es tal, que no puedo dejar de dedicar un saludo a cuantos colaboran en él y, en particular, a sus acertados fundadores, al presentar una Revista de ilustración a la vez que consultiva para los que dependemos de los anexos la libro.

Un asunto expondré en el cual he fijado

siempre mi atención por haberlo visto en muestrarios de casas productoras de material, y últimamente en ALBUM GRÁFICO, en el suplemento de los Sucesores de Hernando.

Me refiero a la confección, no al conjunto, pues como se ve y podrán apreciar, es trabajo de mucho efecto y hasta cierto punto artístico, al cual me atrevo a hacer algunas observaciones, que creo no estén demás, y que, con permiso del compañero

José Chacón Martín, voy a exponer, y las que siempre he opinado se deben tener presente.

Para la confección de dicho trabajo ha tenido que invertir un gran tiempo para amoldar los filetes y hacer la forma del jarrón, así como achaflanarlos para su unión, por cuyo motivo dichos filetes no sirven para otro trabajo, y, por lo tanto, el material así empleado podemos contarlo por inútil.

Con un trabajo de esa índole no se resiente una imprenta verdaderamente, pero si el cajista confecciona un trabajo y le da el resultado apetecido, está tentado en lo sucesivo para repetir los mismos procedimientos.

Eso de cortar y doblar (a mi corto conocimiento) debe desecharse siempre, pues sin esos procedimientos pueden salir trabajos tan buenos, sin exponernos a que llegue un día que por haber cortado una pieza u orla (como hacen algunos), haya que repe-

tir un trabajo hecho anteriormente y no se pueda confeccionar si no es con alguna variación, que los clientes pueden o no tomarla a bien.

Ahora bien, esto de cortar piezas se puede hacer en aquellos sitios que dispongan de estereotipia o máquina de planchas de celuloide; pero siempre después de hacer la plancha, nunca al hacer el molde.

Culpa grande corresponde a las casas fundidoras, pues raro es el muestrario que presentan con aplicaciones de material que no vaya éste cortado a capricho con el exclusivo objeto de engañar la vista para poderle dar mayor curso en el mercado, lo que se debe de rechazar; que si a ellos les conviene vender, también a nosotros nos conviene no enviarnos en esa clase de trabajo, que en algunos sitios nos sería consentido y en otros no nos sería.

TIBURCIO SANCHO.

Zaragoza, Julio 915.

OBREIRO TIPÓGRAFO.

La composición moderna en el libro, en los trabajos de remendaje y en los anuncios

DESDE hace varios años la composición tipográfica ha adquirido nuevas formas características, determinadas en parte por una sana rectificación del gusto y por otra por necesidades económicas verdaderamente imperiosas.

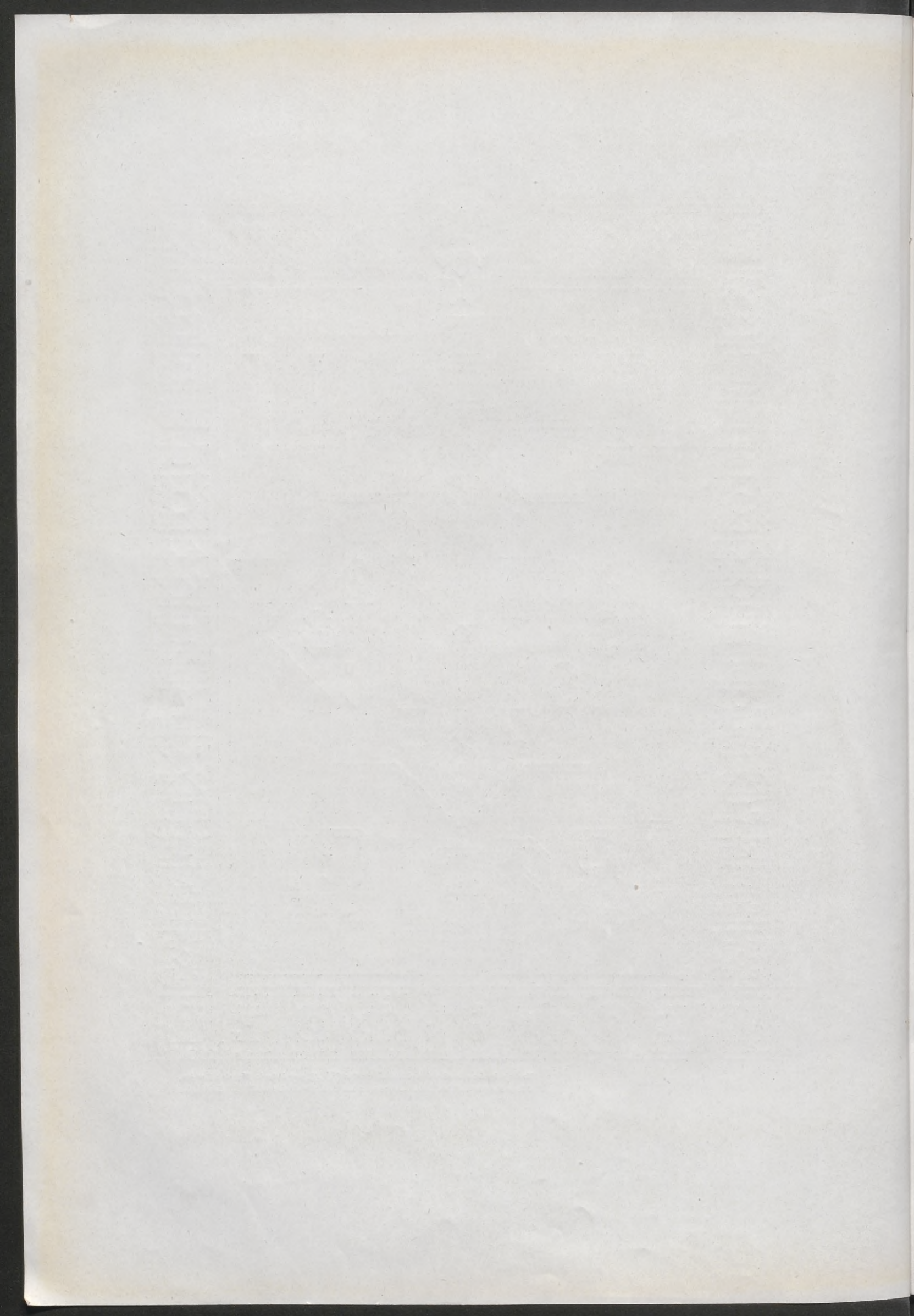
La escasez de prensa profesional en nuestro país ha sido la causa de que sobre problema tan importantísimo se haya escrito muy poco y de que gran parte de nuestros cajistas, aun los estudiosos y dotados de buena inteligencia y de dotes de observación y de buen gusto, desconozcan los fundamentos de las tendencias nuevas, y esto nos induce a ocuparnos con alguna detención de ellas.

Donde más se ha manifestado el cambio del gusto es en los trabajos de remendaje, y como quiera que éstos en mayor o menor escala entran también en la confección del libro, nos ocuparemos en primer lugar

de ellos. Precisamente los trabajos de remendaje constituyen una especialidad del impresor en el que se manifiestan las opiniones más heterogéneas, tanto de parte de los mismos profesionales, como de parte del público, estando casi siempre convencidísimas cada una de las partes que se hallan disputando que sólo ellos tienen un criterio acertado para los trabajos tipográficos. Es preciso convencerse de que para obtener este criterio hay que educar el gusto propio mediante estudios concienzudos y comparativos; es preciso conocer y dominar a la perfección los medios y los recursos con los cuales cuenta la Tipografía para la ejecución de sus trabajos, y sólo así, apreciando bien todos los valores, el tipógrafo podrá llegar a ser artista, pudiendo influir a su vez poderosamente sobre el gusto del público. Podemos asegurar que nuestros cajistas remendistas en España carecen casi todos ellos de las facultades que acabamos



Trabajo hecho con sólo dos piezas diferentes (■ ▲), por Antonio Morales Bordas,
é impreso por Carlos Pérez Sommer en los Talleres de EL CORREO ESPAÑOL



de indicar; hay algunos aunque pocos entre ellos, que siendo dibujantes, saben hacer un bosquejo con algún acierto, otros capaces de ejecutar dibujos aislados de bastante buen efecto; pero compositores que, apreciando con independencia la finalidad de la composición, el material tipográfico de que disponen, el papel y la tinta, hagan un trabajo original y adecuado, acomodándose al mismo tiempo prácticamente a las condiciones económicas que requiera el caso, éstos son contadísimos, casi podemos atrevernos a decir que no los hay.

Para nuestros tipógrafos contemporáneos no puede ser muy grato tener que confesar que después que han pasado más de cinco siglos desde la invención de la Imprenta, hoy en día *artísticamente* estamos casi a menor altura que los primeros profesionales de la Tipografía. *Técnicamente* se ha llegado indiscutiblemente a progresos verdaderamente inmensos; pero el *arte* ha tenido que sucumbir precisamente con los adelantos de la técnica.

Antes de ocuparnos de nuestro tema será conveniente dar una breve reseña de las alteraciones que ha experimentado la composición de los trabajos de remendaje durante el transcurso del tiempo.

En los incunables no hay ejemplos de esa clase de trabajos. Los primeros impresores se ocupaban sólo del *libro* en el verdadero sentido de la palabra, y sus libros no tenían siquiera una portada. Los primeros trabajos de remendaje eran anuncios de libros, proclamaciones, patentes de tirador, libelos sobre fenómenos de la Naturaleza, etc. En los siglos XVI y XVII ya se presentaron portadas de libros en parte de verdadero gusto artístico.

También ensayaron los tipógrafos, y con buen éxito, dedicarse al remendaje, adornando los títulos de las páginas con piecitas de adorno, empleando orlas de línea en los títulos de capítulo, etc., en forma de cabeceras, y empleando después viñetas y ornamentaciones como cabeceras y finales. Otro adelanto de la composición de remendaje se manifestaba en cierres de páginas enteras del libro por medio de orlas de línea; pero aun pasó mucho tiempo hasta que se

desarrolló el remendaje como un verdadero ramo especial de la Tipografía; en aquellos tiempos en que la producción del impresor era limitada en cuanto se refiere a la cantidad, él mismo se hallaba en condiciones de hacerse por su propia mano cuanto necesitaba para sus trabajos de esa índole, porque el nombre de «impresor» comprendía el dominio de todas las habilidades y de todos los conocimientos relacionados con su profesión, extendiéndose los mismos hasta la preparación de la tinta de imprenta.

En este estado se hallaba el arte de imprimir a fines del siglo XVIII y a principios del siglo XIX, hasta que el impresor, en virtud del aumento constante de sus existencias de tipos y de material de ornamentación, tal vez también a consecuencia del aumento de demanda de trabajos de remendaje, se vió en la precisión de conquistar nuevos campos para la explotación de su material, con la tendencia de obtener beneficios mayores. Así, pues, sucedió que los tipógrafos comenzaron a hacer la competencia a los grabadores de talla dulce y a los grabadores en madera, quitándoles primeramente los trabajos pequeños, como tarjetas de todas clases, etc., haciendo éstos, desde luego, a precios mucho más económicos que los grabadores y acostumbrando al mismo tiempo al público a considerar la confección de estos impresos como pertenecientes a la profesión tipográfica. El consumo constantemente creciente de esta clase de trabajos secundarios obligó con el tiempo a ocupar tipógrafos exclu-



sivamente en ellos, y así llegó a crearse la especialidad del cajista remendista.

La creación de esta especialidad fué a principios del siglo XIX. Además de la confección de los títulos de libros, que constituyó la base principal de los trabajos de remendaje, se comenzó pronto a perseguir ideas irrealizables: la composición de

mapas y dibujos, de construcción de ornamentos y de filetes, hasta cuadros y trabajos plásticos se trataron de reproducir mediante el material primitivo, rígido y quebradizo de filetes. Estos «remiendos» ocasionaban mucha pérdida de tiempo y de dinero, y resultaban estéticamente tan imperfectos, que pronto se renunció a esta clase de juegos. Cada vez se manifestó más visiblemente un desarrollo del remendaje en la forma que conocemos en la actualidad. El material disponible, de poco valor artístico, se empleaba a capricho, a medida de la



MODELO 2

inteligencia de los operarios: cierres sencillos compuestos de filetes y de orlas de línea, esquinazos lo más complicados posible en todas las variaciones, cintas volantes en las formas y curvas más incomprensibles (modelo 1), con o sin texto, este último en las formas del peor gusto y mutiladas servían para «hermosear» los trabajos de remendaje. Las combinaciones más atrevidas de colores daban el efecto decisivo a esta obra del cajista. Más tarde se emplearon guirnaldas de flores, orlas de hiedra, tipos rayados, sombreados, perforados y de monogramas; más tarde, orlas de escudos y

de cintas, bastones de huevos y otros «adornos». Además se había llegado a aprender la composición de esquinazos cruzados, clavados o atornillados, biselados o acodados con tal perfección, que muchos cajistas remendistas de aquellos tiempos, encantados con el efecto de semejante obra *técnica* de arte, se olvidaban por completo de examinar el resto de su composición y de hacerse cargo de su efecto estético. En esta forma se trabajó hasta el año 1870, en cuyo tiempo en una portada, en un programa o en cualquier otro trabajo de remendaje podían verse casi todos los tipos de adorno que existían en una imprenta.

Por el año indicado la composición tipográfica experimentó una evolución muy grande. De repente los cajistas se habían convertido en arquitectos. Las orlas «Clásica», «Griega», «Romana», «Germania» y otras muchas por el estilo habían producido este cambio. Templos, arcos de triunfo, enormes patios de columna se estamparon por nuestros tipógrafos sobre el sufrido papel; la composición arquitectónica se había hecho moda. (Modelo 2.) Bastantes apóstoles de Gutenberg comprendían que carecían de dones de arquitecto, pero esto no impedía que la fantasía crease los mayores disparates. (Modelo 3.) Cuando escaseaba el trabajo se imprimían moldes «en blanco» con esas ornamentaciones arquitectónicas en los tamaños más usuales; si se recibía la visita de un cliente se le presentaban las grandes existencias que había de esta clase de composiciones o de impresos; el hermoso marco que se había preparado se empleaba en cualquier composición, apaisado o de pie, a veces también se volvía, de modo que el pie del marco formaba la cabeza, todo esto no perjudicaba en nada la hermosura del total.

A este estado idílico del «arte» tipográfico pusieron fin las fundiciones tipográficas, creando en el último decenio del siglo pasado el material para el llamado *estilo libre*. (Modelos 4 y 5.) Ya en Inglaterra y en los Estados Unidos de América del Norte se habían manifestado antes tendencias a confeccionar los trabajos tipográficos de remendaje en formas más libres, y en el tiempo arriba indicado Alemania, con sus importantes fundiciones tipográficas, creó material abundante para imitar los trabajos en litografía por medio del material tipográfico. Sin embargo, este material, siempre rígido y de difícil manejo, nunca ha permi-

tido la creación de trabajos artísticos. Primeramente, los cajistas se vieron obligados a renunciar a las reglas sobre la ordenación y la formación de las líneas que las Sociedades tipográficas habían determinado después de mucho trabajo. Así llegaron a presentarse las formas de composición más raras, más confusas, más desordenadas que pueden imaginarse y las cuales hoy todavía constituyen el espanto de toda persona que se precie de buen gusto. Cualquier cosa «metida», roturas del papel, cosas superpuestas, etc., se empleaban en casi todos los trabajos. Realmente no había estilo ninguno, los trabajos carecían de todo vigor y de formas reposadas, el texto casi desaparecía entre un cúmulo de ornamentaciones que no tenían ninguna relación con el mismo, se trataba de llenar en lo posible toda la superficie del papel, y para conseguirlo, se recurrió a colocar en cualquier parte maripositas, moscas e insectos de todas clases, que sin estética ni buen sentido, mezclados con flores, clavos, etc., se esparcían por todo.

Al mismo tiempo llegó a desarrollarse con esta forma de confeccionar los trabajos, la confección de las planchas de fondo, las cuales también por medio de fondos desvanecidos, rayados, puntillados y de fantasía, en combinación con colores dulzarrones, ayudaban a quitar todo efecto artístico a los trabajos de remendaje. En la relación más íntima con esta tendencia, estaba la destrucción fre-

cuenta hasta de los materiales más costosos. Para llevar a cabo una idea especialmente «libre», el artista remendista empleaba la sierra, la lima, el martillo, el soldador y el buril, maltratando el material de ornamentación, los tipos y los costosos filetes



MODELO 3

de bronce de la manera más inicua. Esta destrucción costosa del material fué la muerte de esta moda. No es extraño que los dueños de imprenta, en primer término, habían de cansarse de esta manera de desperdiciar el material, y que, cuando luego las fundiciones tipográficas presentaron su

«material naturalístico», éste había de recibirse con los brazos abiertos, puesto que fué acompañado de la promesa de obtener un efecto original con medios sencillos, sin

de poco tiempo se llegó a un buen término medio, volvió a generalizarse poco después una novedad que hizo época: los filetes «Juventud» o «Secesión» (modelo 7),

mejor designados con el nombre «filetes de solitaria», conquistaron el campo y lo dominaron durante bastante tiempo. Aunque esta nueva forma indudablemente debe considerarse como un progreso, porque se aprendió a agrupar bien la composición del tipo y conseguir efectos armónicos en los colores, el gusto de los cajistas en cuanto a ornamentación no adelantó gran cosa con ella.

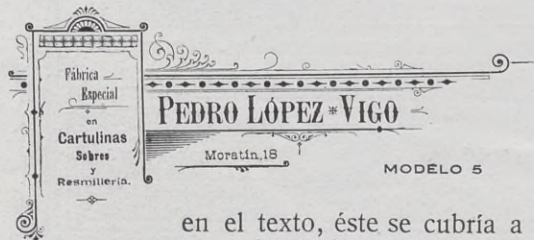
Vinieron luego los estilos «Biedermeier»

(modelo 8) e «Imperio», pero ya por entonces, o sea por el año 1907, se hizo notar la tendencia de volver al filete sencillo, suprimiendo casi por completo toda clase de curvas y de buscar el efecto de la superficie plana del tipo y de la ornamentación. Se ha procurado conseguir la agrupación más eficaz posible del texto y hacer resaltar éste en primer término, haciendo aparecer los ornamentos, que desde luego no pueden suprimirse en absoluto, en el lugar que realmente deben ocupar; es decir, en el secundario. Se ha llegado a comprender que el ornamento no es el componente principal del impreso, sino tiene por solo objeto hacer resaltar más el texto donde convenga y aumentar el efecto estético del trabajo en su totalidad. Se ha partido de la base de que en toda creación humana, el material que ha de manipularse ha de influir en todo el método que ha de prevalecer en su ma-



MODELO 4

la destrucción de material, sin la preparación entretenida de las planchas de fondo. Desde entonces flotaron sobre todos los impresos plantas marinas (modelo 6), en todos los tamaños y de todas las variaciones, enredaderas, girasoles, etc., impresas en color verde jugoso, rojo vivo o amarillo venenoso, abrazaban al pobre tipo comprimido sobre espacios reducidísimos. Las mariposas, golondrinas y moscas, tan preferidas durante el dominio del «estilo libre», se convirtieron en libélulas, caracoles, etc.; doquiera el ojo escudriñador del cajista remendista descubría un espacio en blanco



MODELO 5

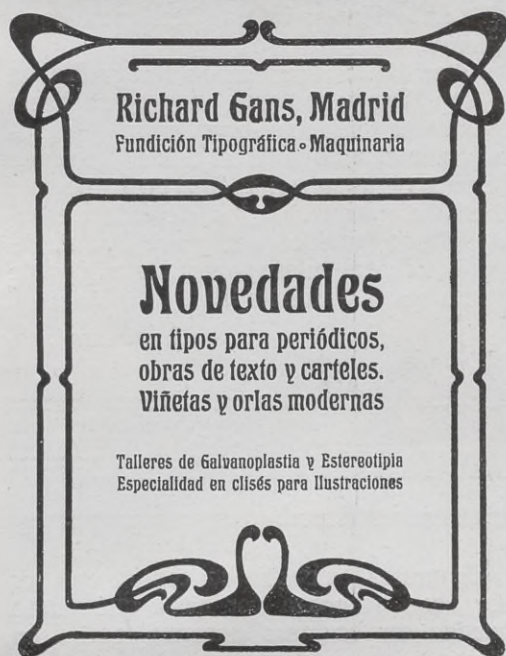
en el texto, éste se cubría a escape por medio de florecitas pequeñas o animalitos estilizados en la forma más caprichosa.

Esto se hacía para conseguir la llamada «composición en forma de bloc» que se hizo moda al mismo tiempo. De un extremo se había caído en el otro; después del «estilo libre», tan dulzarrón, llegó a dominar la confección robusta y excesivamente vigorosa de los impresos. Aunque al cabo



MODELO 6

nipulación. El material fundamental del impresor es el papel, y éste sólo nos apa-



Richard Gans, Madrid
Fundición Tipográfica • Maquinaria

Novedades

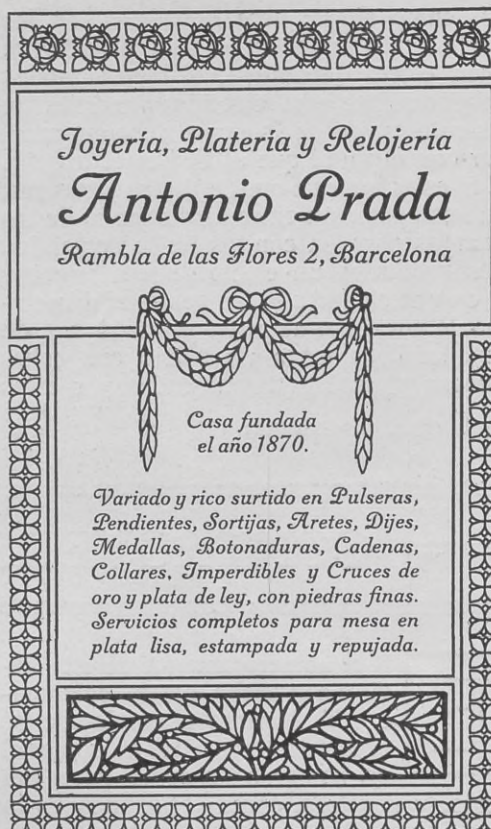
en tipos para periódicos,
obras de texto y carteles.
Viñetas y orlas modernas

Talleres de Galvanoplastia y Estereotipia
Especialidad en clisés para ilustraciones

MODELO 7

rece como una superficie, no como un cuerpo. Otro punto de vista muy importante es la pureza de estilo en el tipo y en el ornamento.

Cualquiera se reiría si un escultor, en un monumento, empleara sobre un zócalo gótico una figurita diminuta de estilo rococo, colocando al lado un par de leones de estilo romano y rodeando todo con



Joyeria, Plateria y Relojeria

Antonio Prada

Rambla de las Flores 2, Barcelona

Casa fundada
el año 1870.

Variado y rico surtido en Pulseras,
Pendientes, Sortijas, Aretes, Dijes,
Medallas, Botonaduras, Cadenas,
Collares, Imperdibles y Cruces de
oro y plata de ley, con piedras finas.
Servicios completos para mesa en
plata lisa, estampada y repujada.

MODELO 8

una rejilla de estilo moderno. Igualmente ridículo resulta si un cajista en un programa emplea una orla o un listón estilo Renacimiento, para el texto Antigua Veneciana y para las líneas de epígrafe Romana Cursiva. Hoy se trata de dar a los impresos el

sello de lo sencillo, de lo seguro y de lo práctico, quedando el ornamento en segundo término en formas lo más neutrales posibles y buscándose el efecto principalmente en la agrupación del texto, en el tipo más o menos decorativo, según lo requiera el caso, y muchas veces también en la clase de papel que se emplea. Antes no se disponía de papeles tan variados en color y clase, ni de tipos tan varia-



BSZ

Bazar Sorita
Zaragoza
Mayor 47

Tengo el gusto de participar á mi numerosa y distinguida clientela de Zaragoza, que acabo de instalar en la calle Mayor número 47, un Bazar, bajo la dirección de

D. Macario Ruiz

antiguo empleado de mi casa, y persona de grandes conocimientos en este ramo. Si se digna visitar esta casa, encontrará muchas existencias en los artículos que á continuación se expresan: Géneros de punto, Encañada, Alfombras finas y Tapias, Muñitos de lujo, Botas y Zapatos. Sección para la confección de toda clase de prendas de caballero, señora y niño. Los artículos son de las principales fábricas y los precios sumamente económicos.

Alejandro Sorita



**Novedades
de París y Viena
en disfraces de máscara
para niños**

Patrones cortados por un nuevo sistema
Figurines elegantes y de capricho

MODELO 9

dos como ahora; pero hoy éstos son los medios más importantes para obtener un buen efecto decorativo, si bien tampoco debe omitirse una elección armónica de los colores, los que siempre deben concordar con el fin al que se dedica el trabajo.

Si estas indicaciones se tienen presentes, una comparación entre los impresos de los tiempos pasados con los de la actualidad nos producirá un efecto semejante como si en una ciudad antigua pasamos primeramente por calles angostas y antiguas y de repente llegamos a un barrio con calles nuevas y amplias, hermosas por casas

modernas y elegantes. De igual modo como en la arquitectura se procura reunir sobre todo luz y aire, prevalece hoy en día también en la Tipografía una tendencia equivalente.

Libertada la composición tipográfica de lo superfluo y molesto, se procura hacer resaltar el texto en forma clara, llamativa y eficaz, a cuyo fin el mismo se reúne en pocos grupos, evitándose en lo posible líneas de distintos largos, dejándose espacios blancos amplios, «luz y aire», y aumentándose de este modo la fácil legibilidad de los impresos (Modelo 9.)

(Clisés de Pablo Santamaría.)

(Continuará.)

CONTROVERSIA AMISTOSA

EN el número anterior de esta Revista censuraba nuestro colaborador T. Marinas el empleo de las firmas en obras a dos columnas al no contar éstas como parte del texto, y nosotros, como incurrimos en lo que él considera en franca oposición con las reglas simétricas, vamos a exponer en los cuatro conceptos siguientes—sin que esto sea sentar precedente de inapelable convicción—lo que en nuestro entender representan las firmas.

1.º Empezaremos por decir que éstas son un complemento indirecto del artículo, y como tal no debe formar parte de él.

2.º Todos sabemos, o al menos así debe ser, que las firmas nunca pueden ir pegadas al texto; es decir, es de imprescindible necesidad que entre la firma y la línea anterior equidiste un blanco relativo para que éste, al mismo tiempo que separa la composición, sirva para dar más visibilidad a la firma.

3.º La uniformidad, la más bella manifestación del arte tipográfico, debe subsistir hasta en los detalles más nimios (al menos así lo aconseja la evolución tipográfica).

4.º El tipógrafo, como todo el que introduzca una innovación, o tome por base un criterio a seguir, ha de tener en cuenta que las doctrinas, enseñanzas o costumbre por él adoptadas, lleven por finalidad favorecer a lo más, perjudicando a lo menos.

Expuestos los cuatro conceptos tomados por base, vamos a ver hasta qué punto pueden ser erróneas nuestras teorías en comparación con la por nuestro colaborador expuesta. Los ejemplos que a continuación transcribimos parten de la base de que es una revista que no lleva regletas.

Tenemos para ajustar un artículo que nos hace 27 líneas y una de la firma 28, o sea 14 líneas por columna. Téngase en cuenta que en el último párrafo del artículo no podemos alargar nada para que vuelva una palabra a la otra línea. Ejemplo:

Mientras la nación española extendía en Europa sus dominios y ostentaba su poder como ninguna del continen-

te, adquiría al otro lado del Atlántico, en el Nuevo Mundo, territorios grandísimos.
DON NADIE.

A nuestro modo de ver cométese en este caso una anomalía grandísima, no sólo para la estética, sino hasta para el efecto óptico (del cual hace relación nuestro colaborador en su tesis).

¿Produce buen efecto a la vista el blanco que tiene enfrente la última línea de la columna de la izquierda?

En uno de los párrafos del artículo que comentamos dice nuestro colaborador:

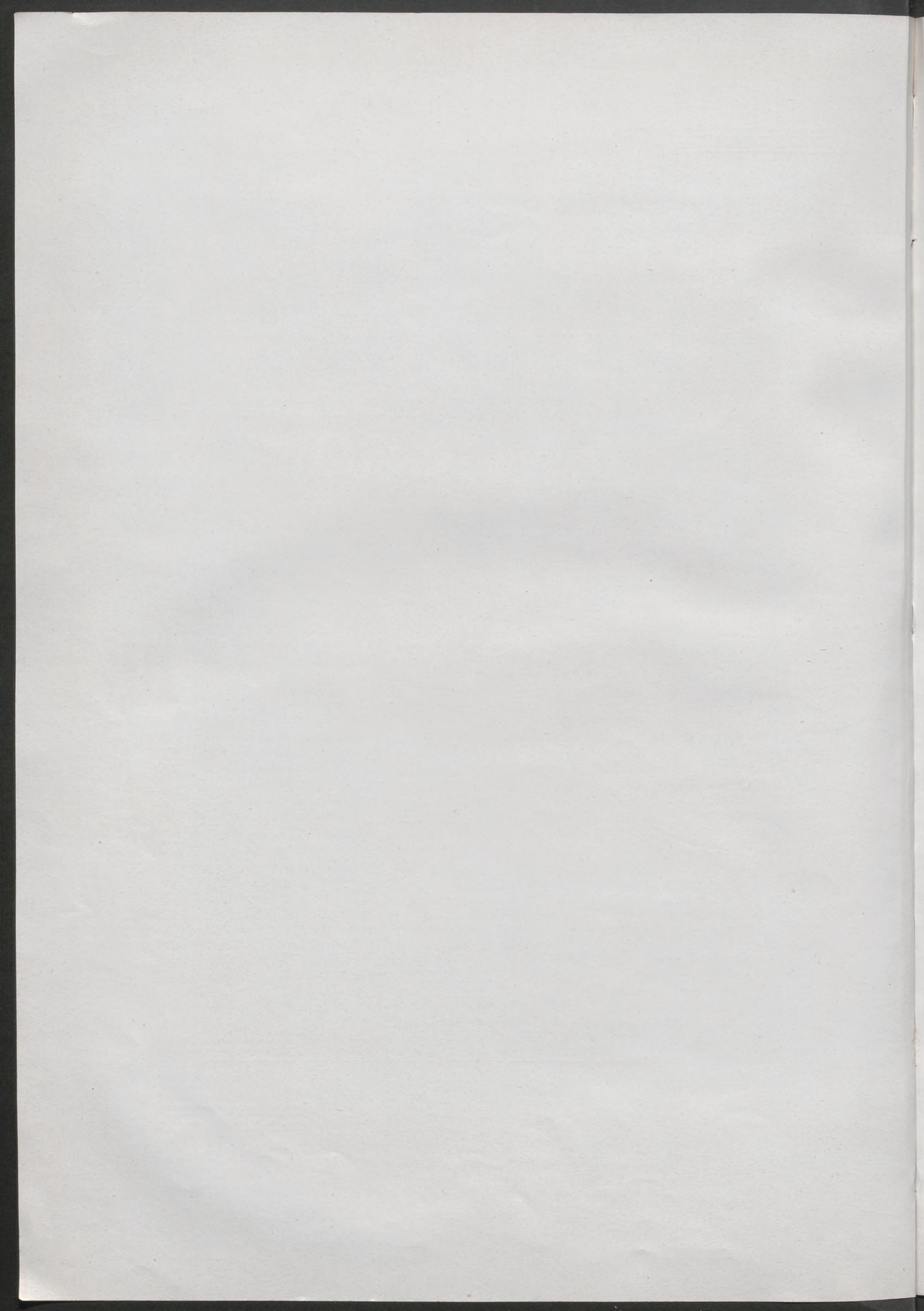
«¿No os haría mejor efecto que la firma se colocase a continuación de la última línea (dentro de ella, naturalmente), y al final de la misma, y de esta manera evitar la línea corta, que me resulta también de muy mal efecto?»

Conformes. Pero, ¿qué haríamos cuando

REPRODUCCIÓN EN LÍNEA DE
UN GRABADO EN MADERA



FOT. DE PABLO SANTAMARÍA
IMP. POR "ALBUM GRÁFICO"



el párrafo final del artículo no consiente que podamos alargar ni estrechar y la firma es bastante larga? Véase este caso:

Si Colón, bajo el aspecto científico, y el Gran Capitán, como hombre de armas, ilustraron la monarquía de los Reyes Católicos, no la ilustró menos bajo el concepto lite-

rario, político y aun militar, un fraile franciscano, que llegó a ser contra su voluntad príncipe de la Iglesia: el cardenal J. de Cisneros.

EL MAYORAZGO DE LABRAZ.

No queriendo cansar más a nuestros lectores expondremos un tercero y último ejemplo:

Nos dan a ajustar dos sonetos, y cada uno de ellos—aparte del título general— lleva un subtítulo; ha de ir cada uno en una columna, y los dos sonetos son del mismo autor. ¿No os parece lógico que la firma vaya debajo de la línea del último soneto, o sea en la columna de la derecha y, por consiguiente, fuera de la medida?

Este es el caso:

ILUSIONES DEL TIEMPO

AYER

HOY

.....
.....
.....
.....

CAMPOAMOR.

Ateniéndonos a que en muchos casos sería costoso y hasta difícil para el ajusta-

dor el poner las firmas como cree más conveniente el Sr. Marinas (1), y en el constante deseo de simplificar y de que exista la mayor uniformidad posible en el ajuste de una revista, de ahí el por qué ALBUM GRÁFICO—sin considerar falta de lógica la teoría del Sr. Marinas—se inclina a mantener ésta por creerla más eficaz y de menos conflictos a resolver.

Conste que todo lo expuesto, como en todas aquellas cuestiones que creais necesaria la intervención de ALBUM GRÁFICO, es y será a título de opinión; éste, y no otro, es nuestro dilema.

Esperamos que las personas peritas en la materia aduzcan su opinión (sea o no favorable) sobre este asunto con objeto de sentar un precedente que sirva de norma para lo sucesivo.

Vencidos o vencedores, sin resquemores de ninguna clase, seremos los primeros en acatar y poner en práctica lo que resulte más conveniente de los razonamientos expuestos.

ISIDORO CID.

(1) No nos referimos a como la ha puesto él en su artículo, porque como podrán apreciar nuestros lectores la línea anterior es corta y hace que ésta sirva de blanco de separación a la firma (véase el número anterior), precisamente todo lo contrario de lo que sucede en el artículo del Sr. Bolaños (véase el artículo del presente número titulado «La linotipia y el recorrido de los grabados»).

LA ORNAMENTACION DEL LIBRO

Y SUS PREPARADOS

UNA de las condiciones (la esencial) que debe reunir un buen dorador de libros es la pulcritud en todos los útiles que tiene que emplear para hacer sus trabajos, tales como esponjas, cacharros, pinceles, etc.

Todos o casi la mayoría de los operarios se ocupan poco de asear el puesto de trabajo, y esto es perjudicial para obtener resultados con éxito seguro.

Es sabido de todos los que a la ornamentación del libro se dedican que el constante movimiento de los operarios levanta polvo, imperceptible a simple vista, pero que perjudica en alto grado las operaciones del dorador.

No quiero decir con esto que en todos

los casos se tengan estos cuidados; eso no puede ser en las casas que se dedican al libro llamado de comercio.

Me refiero aquí a los verdaderos artistas doradores, y ellos y los que quieran hacer caso de mis observaciones y deseen probar o ejecutar las operaciones tal y como yo las apunto, verán que si no en todo, en algo tengo razón, siquiera por la práctica de algunos años.

He dicho al principio de este artículo que el ser limpio es lo esencial en esta operación, y véase una prueba de lo que afirmo:

Casi todos los operadores del dorado tienen la mala costumbre de emplear la albúmina o clara de huevo en estado de des-

composición; esto, sobre ser antihigiénico para todos los que trabajan en el mismo local (poco espacioso casi siempre), no da resultados buenos en las pieles; la clara de huevo empleada en esta forma hace una capa blancuzca y cristalina que salta al contacto del calor que el hierro conserva, y, por lo tanto, sale el dorado, no con la brillantez que se desea, sino en color oro de calcomanía.

Además de este inconveniente que yo apunto, en el estío las moscas pululan alrededor de los preparados (libros) y van formando unas pequeñas placas sobre la piel que luego hacen preciso lavar el libro, cosa que perjudica altamente el brillo del oro y por lo tanto el trabajo ejecutado.

Para evitar estos inconvenientes tiene medios el dorador, y debe emplearlos, sin temor a preocupaciones ni a procedimientos anticuados, que por el solo motivo de que los emplearon sus maestros crean que son los mejores; no es así, y si quieren y los dejan sus jefes verán como este medio si no es superior a todos, ofrece más ventajas que los viejos preparados, sin que

éstos sean novísimos y tengamos pretensiones de reformadores.

Para evitar la descomposición de las claras empléese esta fórmula: medio litro de clara, échese un cortadillo de vinagre fuerte, bátase bien y dejar que se posen, pero sin taparlas, por espacio de ocho o diez horas; cuélese para quitar toda suciedad y no hay cuidado de que despidan olor tan nauseabundo.

Para impedir el contacto de las moscas y manchas, por lo tanto, sobre las pieles empléese la siguiente receta:

Para un cacharro que contenga medio cuartillo de clara de huevos, tómese como medida una moneda de cinco céntimos; coger con dicha moneda sal amoníaco, échese sobre el recipiente que contiene las claras, diluirlo bien con la batidera hasta su completa disolución, y no tenemos que ocuparnos para nada de dichos insectos.

He de hacer notar que digo sal en vez de amoníaco en líquido, porque la sal no reseca la piel y el líquido sí.

F. VILLORIA.

(Se continuará.)

SECCION CONSULTIVA

EN nuestro número anterior, y en esta misma sección, publicamos un artículo de D. Ramón Salas y Oliveras preguntándonos qué regla autoriza al tipógrafo para poner una palabra en dos o más líneas sin divisiones. Efectivamente, nosotros somos los primeros en reconocer que no existen en ningún Tratado tipográfico reglas que autoricen tal libertad.

Sin embargo, y por complacer a nuestro comunicante, vamos a exponerle algunos casos que si no autorizan, toleran a nuestro entender estos atrevimientos:

Cuando el tipógrafo entra en el vasto terreno de la fantasía (rompiendo moldes arcaicos), éste dispone, sin constituir ofensa a lo legislado, de diversos modos para expresar su pensamiento artístico, y de esta tolerancia que el trabajo moderno nos brinda surge la idea de ir modificando el estrecho marco que la Imprenta nos legó

por el ilimitado que el progreso tipográfico nos ofrece.

Diversas veces habrá visto nuestro comunicante una línea puesta verticalmente con las letras una debajo de otra hasta completar la palabra. ¿Es cierto? Pues tampoco nos autorizan los Tratados tal empleo.

Asimismo se habrá fijado el Sr. Salas en el suplemento que publicamos en nuestro número anterior de la fundición del señor Gans, plana segunda, donde dice: *¿Qué es Gasmerino?*

En él observará que no se puede romper más descaradamente con las reglas tipográficas, y sin embargo (en nuestra opinión) no cabe mayor reflejo del paso que, debido a la evolución (que todas las artes han sufrido), ha dado la Imprenta.

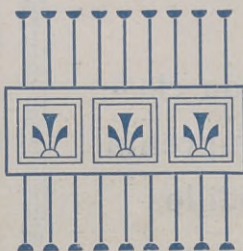
Cumplida nuestra misión, réstanos felicitar a nuestro colaborador por el empeño que demuestra en conocer hasta los detalles más nimios de nuestro noble arte.

LA DIRECCIÓN.

ALBUM GRAFICO

..... REVISTA MENSUAL ILUSTRADA

DEDICADA AL FOMENTO DE LAS ARTES GRAFICAS



SUSCRIPCION

MADRID

Y PROVINCIAS

Año 6,00 ptas.

Semestre . . . 3,00 —

Número . . . 0,50 —

EXTRANJERO

Año 9,00 ptas.

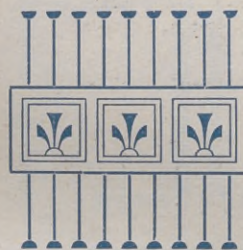
Semestre . . . 4,50 —

Número . . . 0,75 —

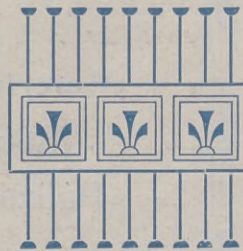
No se admiten suscripciones por menos de un semestre.

ANUNCIOS

artísticos intercalados en el texto, a precios convencionales.



TARIFAS



ANUNCIOS

UN NUMERO

Una página . . . 50 ptas.

Media — .. 30 —

Tercio — .. 25 —

Cuarto — .. 20 —

UN TRIMESTRE

Una página . . 135 ptas.

Media — .. 75 —

Tercio — .. 60 —

Cuarto — .. 45 —

UN SEMESTRE

Una página . . 240 ptas.

Media — .. 120 —

Tercio — .. 90 —

Cuarto — .. 60 —

UN AÑO

Una página . . 360 ptas.

Media — .. 180 —

Tercio — .. 120 —

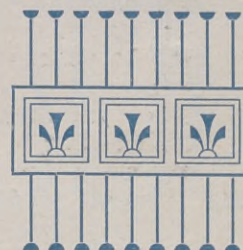
Cuarto — .. 75 —

SE ADMITEN SUSCRIPCIONES Y ANUNCIOS
EN LA ADMINISTRACION DE ESTA REVISTA

CALLE DEL BARCO, 16, PRAE. MADRID

LOS PAGOS ADELANTADOS

HORAS: DE OCHO Y MEDIA A NUEVE Y MEDIA



Fundición Tipográfica Gutenberg

Sociedad Industrial Anónima

Ferraz, 39 dup. MADRID Teléfono 1.983

Material Moderno
Metal inglés
Póliza Española

Pídanse presupuestos

Maquinaria y toda clase
de útiles para imprenta
Pasta para rodillos

Precios sin competencia

GRANDES TALLERES DE FOTOGRAFADO

CINCOGRAFIA, GRABADO DIRECTO (AUTOTIPIA), FOTOGRAFADO, FOTOLITOGRAFIA,
BICOLOR, TRICOLOR, ESTEREOTIPIA, ETC., ETC. ILUSTRACIONES, OBRAS, REVISTAS
ESMERO Y PRONTITUD ----- PRECIOS ECONOMICOS

SAN BERNARDO, 92, PRAL. DCHA. TELÉF. 1.922