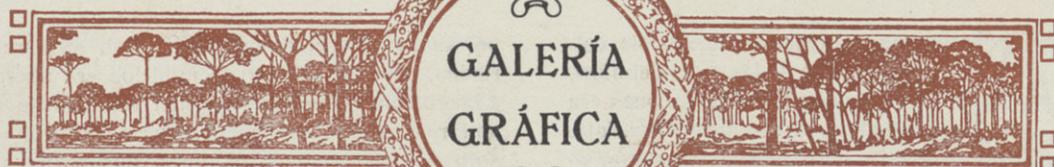


Año III.-Núm. 3

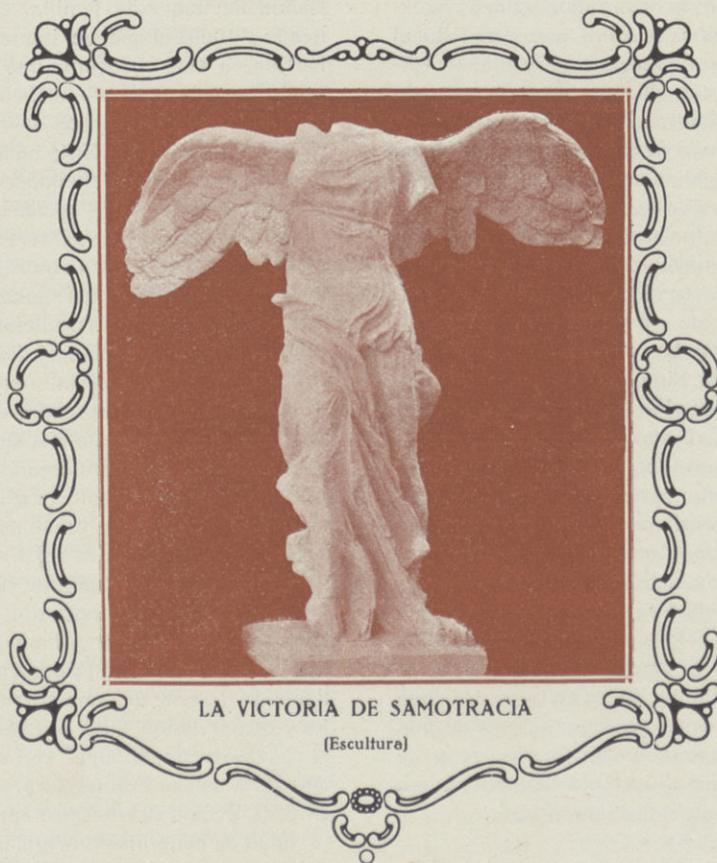
Valencia Septiembre-October 1923



Director Propietario: B. Vizcay León

Revista bimestral de Artes Gráficas

GALERÍA ARTÍSTICA



LA VICTORIA DE SAMOTRACIA

(Escultura)

Acabamos de perder a este notable cultor, enamorado de las artes del libro, no menos que de la música; pues era un verdadero temperamento de artista.

Entró con buen pie en la imprenta, ya que tuvo la fortuna de pasar su primera etapa de oficial de cajas, muy afecto a la remendería, junto a uno de los hombres de la tipografía barcelonesa mejor dotados para iniciar a jóvenes estudiosos; este era don Leodegario Obradors, profesional ochocentista, quien nunca omitió tiempo ni esfuerzo en las cajas, empeñado en hacer prodigios de técnica, y como hallase en nuestro amigo Russell un entendimiento ductil, de percepción clara y voluntad firme, de ahí que la simpatía del maestro trocose en amor filial, conservándose a través de los años. Quien conozca los primores de mano de obra que derrochó el viejo D. Leodegario componiendo proyectos de edificios monumentales con viñetería, filetería y demás elementos de caja, comprenderá cuán provechosa y sólida base técnica hubo de ser para Russell la que iba adquiriendo junto al pulcro maestro en una época falta de orientación artística para la tipografía, cuando el principal valor profesional era la ejecución de una mano de obra perfecta y se fundían en un solo concepto la mera técnica con el arte puro.

Todavía persiste este error en no pocas inteligencias; cosa disculpable en los hombres de la segunda mitad del siglo XIX. § Preparado magistralmente Russell vino a favorecerle una rara iniciativa del señor Ceferino Gorchs, quien organizó un certamen tipográfico en Barcelona (1878), cuando nuestro bisoño remendista contaba dieciséis años de edad. Inscribióse para tomar parte en el mencionado concurso; los ejercicios verificáronse a plena luz, prácticamente, ante un público escogido; a cuyo objeto montáronse las cajas y elementos necesarios en la sala del Fomento de la Producción Nacional, que facilitó la Imprenta Católica de los señores Casals, situada entonces en la planta baja del mismo edificio. Russell optó por el tema menos fácil; era este: la *composición de una portada de estilo clásico*. Russell salió triunfante, pues obtuvo el único premio concedido al tema.

* * *

Pocos años después la imprenta barcelonesa recibía vigoroso impulso con la instalación de la *Tipografía La Academia*, de Ullastres y Sanpons (1880), que luego fué de Evaristo Ullastres. Forma época en los anales de la moderna imprenta española aquel establecimiento modelo; la presente regeneración de nuestras artes gráficas tuvo allí entonces su cuna y punto de partida, según puede comprobarse cotejando las obras impresas antes y después de 1880 en Barcelona y el resto de España, con las de *La Academia*. Estas, asimismo, eran muy discutidas

por su novedad enteramente original, siempre variadas, cuya formación de modelos era ubérrima e inagotable; sobre cada original estudiábase nueva forma artística adecuada, que se criticaba tan solo por su originalidad, pues mortificaba a los profesionales, que no sabían comprender aquellas nuevas orientaciones fuera de las reglas en uso.

Juan Russell Anglarill

Maestro insigne de la Tipografía Española

Del estado de cultura artística — aparte la técnica — en el período de 1882 a 88, dará idea el hecho (hoy incomprensible, no entonces) de haberse personado en la imprenta *La Academia* de Evaristo Ullastres una comisión para protestar de las características maneras del más puro clasicismo, como iba compuesto el *Boletín de la Sociedad Tipográfica de Obreros Impresores de Barcelona*, compuesto únicamente con tipos elzevirianos de una sola familia, en cuerpos variados desde el título al pie de imprenta. Es aquella colección, a este respecto, una obra maestra que por su técnica y gusto artístico aventaja a cuantas ediciones elzevirianas vieron la luz en España durante el siglo XIX; aquella composición tipográfica era un modelo impecable y artístico; pero, en verdad, salían tales novedades de aquel taller, con tanta originalidad y travesura de forma y por menores, que chocaban contra el débil criterio, apenas formado, de la generalidad que todo lo juzgaba a partir de las normas tradicionales. Era una época de gusto tipográfico muy discutible y dudoso.

Russell, que observara tal revolución, apercibióse de cuanto había que aprender en bastantes de aquellas formas novísimas e insospechadas. Sabía que emanaban de un talento creador que daba pruebas de un saber enteramente original y culto que día tras día, mostraba un impulso titánico y además

era un regente ideal. § Russell, necesariamente debía de amamantarse en la savia jugosa e inextinguible, del organizador de la *Tipografía La Academia* de E. Ullastres, llamado Rafael Farga Pellicer. Llegó el ansiado día y ocurrió lo que naturalmente debía de ocurrir, que una corriente de mútua simpatía y comprensión unió a entrambas capacidades: el cajista rivalizado en el certamen tipográfico del año 1878, se sentía nuevo aprendiz junto a Farga en cada lección del maestro aprendida sobre la realidad de cada nuevo original. § El venerable

Obradors, fué antes para Russell un profesor técnico insuperable en la enseñanza elemental, base del buen cajista; más Russell, en sus anhelos juveniles presentía la existencia de conocimientos de un orden superior y adivinaba que su ingreso en *La Academia* equivaldría a matricularse en la Universidad profesional de la Tipografía. No se equivocaba: Farga ejercía de regente y catedrático; era un experto cajista, hombre de gran talento y cultura extraordinaria; quien no en vano había cursado una carrera robando horas al descanso. Farga Pellicer,

alma de artista y *dilettanti*, humilde como su discípulo, modeló fácilmente a Russell, infundióle su espíritu y aquel aprovechó las sólidas lecciones recibidas durante años de constante cooperación, al extremo que llegaron a identificarse Farga y Russell; éste, pues fué doctorado maestro, aunque sin ceremoniosa investidura. § Las lecciones de aquel extraordinario talento eran doblemente provechosas, útiles y pertinentes al caso concreto dadas ante un molde que ofrecía oportunidad didáctica y además era tan amplia la visión del maestro, que sus puntos de vista, sus certeras observaciones críticas, cabe adaptarles aún en la sucesión de estilos y modas que al compás del ritmo humano determinarán las futuras evoluciones de la tipografía. De aquí que Russell, artista tipógrafo, no claudicara. El estilo moderno poco le sorprendió ni podía hallar dificultad en practicarlo ni menos en deslindar y reconocer las distintas facetas del mismo para situarse en el punto central de la corriente del nuevo gusto, alejado de las estridencias propias de toda evolución artística con que se caracterizan los neófitos. § El maestro Farga Pellicer fué el evolucionista precursor en la península ibérica y tal vez en el continente, quien no desconocía el movimiento inicial de Inglaterra hacia el estilo hoy en boga, pero tuvo ideas propias y formó escuela; cuyo sucesor ha sido Russell, el más caracterizado entre los distinguidos discípulos que se acogieron a las amables y sugestivas enseñanzas de nuestro inolvidable Farga, cariñoso Pestalozzi de la tipografía; escuela que no muere con Russell. Este, a su vez, identificado en las maneras y doctrinas del maestro ha ido por igual sendero formando nuevo plantel de artistas tipógrafos, educados desde que empuñaron el componedor, que son a manera de unos nietos profesionales con que tal vez un día soñara la fantasía creadora del artista Farga Pellicer.

La obra de Russell es, a partir del año 1895, personal, abunde en libros, folletos, revistas, prospectos y de inmensa cantidad de trabajos comerciales (remendería), estampados con el pie de imprenta de *La Académica*, en la que años más tarde han cooperado por manera especial aquéllos discípulos, sus continuadores. También la obra genial de Farga anónima, hay que descubrirla por su estilo y características en los innumerables impresos de la Tipografía *La Académica*, desde su instalación en la Rambla de Cataluña (1880) hasta el fallecimiento de Evaristo Ullastres, propietario de la imprenta. Colaboraron en ella directamente: Russell, Balsells, Serra y Furnells (Antonio), Ballester, Tobella, Piñol y otros bajo la dirección inmediata de Farga. Un corto período, a manera de paréntesis, a fines de 1892, trunca la actividad de aquel primer establecimiento. Al cerrar sus puertas, Serra y Russell,

pasan a ocupar plaza unas semanas, en la gran casa de Henrich y C.^a sucesores de Ramírez, de donde se despiden para continuar la obra de Farga, bajo la razón social de *Tipografía La Académica de Serra Hermanos y Russell*, donde éste pronto dió alas a su pensamiento.

Dicha instalación nos recuerda una labor tipográfica obra exclusiva de Russell: la revista titulada *El Arte de la Imprenta*; compuesta en horas extraordinarias, con tipos nuevos, sobre originales brotados de la misma pluma que emborriona estas líneas. La publicación había cesado a raíz del cierre de *La Academia*, dos hechos sin conexión; pero por coincidencia fueron adquiridas aquéllas cajas de que se sirviera Russell, dando origen a la tipografía *La Académica*. § En la revista aquélla están bien representadas las dos influencias ejercidas en la mente de Russell por los maestros de referencia. Además compuso una mesa-revuelta con tipos góticos y viñetas del siglo XVIII (*) impresa a varias tintas; es obra magistral de cajas, —descartando el grave anacronismo de sus materiales— que pertenece al mismo período, ejecutados molde y contramoldes por Russell, a quien no debe imputarse aquel defecto.

Atendidas las cualidades de Russell: talento natural, sentimiento artístico y vigor físico —sin que fuese un atleta—, con sus solas condiciones personales hubiera sobresalido en las prácticas del arte tipográfico. Le tratamos de cerca e íntimamos a través de su formación desde que pisó los umbrales de *La Academia* de Evaristo Ullastres. Favoreció la oportuna relación profesional de Leodegario Obradors y fué como obra de la Providencia que pasara —no menos oportunamente— a colaborar con aquel genio llamado Rafael Farga Pellicer, en la mejor época de su fecunda producción. § Pero Russell, además, pudo desarrollar junto al gran maestro del arte otras facultades: el amor a la profesión y al estudio —cualidades indispensables para sobresalir—, el altruismo y la convicción de cuán útil es el espíritu societario entre comprofesionales, para el mejoramiento y dignificación de la colectividad. Ello le inclinó a sacrificarse, ya siendo patrono con buena y dilatada fama y en plena estima personal, en pró de esa colectividad, no por ambición ni vanagloria, sino por su intenso amor. En consecuencia Russell, junto con Serra, fué quien al enterarse que con el gran artista ilustrador José Luis Pellicer ges-

(*) Cometimos tal anacronismo a sabiendas, con objeto de salvar buena cantidad de punzones y alguna matriz abiertos en Barcelona durante el siglo XVIII. Nadie entonces hizo caso de aquellas viñetas típicas e ingenuas. Su ignaro poseedor vendiólos... al trapero.

tionábamos la creación del actual Instituto Catalán de las Artes del Libro, manifestome que, según era valor entendido, contásemos con ellos. Y la perseverancia de su actuación y sacrificios personales durante los veinticinco años transcurridos, prueban la convicción de Russell en favor del progreso de las Artes Gráficas. Fué durante los primeros cursos el profesor de la sección de cajas en la Escuela teórico-práctica, y no hay para que mentar sus éxitos; desempeñó varios cargos y llegó a ocupar la presidencia, para la cual fué reelegido por voto unánime. Quisimos festejarle con este motivo, ofreciéndole un banquete y apeló a sus buenas amistades para sustraerse al mismo. Él, de acuerdo con nuestro amigo D. Augusto H. Hofer, evitó que España fuese una de las contadísimas naciones sin representación en la magna Exposición de Artes Gráficas de Leipzig (1914); la resolución de ambos hombres pundonorosos que en junio de 1913, abandonaron la dirección de sus respectivas casas en busca de ayuda: 1.º al Ministro Sr. Bergamín, y luego a cada una de las casas de nuestros ramos en Barcelona y Madrid ambos amigos personalmente, a la vez que, por correspondencia, instábase la cooperación de otras localidades. § Gracias a tales esfuer-

zos, de puro altruismo y por franco amor al arte y a la patria, España no quedó postergada y a nivel inferior al de Turquía. Pero... ¡cuánto sufrieron ambos amigos! No es para contado en letra de molde. Russell dábase por recompensado con haber tenido ocasión de visitar la famosa Biblioteca del Escorial y admirar aquéllos códices ricos y primorosos. Al fin era su alma de artista y tuvo por bien empleado el sacrificio. Alguien, de los del montón se avergonzara si relatásemos ciertas anécdotas. § Cosa natural —dado su criterio—, hubo de ser que fuese Russell el iniciador del *Primer Congreso Nacional de nuestros ramos* (1911), cuya organización propuso al Instituto Catalán de las Artes del Libro. Tomó parte activa en sus preparativos y en los actos de aquella memorable asamblea; autor fué Russell de la ponencia del tema Primero: *Necesidad de establecer un precio mínimo y base de cálculo para justipreciar el trabajo de modo que compense la suma de inteligencia y esfuerzo que le es precisa a quien haya de ejercer aignamente el Arte Tipográfico*; cuyas conclusiones sostuvo ante la asamblea con tesón, claridad y plena conciencia, siendo aprobadas. Algún día aprovechará su estudio.

Nuestra última entrevista con Russell, en el estrado donde oficiaba de Director, semanas antes de su repentino fallecimiento, hubo de ofrecerme ocasión

de examinar buena cantidad de impresos —muchos de ellos sin pie de imprenta (*)—, algún libro, varios folletos, tarjetería y papeles encabezados para cartas comerciales. Sorprendiome en su examen, cada vez más interesante, la variedad de modelos, su sencillez, elegancia y extraordinario gusto; con la particularidad que en muchos casos la aplicación de los caracteres era tan exactamente adecuada que admiraría al mismo artista creador de los tipos respectivos. Para lo cual nuestro Russell diríase que poseía el secreto del arte; que en él era conocimiento y criterio personal, no secreto; pues fácilmente exponía sus motivos, *el porqué*, si se ofrecía.

¿Era, tanta producción —toda reciente—, debida a su sola mentalidad? Indudablemente, en su mayor parte sí lo era. Habría también, bastante colaboración de sus discípulos, ya expertos oficiales, a cuyas «pruebas» de molde diera su conformidad el maestro-director. Así es de creer. No obstante, los materiales aquéllos —con y sin pie de imprenta—, llevan en sí un sello de familia, algo que revela su origen y procedencia: contienen el espíritu del maestro Farga (a cuya escuela artística pertenecen tales impresos), y anexa llevan la impronta del gusto actual, bien depurado por Russell, su continuador. Gusto que encarnó siempre en la clientela que sucesivamente alimentaba con sus originales años atrás al movimiento de la primitiva *Imprenta de La Academia*, de Ullastres y luego, hasta la fecha el de la *Tipografía La Académica, de Serra y Russell*. Por algo otra imprenta española un día tomó el título de *La Académica*.

Creemos abusar de los lectores y de la hospitalidad de esta revista si añadiésemos lo mucho que dejamos en el tintero; vamos pues a finalizar. Basta con lo apuntado para dar alguna idea del que ha sido además de humilde y modesto, uno de los valores más positivos de la tipografía hispana del siglo actual. Para situar al hombre en su propia naturaleza añadiremos como nota biográfica, que don Juan Russell Anglarill, había nacido en el año 1862 en la villa de Cardona, famosa por sus canteras de sal gemma donde no existe imprenta alguna; de allí pasó con su familia a la capital de la provincia, Barcelona, lugar de toda su actuación, donde subitamente le sorprendió la muerte poco antes de regresar al trabajo, en la tarde del día 13 de junio último. § EUDALDO CANIBELL.

(*) Tan pulcro era Russell que no toleraba el pie de imprenta aparatoso, visible y aún lo eliminaba cuando en el impreso, breve y albo como son cabeceras de cartas, tarjetas, etc., veía que al reclamo industrial afeaba, sí, que muchas veces afea, al buen impreso, en demérito del impresor.



GALERÍA GRÁFICA



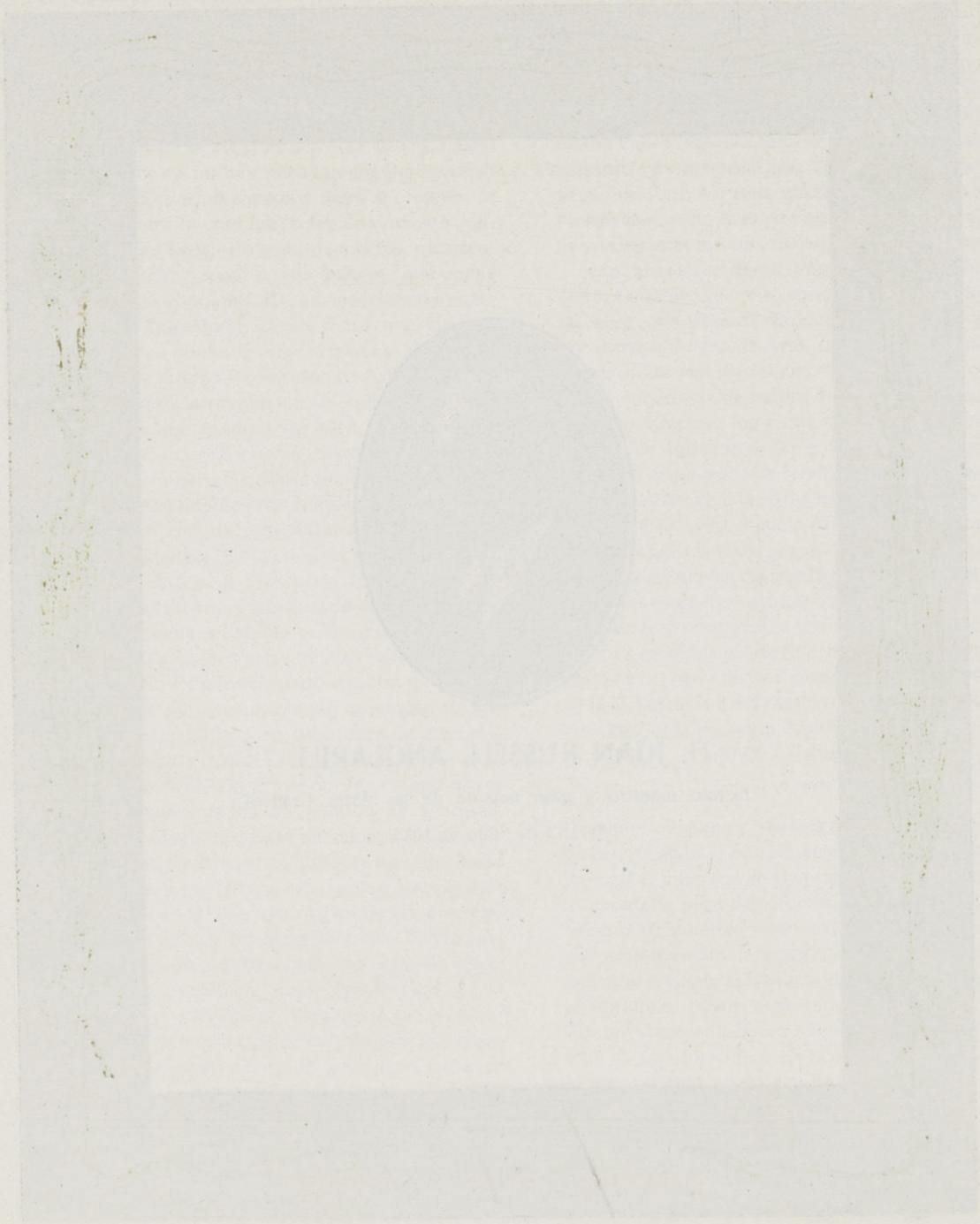
D. JUAN RUSSELL ANGLARILL

Eximio maestro y gran amante de las Artes Gráficas

† el 13 de junio de 1923

Fotograbados E. Vilaseca

Tintas Ch. Lorilleux y C.^o



Fué allá por el año 1880 que lo ví por primera vez de manos del eximio maestro Farga Pellicer, quien me explicó de manera sencillísima, su utilidad y manejo. Desde aquélla fecha ha sido mi compañero inseparable de trabajo y no me he cansado de recomendarlo a todos los tipógrafos que se dedican especial-

mente a la remendería en general, por creerlo de una importancia esencialísima como elemento auxiliar. § No me detendré en hacer de él una minuciosa descripción por creerla innecesaria entre impresores, puesto que su uso se halla ya bastante generalizado. No obstante haré constar que, en mi concepto, los más recomendables son los de metal y en forma de regla, pues por su consistencia pueden ser manejados por el operario sin ninguna clase de cuidado para su buena conservación, mientras que los de madera, por su índole, son más propios para ser utilizados en escritorios y despachos.

Los hay también en forma de cinta de metal enrollable para ser llevados en el bolsillo; pero, a causa de ser ésta muy delgada, tiene propensión a romperse y, llegado este caso, se hace difícil el componerla; además, por su misma flexibilidad resulta en muchos casos engorrosa su aplicación, y poco práctica. § Siendo los más corrientes, pues, los de treinta centímetros, con su escala de cíceros equivalente, permite manejarlos con suma facilidad y en todos los casos que se haga necesario.

Siendo el cícero la unidad tipográfica, medida que sirve de régimen y base para todas las operaciones tipográficas, sería muy conveniente que esta medida fuera también de dominio de los fotograbadores a fin de facilitar con conocimiento y dominio el trabajo del tipógrafo, pues que van al unísono.

Son muchas las veces que en lugar de encarregar la reducción de un dibujo a centímetros lo encargaríamos para ser reducido a cíceros, porque así conviene a la índole del trabajo; y porque desconocen los fotograbadores ese utensilio que comprende la escala de cíceros y centímetros, nos vemos privados de esa facilidad en el curso del trabajo cotidiano de la imprenta. § La equivalencia del centímetro en cíceros o puntos no coincide exactamente, pues viene a resultar cada centímetro unos 26 puntos y medio. § Los dibujantes,

es decir, los que colaboran en la obra común del fotograbador y de la imprenta, se hallan también en el mismo caso. Pues si al hacer el dibujo ampliado para sufrir la reducción que se desea se hiciera en escala de cíceros, los grabados resultarían siempre a medidas exactas tipográficas y se hallarían siempre de acuerdo con la composición en que muchas veces deben

EL TIPÓMETRO

intercalarse. § Debieran conocer también este utensilio los fabricantes de papel, pues sería de suma importancia para el impresor hallar los papeles con sus equivalencias a cíceros, ya que si se trata de un libro cuyas páginas, como es natural, responden a la medida en cíceros, tanto por ancho como por alto, la colocación de blancos marginales sería mucho más fácil y estarían mejor en relación con el molde. § En el tecnicismo tipográfico siempre se habla de puntos, casi nunca de centímetros, de modo que al colocar los blancos de una forma con arreglo al tamaño del papel, no hablamos nunca de milímetros más o menos, sino siempre de más o menos puntos. § En el igualado del papel dispuesto para la impresión y en el de toda clase de impresos incluso libros, etc., es de suma utilidad el tipómetro, porque a veces, la diferencia de uno o más puntos en un impreso, tanto en lo que respecta a blancos de margen como a los del mismo molde, hace que resulte distinguido o que no parezca muy correcta su presentación. Naturalmente que entre cajistas como entre maquinistas el valor de los puntos es muy familiar, y no obstante eso, se presentan muchos casos que para la buena ejecución del trabajo es necesario tener el tipómetro a mano, única manera de hallar con exactitud lo que muchas veces es objeto de duda.

Un título imprescindiblemente mal centrado, un impreso visualmente torcido, cualquier pequeño defecto de alineación que presente un impreso, sobre todo en los de poco texto y de tamaño pequeño, son defectillos que tienen una importancia capital precisamente por lo reducido del tamaño y porque la visual se concentra mejor. § Ciertamente que hay la costumbre de reducir los dibujos por centímetros, para hallar las proporciones a que se quiere una reducción; el tipómetro es, pues, un poderoso auxiliar, ya que por una parte hallamos las medidas en centímetros y por otra la equivalencia en cíceros. § JUAN RUSSELL.

De este distinguido artista en primer lugar nos limitaremos tan sólo a apuntar que fué pintor español. Principió sus estudios artísticos en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona —ciudad que lo vió nacer el 11 de febrero de 1840— teniendo por maestro a Lorenzato y Sugrañez, figurando de hecho entre sus alumnos un crecido número de artistas catalanes, entre los que descollaron Mariano Fortuny, Antonio Caba, Casanova, Tomás Padró (cuya silueta pretendemos trazar) y muchísimos otros. Después continuó nuestro artista en la Academia de San Fernando de Madrid, en donde fué discípulo predilecto de Madrazo y Ribera. § Su cuadro *Estación de ferrocarril*, laureado en la Exposición Nacional de 1862, fué adquirido por el ministerio de Fomento. § Comisionado por una corporación barcelonesa, estudió la Exposición Internacional de París de 1867, y fué según frase de un biógrafo suyo, «el cronista gráfico de la visita que los poetas catalanes devolvieron a los de Provenza en 1869». Tomó parte en numerosos concursos artísticos y obtuvo señalados premios. Fué excelente caricaturista y notable dibujante, distinguiéndose sus dibujos por la precisión y espontaneidad de sus líneas. Contribuyó a popularizar los semanarios *Lo Tros de Paper* (1864), *La Rambla*, *La Pulleta* (1869), y otros publicados en Barcelona hasta su muerte, lo propio que los almanques *Lo Xanquet*, *El Tiburón*, y *Lo noy de la Mare*. En el primero de aquéllos semanarios dióse a conocer como crítico de arte, publicando un notable estudio sobre escenografía, a propósito del telón de boca que un artista francés, Cambón, pintó para el Teatro Principal de Barcelona en 1865. En este estudio Padró y Pedret desarrollaba y exponía unas teorías estéticas tan originales y equilibradas, que le merecieron el aplauso unánime de todos los artistas españoles. § Ganó el premio ofrecido por la Diputación provincial de Barcelona en 1876,



Tomás Padró Pedret

al mejor boceto que desarrollase una alegoría de la paz. Después de su muerte, la mayoría de los artistas y escritores de Cataluña quisieron honrar su memoria regalando todos una obra original con las que se formó una tómbola-exposición que proporcionó buenos rendimientos a su viuda e hijos. Ilustró con vigorosas creaciones varias obras literarias de poetas y escritores nacionales y extranjeros, y fué asiduo colaborador artístico de *La Ilustración Española y Americana*. Encargado de ilustrar la *Historia de España* de Lafuente, viajó, para documentarse, por la Península, visitando archivos, bibliotecas y museos, tomando apuntes para la citada obra que editaron Montaner y Simón. Ilustró muchos periódicos y almanques y fué profesor de dibujo de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona y de la de Sordomudos de la misma ciudad. Entre sus restantes obras son de mencionar *Dolorosa* (1866), *Episodio de guerra*, *El general Prim* y una *Abadesa*. Este malogrado pintor español que, como hemos dicho asimismo se distinguió con la pluma como crítico de arte, gozó de justo renombre y alcanzó un lugar señalado con el lápiz y el pincel, falleció el 16 de abril de 1877, a los treinta y siete años de edad, joven aún, en la propia capital catalana que tuvo la honra de verlo nacer y contarle como uno de sus hijos predilectos. § Las precedentes líneas concuerdan con lo publicado por diversos biógrafos acerca del distinguido artista que tanto brilló en las artes del Libro. § ANGELÍN.

al mejor boceto que desarrollase una alegoría de la paz. Después de su muerte, la mayoría de los artistas y escritores de Cataluña quisieron honrar su memoria regalando todos una obra original con las que se formó una tómbola-exposición que proporcionó buenos rendimientos a su viuda e hijos. Ilustró con vigorosas creaciones varias obras literarias de poetas y escritores nacionales y extranjeros, y fué asiduo colaborador artístico de *La Ilustración Española y Americana*. Encargado de ilustrar la *Historia de España* de Lafuente, viajó, para documentarse, por la Península, visitando archivos, bibliotecas y museos, tomando apuntes para la citada obra que editaron Montaner y Simón. Ilustró muchos periódicos y almanques y fué profesor de dibujo de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona y de la de Sordomudos de la misma ciudad. Entre sus restantes obras son de mencionar *Dolorosa* (1866), *Episodio de guerra*, *El general Prim* y una *Abadesa*. Este malogrado pintor español que, como hemos dicho asimismo se distinguió con la pluma como crítico de arte, gozó de justo renombre y alcanzó un lugar señalado con el lápiz y el pincel, falleció el 16 de abril de 1877, a los treinta y siete años de edad, joven aún, en la propia capital catalana que tuvo la honra de verlo nacer y contarle como uno de sus hijos predilectos. § Las precedentes líneas concuerdan con lo publicado por diversos biógrafos acerca del distinguido artista que tanto brilló en las artes del Libro. § ANGELÍN.



Dibujo de Tomás Padró y Pedret

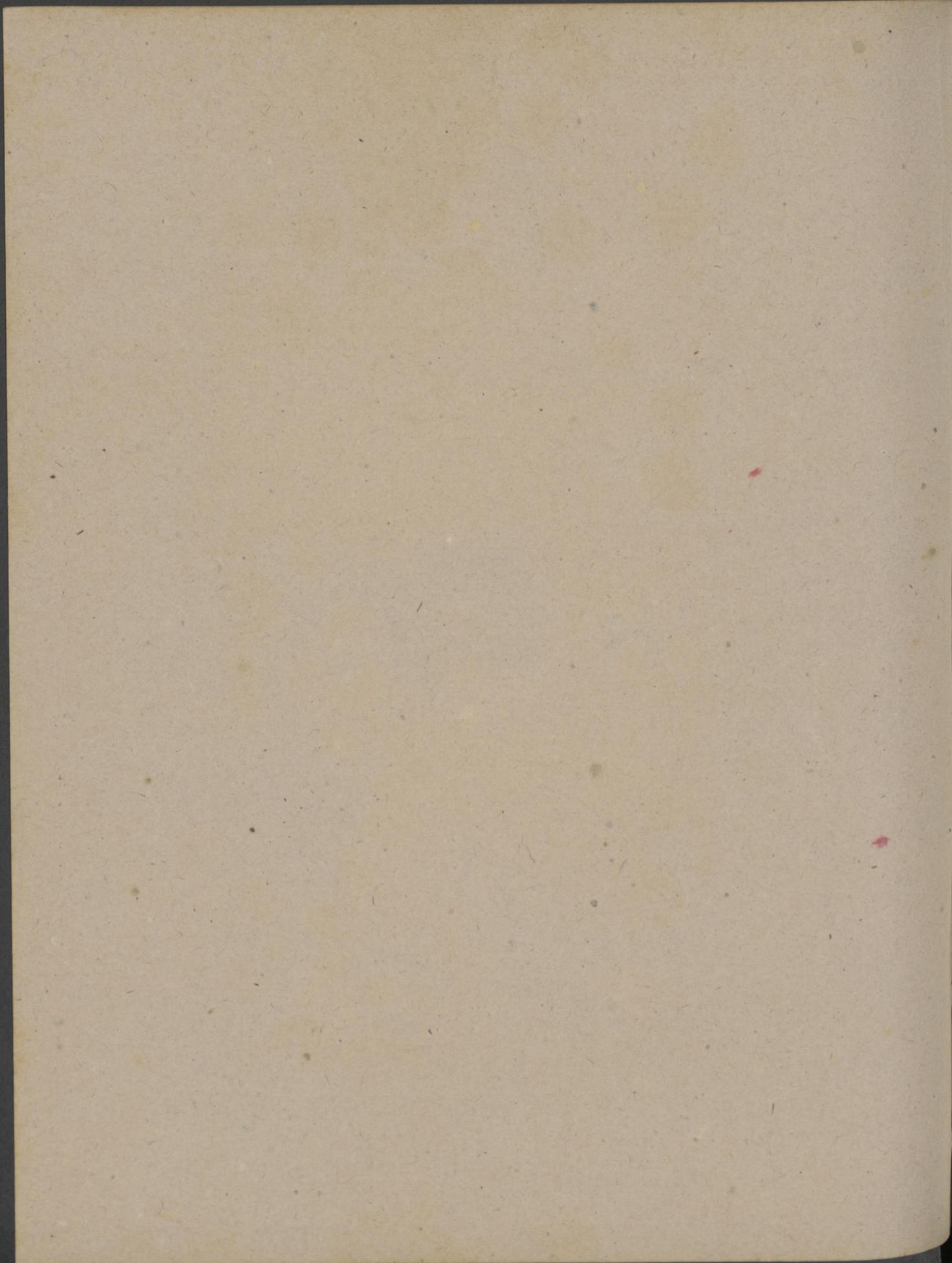
Colegio de Nuestra Señora

*La Priora y Comunidad del Colegio de Nuestra Señora (Enseñanza) tienen el gusto de invitar a usted a las Conferencias que dará el ilustrado profesor Reverendo Padre Alonso, S. J. con motivo de las próximas fiestas dedicadas a la Beata Juana de Lestonnae, fundadora de nuestra Orden. Co-
menzarán el día 26 de enero a las 4 de la tarde.
Ciudadela (Menorca), 24 Enero de 1923.*



Imp. Molinero Al. Quetzaco, 14, Ciudadela

Trabajo ejecutado por Juan Moll, Ciudadela (Menorca)



4.º **Gastos generales.**—La evaluación de los gastos generales es el escollo en que tropiezan la mayor parte de los impresores, que nunca proceden con seguridad, con conocimiento de causa, en este asunto, ignorando si sus cálculos son exactos y acabando por incurrir en errores de gran consideración. § Menos mal si

estos errores se pueden ir subsanando de una manera metódica, demostración de que al menos *a posteriori* se han entrevisto. Mas si se suceden sin interrupción, si no se acierta a encontrar las causas que los determinan o se llega a conclusiones erróneas en su investigación, forzosamente han de conducir a la bancarrota. § Tal incertidumbre no puede ser más que el resultado de la incuria o el desconocimiento de las bases sobre que deben descansar los cálculos, bases a determinar en vista de los distintos elementos que concurren a la ejecución del trabajo. § No es nada bueno dejarse llevar por la comodidad que representa el cuidar sólo de que las máquinas rueden: esto es necesario, pero no lo es todo. El trabajo que se emplee en la investigación de los distintos gravámenes que modifican el precio de coste, nos ayudará a evitar que el negocio resbale por el plano inclinado de la depreciación y el desprestigio. Además nos permitirá caminar con seguridad por una senda que los industriales indolentes o indoctos encuentran siempre tapizada de espinos y poner la mente en el aspecto técnico y artístico de la producción.

De los mencionados elementos, expuestos ya en líneas generales, débese para la determinación de los gastos generales, hacer por lo menos cuatro subdivisiones: A) Gastos generales de la composición. B) Gastos generales de la impresión. C) Gastos generales de la encuadernación. D) Gastos generales anejos a las mercaderías. § ¿Puede determinarse con exactitud la parte alícuota correspondiente a cada uno de dichos factores, habida cuenta de que en cada trabajo intervienen en proporción distinta; o bien en parte solamente?

La respuesta a esta cuestión dependerá del procedimiento o método de cálculo que se adopte.

Dos son principalmente los métodos que se disputan la hegemonía, por cierto muy poco diferentes entre sí, y que de manera sucinta vamos a describir. § **Primer método.**—Se ha llegado a

la conclusión de que por regla general el costo que un cajista representa en cada trabajo es alrededor de un 100 á 150 por 100 del salario que percibe por el tiempo que ha invertido en su ejecución, según las necesidades de la localidad y la importancia de la instalación. Por ejemplo, si un tipógrafo gana diariamente diez pesetas

o debe ganarlas, al formar el presupuesto de un trabajo hecho por el mismo en ese tiempo, se ha de calcular, como gasto total de composición, alrededor de 20 á 25 pesetas, según la importancia de la instalación. § Se parte, en este método de cálculo, de la base de que a las diez pesetas que constituyen el jornal, hay que añadir los gastos que representan (distribución, personal auxiliar, alquileres, impuestos, amortización, etc.), coeficiente a determinar comparando el conjunto de los gastos de un año con la cantidad que por composición se ha satisfecho en este período de tiempo. Estos desembolsos pueden variar hasta el infinito en las diferentes clases de trabajo que se ejecutan.

Con respecto a la impresión, siguiendo el procedimiento de cálculo expuesto, los gastos anejos (interés del capital invertido en las máquinas, fuerza, amortización, etc.), resultan más elevados que los de la composición. Por término medio, puede calcularse en un 200 á 250 por 100 lo que se ha de añadir, en concepto de gastos generales, a los salarios devengados por la impresión de un trabajo, porcentaje insuficiente en algunos casos. § Los gastos generales correspondientes a la sección de Encuadernación vienen a calcularse en un 33 á 50 por ciento sobre la mano de obra, según la importancia de la instalación. O bien se añade al total de la anterior mano de obra alrededor de un 10 a 20 por ciento por manipulación del papel y empaque del género. § Las mercaderías pueden cargarse de un 20 por ciento de su valor, por almacenaje, aumentos y mermas. Cuando no existen estos riesgos, como sucede con algunos trabajos hechos fuera de casa (fotograbados, estereotipias, etc.), se

añadirá al precio de coste el 10 por 100 del mismo por manipulación y acarreo. § Con arreglo a los pormenores expuestos, tenemos para el trabajo que venimos glosando los gastos generales siguientes:

CUESTIONES ECONÓMICAS EL PRESUPUESTO

(Conclusión)

Galería Gráfica

Composición	5 pesetas.
Impresión	12'50 >
Encuadernación . . .	1'75 >
Mercaderías	4'20 >
Total	25'45 >

Segundo método.—Consiste en calcular el gasto por hora correspondiente a cada sección; es decir, que el jornal devengado en una hora por un obrero de la sección de composición, por ejemplo, se añade a los gastos generales imputables a la misma en esa cantidad de tiempo. La mano de obra no es aquí más que un capítulo de los gastos generales. Es en rigor, el único extremo que separa el método anterior del que ahora nos ocupa, llamado *método de la hora-trabajo*. § La hora-trabajo es el método más en boga en la actualidad, considerándosele el medio más seguro para establecer un sistema práctico del precio de coste. § En la sección de impresión hay que calcular el gasto por hora de cada máquina. Para ello se tomará nota de lo pagado durante un año por los conceptos siguientes: a) Salarios del personal de máquinas.— b) Gastos generales afectos a esta sección.—c) Gastos generales del establecimiento, computados con arreglo al capital invertido en maquinaria y útiles correspondientes a la misma. § Obtenido el total de estos desembolsos, se reparte entre las máquinas, con arreglo al precio y formato de cada una; se divide la parte asignada a cada máquina por las horas que la misma ha trabajado durante el año, y el resultado es el precio de la hora-trabajo correspondiente a esa máquina. El mismo procedimiento emplearemos para todas las secciones. Para las Mercaderías se procederá como en el método anterior. § El método de la hora-trabajo es, como se ha dicho, el método usado por la mayoría de los impresores; sólo que generalmente suele hacerse de un modo que no es hora-trabajo ni es método: tanto de caja, tanto de máquina y tanto de papel, igual tanto... y los gastos no hay para qué mentarlos. ¡Pequeñeces! § Tanto un método como otro de los descritos suponen: A) La anotación estadística de las horas invertidas diariamente en cada una de las secciones en que se divide la industria. Puede llevarse por medio de la nómina. B) La estadística de los salarios pagados por dicha cantidad de horas a los obreros, extremo que en

Contabilidad recibe la denominación de *mano de obra*. Puede establecerse en la nómina al lado de la estadística anterior. § La mano de obra debe dividirse en tres secciones, correspondientes a los tres elementos de trabajo que más arriba se describen, o sea: a) Mano de obra de la composición. b) Mano de obra de la impresión. c) Mano de obra de la encuadernación, incluyendo en esta sección las manipulaciones extraordinarias y todas las operaciones referentes a la preparación del trabajo impreso para la entrega. d) La estadística de los gastos generales, que abrazará los mismos extremos, además del capítulo de Mercaderías. e) La estadística de los gastos generales del establecimiento (alquiler, agua, luz, etc.), a repartir entre las diferentes secciones, con arreglo al capital invertido en cada una de ellas. § 5.º **Gastos particulares.**—

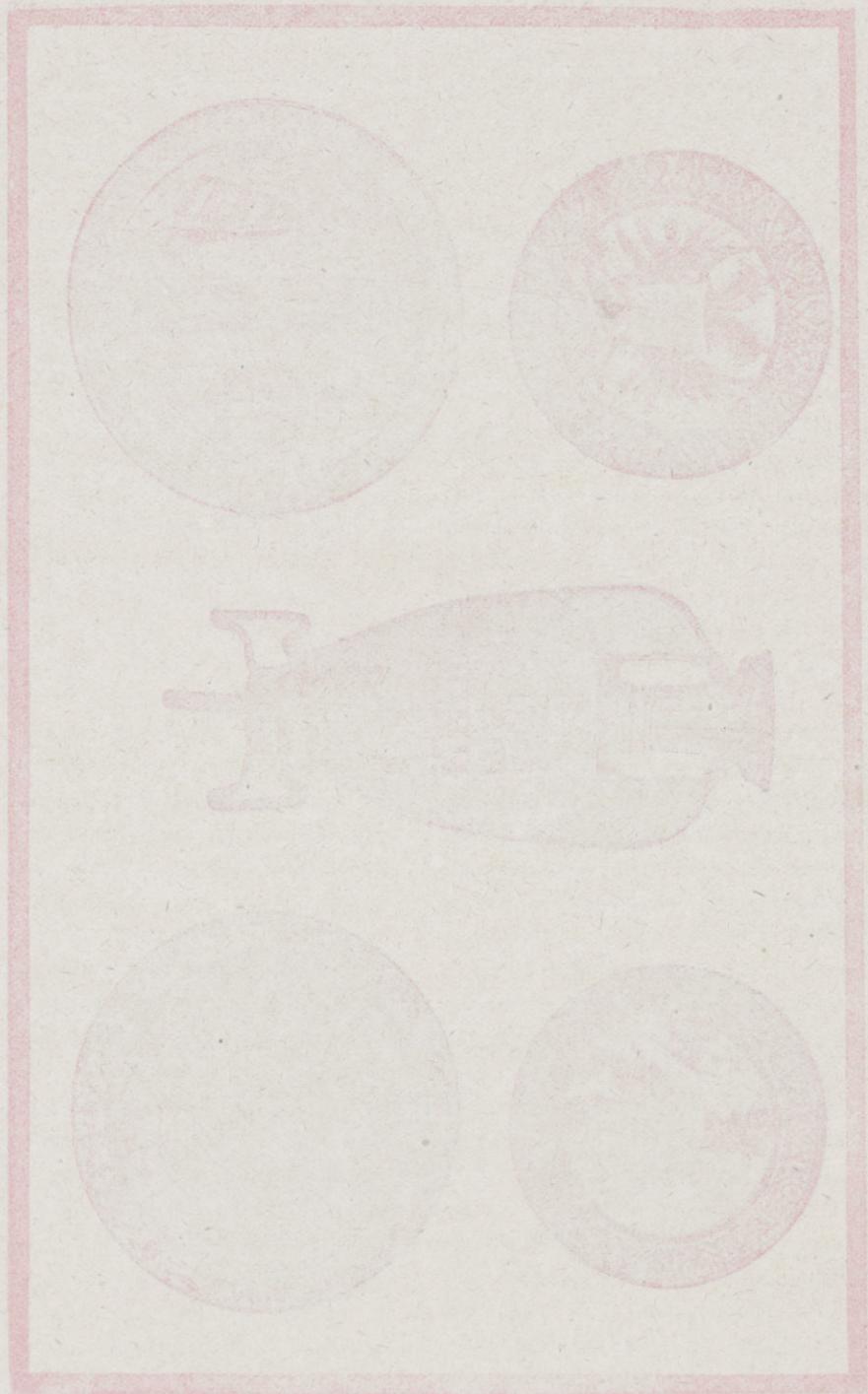
Son aquellos que no caben en el concepto de los gastos generales, por ser perfectamente delimitables y atribuibles a cada trabajo: tales son las correcciones extraordinarias; lo invertido en goma, cartón, tela, etc., y los gastos de correo y facturación...

A los gastos particulares se unirá la impresión con tinta de copiar, doblando el total de los gastos generales de impresión. § Las tiradas en color quedan aumentadas con el importe del tiempo empleado para la limpieza anterior y posterior de la máquina, al que automáticamente se unen los gastos generales. Si se trata de largas tiradas, en las que el consumo de tinta da lugar a un aumento en los gastos de impresión, se podrá adicionar éstos de un 25 por 100. § 6.º **Beneficio.**—

Este factor debe fijarse de acuerdo con el interés corriente del dinero y el capital invertido en el negocio. Será por esto variable para cada establecimiento industrial. En principio, puede asignarse un 10 a 20 por 100 del importe total de la factura, según la importancia de la instalación. § En vista de lo expuesto, y procediendo a la formación total del presupuesto según el esquema que ofrecemos más arriba, quedará aquél cerrado en la forma siguiente:

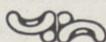
Mano de obra	11'25
Gastos generales	25'45
Mercaderías	21
Beneficio	55'70 ptas.
Total	61'50 >





La índole sintética de este trabajo no nos permite extendernos con amplitud en el detalle de los distintos elementos del presupuesto, que requieren capítulos especiales. Así y todo, hemos tenido que pasar por encima de algunas definiciones que hubieran alargado desmesuradamente este trabajo.

No queremos terminar sin poner de relieve la necesidad de la competencia técnica en quien tenga a su cargo la fijación del valor de venta. El que carezca de ella no podrá calcular el tiempo necesario para una confección y ni estimar siquiera la aptitud de los operarios que tenga a su cargo. Mucho menos



A la sazón se compone e imprime en España mucho más que antes de la gran guerra Mundial, de triste memoria, pero ¡de qué modo santo Dios! Los libros que ahora se estampan, por lo general, están pésimamente presentados: malo es el papel, mala es la tinta, feos y poco claros los tipos empleados en la composición mecánica. En cuanto a la corrección, que es el alma de un libro, por lo común está descuidada. Va a la zaga porque se prescinde de los servicios de los correctores. Los impresores de hogaño, no se preocupan por las erratas; tanto monta, todo se vende, dicen. ¡Y salga el sol por Antequera!... Tanto es así, que para procurar remediar esa lepra que nos contamina y que a todos debería asquear, un diario de la villa y corte de España tiene establecida una sección para evidenciar las muchas erratas que aparecen en los libros, en la cual, burla burlando, pone en berlina a escritores, correctores y tipógrafos. He aquí un recorte, como por vía de muestra, de los que publica bastante a menudo:

COPIO, COPIAS, COPIARÉ

En una novela de la biblioteca Renacimiento, impresa en el año 1916. Página 6: «La casa del arzobispo fundador es un modelo italiano del Renacimiento: portada severa de estriadas columnas y grandes BALCONES SOSTENIDOS POR FERREOS TENANIES que forjó la mano de primoroso artífice». § *Esos hierros que sostienen los balcones cuando vuelan mucho fuera de la pared se llaman cartelas. Tenantes, voz de Heráldica, es cada una de las*

las condiciones necesarias para que las secciones se desenvuelvan sin esas trabas y deficiencias que encarecen el trabajo en proporciones muchas veces alarmantes y ruinosas. § ¿Cómo, de otro modo, van a desaparecer esas extraordinarias diferencias que en una localidad experimentan los precios de los trabajos? ¿Cómo va a poder seguir navegando la industria en el mar proceloso de las fluctuaciones económicas? ¿Haciéndole pagar a la orientela el tiempo perdido, los gastos superfluos, las mermas inexplicables?...

¡Buenos están los tiempos!

JULIO MATEU.



figuras de ángeles u hombres que sostienen un escudo.

En una novelita de la biblioteca Nelson: «Los PULMONES, EL HÍGADO Y LAS ENTRAÑAS no pueden procurarle placer alguno, y, sin embargo, LOS PULMONES se irritan y el hombre tose, EL HÍGADO se obstruye y sobrevienen las fiebres, y LAS ENTRAÑAS se retuercen y le vienen cólicos». § *Entraña es cada uno de los órganos contenidos en las principales cavidades del cuerpo humano y de los animales. § Así, pues, los pulmones y el hígado también son entrañas, y, por otro nombre, vísceras, salvo la opinión de cierto poeta de péñola grandemente pecadora, que en una novela suya escribió: «Las vísceras de las entrañas»; pero esto es disculpable, pues el poeta tiene billete de libre circulación por los campos del disparate.*

En un semanario de Cáceres: «No hemos de ser nosotros los que hagamos comentarios. Azlo tú, caro lector». «En la última sesión del Ayuntamiento se acordó: Hacer algunos HURINARIOS subterráneos. Que se levanten los BARBUQUEJOS los guardias municipales». «¡VALLA una disculpa!»

Para no hacer de reit, ha de escribirse: urinarios; vaya, con y; barboquejos; y anteponer h en Azlo.

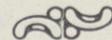
De un diario de Zaragoza: «Dicen de Calatayud que J. López ha sido mordido por un perro, repeliendo la agresión EN IGUAL FORMA. § MELITÓN GONZÁLEZ. Las erratas son siempre un descrédito. Libro con erratas se parece a aquellas personas mentirosas que no tienen crédito en parte alguna. § Los propósitos del diario de Madrid son nobles, pero apesar de todos los pesares, sus cuidados y todo su celo a veces también se ven defraudados, recientemente publicó el despropósito siguiente: «Existía entonces una ley llamada de Circunlomas (del latín *verborum circuitio*). En virtud de esa sabia, prudentísima ley, las atañaderas al Ejército, las cosas desagradables para el Ejército, había que expresarias con discretos circunlomas y con elegantes y cautas perifrasis». § El autor del artículo, haciéndose cargo del calibre de la errata, se creyó obligado a rectificar con amarga ironía: § «Circunlocuciones, señores; la ley militar de Circunlocuciones; y no lo que aparece en mi artículo de ayer. Es verdad que mi letra es muy



Por gran número de tipógrafos es conocido lo que voy a tratar en este articulito, pero me anima más la idea de hacerlo, el pensar que aún queda una parte, numerosa por cierto, que bien por ser poco estudiosos, o por estar equivocados, o amanerados, —nunca por convicción— al ajustar una obra, incurren en defectos que los subsanarían si se preocupasen por mejorar su condición dentro del Arte de la Imprenta. § Pero no es así, creen que ir al taller y trabajar las horas estipuladas, es lo suficiente; no se percatan, ni tienen presente de que en la tipografía, para ser un operario hábil, hay que ser muy estudioso. § También sucede alguna vez, que el operario, al desarrollar un trabajo y componerlo conforme a la técnica moderna, es amonestado por el regente que le indica todo lo contrario y para afirmar éste su aserto, sólo se le ocurre recordar su condición de regente o su edad de tipógrafo, cuando no decir: «yo siempre desde mi aprendizaje lo he visto así, y así lo seguiré poniendo». § Pues bien; voy a recordar, ya que para muchos no es cosa nueva, la colocación de las notas en las páginas de birli. § Cuan-

mala. (No tanto como la de mi amigo Castrovido).

Pero Circunlocuciones, señores. Acordémonos de esa; los historiadores hablan de ella. Era la ley de las perifrasis, de los rodeos prudentes y del cauto silencio. ¡Qué país aquel el de Surlandia y qué tiempos! Lo enrevesado de mi letra fué causa de que la célebre ley no pudiera ser nombrada con su verdadero nombre. § ¡Sino fatal del riguroso rescripto! Aun la misma ley escapa a la denominación directa. § Circunlocuciones, señores. Permítasele a quien no corrige nunca sus erratas salvar la presente. Y fué en el lejano país de Surlandia. Circunlocuciones, amigos tipógrafos. Circunlocuciones, señores: Una y otra vez: Circunlocuciones. § AZORÍN.



Es de lamentar que se publiquen libros con erratas a granel, y se hallen tipógrafos en la indigencia, por no encontrar quien estime ni utilice sus meritorios servicios a pesar de estar dispuestos y ser aptos para la corrección de pruebas. Operación que no pueden todos los que quieren. § A. TARFA.

Sobre las notas al final de las páginas de birli

do termine un capítulo y nos encontremos con que la página es corta, o llamada en la tipografía de *birli*, y hay entre sus líneas una llamada, ha de ponerse la nota a continuación del texto. Y la razón, quizás —a mi juicio—, es que siempre, en todos los casos de estas páginas, se suele poner como final una pleca, o bien un adorno meramente decorativo, que a veces es un dibujo relacionado con el texto, y claro es, esto mismo indica que aquel texto allí termina. § Como ejemplo, vamos a suponer una página de birli que viniera casi llena, y con una llamada, y como final, el autor nos mandaría poner un dibujo a su capricho, y que la nota fuera bastante larga, que ocupara tanto espacio como el texto ¿qué resultaría? que al poner la nota al pie de la página sería cuestión de duda si aquel dibujo pertenecía al texto o a la nota por estar casi junto con ambos, siendo el dibujo lo que indica que aquel capítulo es allí donde termina. Así es que, en forma más concisa: como la nota corresponde a la explicación del texto, es natural que venga a continuación de éste y no al pie de la caja de la página, separado por el blanco que resulta. § Quizás

parezca esto que de jo apuntado nn tanto baladí, pero en sí tiene bastante importancia.

VALENTÍN BAZA.

(De Crónica Poligráfica).



El rendimiento de las tintas

Con el aumento constante del consumo de tintas de colores para los fines gráficos, se ha llegado también al convencimiento de que los precios y el rendimiento de las tintas para imprimir, están en la mayor parte de los casos en perfecta armonía y que por lo tanto también las tintas de calidades inferiores o sean las baratas y de menos rendimiento, guardan la misma relación que las de más precio y

de mayor rendimiento. § De que una tinta que se vende al precio de cinco pesetas el kilo no pueda dar el mismo resultado que otra de la misma clase o del mismo color que cuesta diez pesetas, lo comprenderá el menos experto en esta materia, puesto que la tinta barata no puede tener las mismas cualidades en que estriba precisamente su rendimiento. Un fabricante tampoco se dedicaría a la fabricación de una calidad de tinta cuyo precio es el doble o más de otra del mismo color, si por la mitad del precio podría fabricar la misma buena calidad, cosa que desde luego está excluida.

En general puede decirse que una tinta da más de sí cuanto más ligero es su peso específico. De ahí puede deducirse también en la mayor parte de los casos la transparencia de la tinta, de manera que aquellas tintas cuyo peso propio es el mayor que las que cubren más o sea que son las más opacas, mientras que las de peso específico más ligero son en cambio las más transparentes. Para cerciorarse de lo expuesto basta comparar las tintas siguientes: el blanco opaco con el blanco brillante; el amarillo cromo con el amarillo laca; el bermellón con las lacas garanza o geráneo; un color castaño de tierra v. gr. umbra con una laca color castaño. § De élío se desprende que todos los colores minerales y de tierra así como las lacas reducidas de colores, son más gruesos en su estructura, son de mayor peso propio y por consiguiente también de menos rendimiento que las calidades de mejores clases de las lacas. Claro está que las primeras también poseen menos buenas

cualidades para la impresión, esto a menos en la mayor parte de los casos, lo que se ve claramente comprobado por el hecho de que las tintas pesadas nunca o sólo en casos muy contados, se emplean para la impresión de clichés autótipicos, que exigen el empleo de la mejor calidad de tinta, si es que se pretende obtener un resultado irreprochable.

En relaciones opuestas, puede decirse, está en general la fijeza en la luz de los colores. Aunque actualmente es posible producir lacas de colores de muy elevada fijeza en la luz, no alcanzan éstas, sin embargo, la indiscutible fijeza de los colores minerales y de tierra, aunque estos no son de tan ventajoso empleo para la impresión como aquéllas. En este sentido basta comparar v. gr. el azul ultramarino con una laca azul de semejante matiz o un color de tierra castaño con una laca de este mismo color.

El impresor debe por lo tanto, elegir en cada caso la tinta que más convenga a las exigencias de la calidad o a la índole del trabajo, teniendo naturalmente en cuenta el rendimiento, la transparencia y la fijeza de la tinta o del color que quiere emplear. Respecto a estas cualidades, basta además consultar los catálogos de las fábricas de tintas que suelen precisar no sólo la transparencia sino, y en primer lugar también, la fijeza de las tintas en la luz.

El impresor práctico, no se dejará seducir por la oferta de tintas baratas, sino que prefiere siempre gastar algo más en beneficio del resultado del trabajo que ejecuta, contando con el mayor rendimiento de la tinta y con su fijeza de luz. R.

Memorandum

No puede negarse el arte que se desarrolla en las Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá (Barcelona). Nosotros hemos de reconocerlo así. Por esta vez nos mueve a pregonarlo el haber recibido dos trabajos confeccionados en dichas escuelas, uno con motivo de tributarle un homenaje al Reverendo Sr. D. Marcelino Olachea, inspector de las casas Salesianas, y el otro trabajo a motivo del reparto de premios a los alumnos de las Escuelas. La confección esmeradísima, da la impresión de lo que pueden ser los futuros operarios, hoy alumnos de dichas Escuelas. § Damos las gracias por la memoria que la Dirección siente hacia nosotros.

Miscelánea técnica

Grabado tipográfico sobre amalgama de cobre (Procedimiento Dulos).—Sobre una placa de cobre se dibuja con un lápiz grueso, o se transmite a ella una impresión cualquiera; se platea enseguida la placa no adheriéndose esta a los rasgos gruesos del dibujo. § Se calienta la placa, la cual se oxida y se hace dar vueltas sobre su superficie a un rodillo plateado provisto de amalgama, la cual a su vez se adhiere a la plata respetando los rasgos del dibujo. Una impresión galvánica pone enseguida en relieve al cliché separado de la placa, la cual las operaciones anteriores la habían dejado hueca.

Grabado tipográfico de sal de mercurio (Dulos).—Una placa de cobre plateado después de haber recibido un dibujo o un relieve con tinta pesada, con una pila se recubre de una ligera capa de hierro, la cual no se une más que a los blancos del grabado, dejando los rasgos del dibujo separarse por medio de la plata sobre la capa de hierro. Por medio de agua acidulada, se suprime enseguida el hierro y sumergida la plata en un baño de sulfato amoniacal, es tratada por medio de un rodillo plateado cargado de amalgama, la cual hace que se relieven los rasgos de su grabado.

Grabado tipográfico por medio de un barniz blanco (Dulos).—Una placa de cobre recubierta de un barniz flojo compuesto de barniz de caucho y de blanco de zinc, se graba con ayuda de una pluma de ave o con una punta de marfil. Un baño de plata efectúa enseguida el llenado por el vaciado de los cortes hechos en el barniz. La placa es tratada enseguida con sal de mercurio como en el anterior grabado o sea el grabado tipográfico por sal de mercurio.

PROCEDIMIENTO DUPLAT.—Es este procedimiento de patente en 1810, supuesto idéntico a un descubrimiento de Senefelder. De una piedra recubierta de barniz, Duplat, quitaba el barniz de donde quería obtener blancos de impresión y procedía surcando con ácido nítrico el cual lo arrojaba de vez en vez, junto con un barniz transparente que le permitía aumentar los blancos hasta un completo re-

lieve. El buril terminaba los surcos grandes y se sacaba enseguida de sobre la piedra un cliché tipográfico.

GUILLOTAGE.—Es Firmin Guillot, que en 1850, hizo patentar el procedimiento que consistía en reemplazar por un medio químico el trabajo del grabador sobre madera. El *Guillotage* consiste en poner en relieve por medio de un surcado por ácido lo que el reporte hace sobre una placa de zinc *al rasgo*, es decir anexo de tintas de agua fuerte o de medias tintas. § Sobre una hoja de zinc, se decalca un dibujo autógrafo, habiendo sido lavada la placa anticipadamente con una disolución de sosa y de potasa, lo cual facilita la adherencia de los cuerpos grasos. Se engoma, deja secar, se limpia, se entinta y se salpiquea la placa de colofano, el cual se introduce en los rasgos entintados y los protegerá contra el ácido, en el cual se sumerge inmediatamente la placa de zinc después de haberla recubierto de goma laca por su anverso y sus bordes. Después que ha sido surcada, se retira, se la entinta y se la resina de nuevo volviendo a principiar la operación del surcado hasta que se ha juzgado ya suficiente el relieve.

Guillotage Guillotipie.—Del nombre de Guillot, el inventor, se hizo el nombre de *Guillotage* para designar su procedencia. Se le llamó también *Guillotipie*. Más científicamente, Firmin Guillot, había bautizado su descubrimiento con estos nombres: *paniconografía y paneiconografía*.

Publicaciones Recibidas

- «Páginas Gráficas».—Buenos Aires. . . año XI n.º 61
- «Boletín de Impresores».—Madrid. . . n.º 213-214
- «Graphicus».—Turín. n.º 168-169
- «Archivo Tipográfico».—Turín. . . año XXVII n.º 249
- «Revista Poligráfica».—Barcelona. . . año IV—n.º 3

Las tintas empleadas en la revista son Ch. Lorilleux y C.ª; Fotograbados de Estanislao Vilaseca de Valencia; el sistema de composición de B. Vizcay de Valencia; Talleres tipográficos de Vda. de Pedro Pascual, Flasers, 9 y 11-Valencia

Vda. de Pedro Pascual

Flasaders, 9 y 11-VALENCIA-Teléfono 414

100 cartas

100 sobres

Memorandum



504

Esta caja contiene 100 cartas papel 12 kilos tela.
Tamaño de la carta $21 \frac{1}{2} \times 16$ sin cortesia.
Confección del sobre con fondo seda tamaño 500.

Handwritten text, possibly a name or title, oriented vertically in the center of the page.

Handwritten text on the right margin, possibly a date or reference number.