



Director Propietario: B. Vizcay León

Revista bimestral de Artes Gráficas

GALERÍA ARTÍSTICA





C

Signo de los tiempos

Quando saboreo las donosuras y el noble desenfado de nuestros clásicos; cuando contemplo reproducciones de la escultura helénica en la que el desnudo es tratado desde un punto de vista esencialmente estético, para recreo y elevación del espíritu y no para estimular determinadas pasiones que jamás podrán constituir la finalidad del verdadero arte... ocurreme, por justificada asociación de ideas, una serie de amargas reflexiones comparativas entre el arte pasado, esplendoroso y libre, pero arte siempre, y la generalidad de las modernas producciones, que son cínicas o de una insulsez e hipocresía extraordinarias, condiciones siempre negativas para merecer el dictado de *liberales*, que es prerrogativa imprescindible en las artes verdaderamente engendradoras de purísima concepción estética.

Y esto obedece a que la decadencia es tan grande, tan falsa la idea de verdadera libertad, que el lenguaje y las costumbres se encanallan por la influencia de un teatro rufanesco; el arte es sustituido por lo estrafalario so pretexto de modernismo; el incomparable período castellano, de majestuosas formas, de rotundidad espléndida, ha dejado paso a la frase de sabor galicano, cortada e inexpressiva, y algo así como una inmensa ola de barbarie amenaza destruir cuanto de más glorioso tiene la historia de nuestra literatura y de nuestras artes, todo ello en nombre de un supuesto progreso, y basado en la falsa paradoja de que *no caben vinos nuevos en viejos odres*, como si Pedro Antonio de Alarcón, Valera y Benavente hubieran necesitado crearse un lenguaje especial para producir siempre arte novísimo y para extasiarnos con los frutos de su ingenio peregrino. § Ante este período de transición, en que la lucha para abrirse camino ha de estar a la menguada altura de las circunstancias, el artista innovador, el hombre que sueña con un ideal delicado, se considera vencido apenas iniciada la innoble lucha, y deja paso a los charlatanes y a los cínicos, porque comprende rápidamente que será

arrollado por todos ellos, verdaderos dueños de la situación y árbitros inapelables, quizá por poco tiempo, en materias de arte y de buen gusto.

¡Quién sabe —me digo muchas veces al ver lo pobre de nuestra tipografía como arte—, quién sabe si algún *vencido* tiene la visión clarísima de un arte nuevo, genuinamente nuestro, y ha dejado paso a los bárbaros *innovadores* que buscan, copiando muestrarios, el galardón que con tanta facilidad ofrecen los ignorantes! ¡Quién sabe si, como tantos otros artistas, algún t pógrafo de mérito extraordinario ha renunciado a la lucha y pone en su trabajo las *bellezas* del arte novísimo, violentando sus sentimientos de hombre de gusto depurado, para no *desentonar*, para defender su amargada existencia de obrero y de artista, absorto ante el brutal contraste de tanto maestro callado y de tanto cínico

charlatán! § Pero... ¡no desmayemos! Si la historia es la repetición constante de los mismos hechos en el transcurso de los tiempos, la de nuestras artes nos enseña que las épocas de extraordinaria vitalidad mental han sido precedidas por la más absoluta decadencia; el reinado de los cínicos y de los charlatanes ha constituido forzada espera para el florecimiento de los hombres de mérito; el resurgimiento de las artes y de las letras ha sido consecuencia inmediata de épocas caóticas en gustos, y en una palabra, a tiempos de positiva decadencia suceden, irremisiblemente, períodos de innegable esplendor en los que el hombre de mérito se impone y el arte triunfa en todas sus manifestaciones. § Tomemos, pues, la historia como

consoladora enseñanza en este caso particularísimo; adquiramos el absoluto convencimiento de nuestro trascendental cometido en la vida y de nuestro deber con respecto a la tipografía; elevemos todos sin pesimismos nuestro nivel intelectual en una labor meditada y constante, y conseguiremos sin gran esfuerzo que nuestra profesión merezca por sus perfecciones y por su belleza, el noble dictado de arte de las artes, que ya de antiguo mereciera con justicia, por ser la Imprenta la más

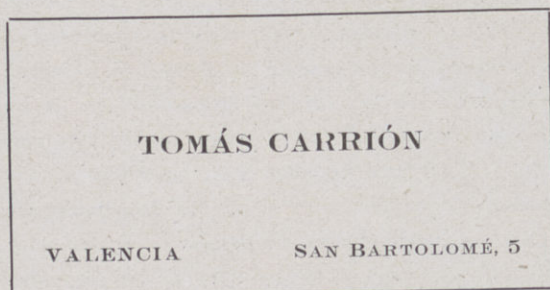
abnegada impulsora de la civilización. § RAFAEL V. SILVARI.





ESTUDIO TÉCNICO LAS TARJETAS

Es costumbre en casi todas las imprentas cuando un aprendiz ha terminado sus preliminares de la enseñanza, esto es, cuando ya se dedica a distribuir remendería, el dedicarle a la confección de todas las tarjetas de visita que se encargan en los talleres. Y nada hay más erróneo que esto, por cuanto es este un trabajo de remendería precisa-



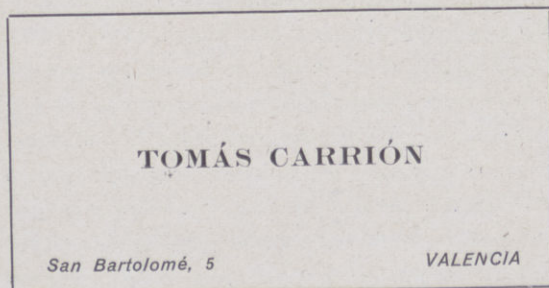
(buena)

Fig. 1

mente que requiere una delicadeza tal y un sentido educativo profesional que no poseen los que están aprendiendo casi se puede decir a distribuir.

Nosotros en atención a esta clase de trabajos, opinamos que deberían ser confeccionados por los mejores operarios de una casa, pues aparte de que serían interpretadas con la delicadeza debida, sería su confección de más positivos resultados, por llevar la ventaja de que no se malgastaría tiempo alguno ya en la corrección como en el arreglo de los blancos y mutación de líneas, como suele suceder con los aspirantes a confeccionadores de Artes

Gráficas. § Estos que son los que mañana tienen que sustituir a los operarios de hoy, no sa-



(mala)

Fig. 2

ben distinguir las varias clases integrantes de este trabajo, que son como todos sabemos cinco: tarjetas de visita con nombre solo, con nombre y domi-

cilio, con profesión y domicilio, semicomerciales y comerciales. Estas últimas no las trataremos hoy y sí en diferentes artículos que publicaremos, por

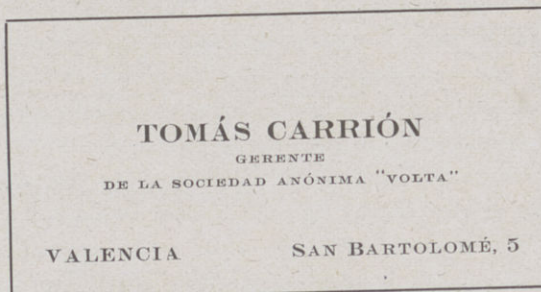


Fig. 3

merecer capítulo aparte, dedicando nuestra atención hoy tan sólo a las cuatro primeras clases indicadas

arriba. § Desconocedor pues el aprendiz de las diferentes clases en que se dividen las tarjetas y sus reglas, bueno será que hagamos observar la forma que se debe emplear para cada una de ellas.

La tarjeta de visita sin domicilio debe quedar al centro de la cartulina tanto si es de un solo nombre como si se compone de dos; la tarjeta que lleva domicilio debe permanecer en el centro la base del tipo del nombre, poniendo las señas: en primer lugar el pueblo y en segundo el domicilio (fig. 1) y no como algunos, que colocan invertidos los términos (fig. 2); en los blancos de las señas deben ser uni-

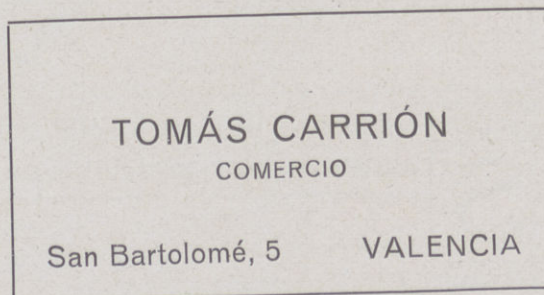


Fig. 4

ficados los extremos laterales con el blanco de pie (figura 1). Las tarjetas con profesión son las que llevan debajo del nombre: carpintero, modista, portero, etc.; en éstas el nombre se coloca más alto, esto es, por cada línea que se aumente hay que subir el nombre un espacio más, a fin de armonizar los blancos del conjunto. Hemos dicho por cada línea más porque se da el caso de ponerse varias

líneas, como vemos en la (fig. 3). § Tratados que han sido ya los tres primeros puntos de estas observaciones, indicaremos nuestro sentir respecto

al punto cuarto, que es la tarjeta semicomercial. Algunos se habrán extrañado del modo con que nosotros calificamos de semicomerciales a las tarjetas que sin dejar de ejercer las funciones de comercial, no lo son sin embargo por la sencilla razón de que el primer golpe de vista que ofrecen es el de una tarjeta de visita con profesión y domicilio, pero distinguiéndose de éstas por el crecido tamaño de la letra experimentado en su observación (fig. 4), que permite ver con facilidad la clase de comercio a que se dedica el dueño de la tarjeta expuesta.

En cuanto a los blancos deben observarse las mismas reglas que en las demás tarjetas mencionadas, subiendo el nombre tantos espacios como líneas sean aumentadas; así como también en estos casos hay que invertir los términos de las señas y el pueblo. Es importantísimo también el unificar los tipos de letra, procurando sean todos de la misma escala, o similares en el caso de imposibilidad por parte del contenido de la tarjeta.

Y no decimos más al respecto porque los modelos intercalados entre estas observaciones quizás digan más que nosotros podamos decir y observar al unísono de nuestra voluntad al exponer los pensamientos que nos ha sugerido el hecho que nos ocupa. § B. VIZCAY.



Defectos del entintaje de algunas Minervas livianas

Con muchas las máquinas de presión plana (vulgo Minervas) que por su construcción sencilla sólo se las destina a la impresión de trabajos de remendería; reservando la impresión de autotipias y tricromías a máquinas de mucha mayor resistencia y mejor distribución. Pero se tiene que hacer notar que modernamente, se presentan ya hace tiempo a la venta máquinas con el nombre de livianas por carecer de las ventajas ya dichas, resultando que estas máquinas, en comparación con las antiguas, dejan algo que desear, pues en ciertos trabajos ocasionan los siguientes defectos en el entintado. § Cuando al impresor le conviene ocupar toda la luz de la platina con un molde de

páginas llenas, al hacer la tirada, el minervista tropieza con una opuesta tonalidad de tinta en ambos lados del molde; lo cual es producido por el poco movimiento circular del disco-platina, esto es: por aglomeración de tinta en un lado y falta de ella en el extremo opuesto. En los trabajos de mediana importancia, fácilmente se puede remediar este inconveniente, reuniendo la tinta del tintero en la parte que tiende a escasear, haciendo que sólo por dicho

sitio se alimente la forma. § Otra dificultad se experimenta, más importante que la anterior, tanto en las Minervas de tintaje plano como cilíndrico; y es, el deficiente entintaje que se observa en ciertos moldes, a causa de las garruchas o poleas que sostienen los rodillos, pues trabajan de un modo independiente, o sea que no ruedan a la par. Esta diferencia no suele experimentarse en los trabajos comunes, pero sí en los especiales que merecen algún cuidado, en los que se suelen usar tintas copiativas o tinta oro. Para el uso de estas tintas y su buena impresión, los técnicos recomiendan perfecta nivelación de rodillos, ningún provecho consigue la observación de tan utilísima regla, resultando que al pasar por segunda vez los rodillos sobre la forma, éstos no tienen movimiento y suben arrastrándose sobre la letra, quitando de este modo la tinta de las primeras líneas, hasta que el mismo roce los pone en movimiento. § Este

defecto será mayor aún en las formas de los trabajos impresos a dos o más colores; porque como quiera que el contramolde para estampar el color siempre contiene líneas aisladas, los rodillos, al pasar sobre dichas líneas, sólo experimentan pequeños contactos o roces, incapaces de darles movimiento; y por lo mismo, la entintación será deficiente y las letras saldrán medio falladas en la impresión; siendo mayor este defecto si falta humor a los rodillos.

El minervista lo puede remediar en los moldes pequeños, colocando en un extremo de la forma para ello a los caminos una imposición al revés, de unos cuarenta y ocho puntos o regla de madera a la altura de la letra, de modo que salga más que el molde en sentido de entrada y salida de los rodillos, para que éstos por el contacto de la regleta adquieran movimiento y entinten debidamente el molde. § TOMÁS PERSIVA.



GALERÍA GRÁFICA

NUESTROS COLABORADORES



Julio Mateu

Tipógrafo y escritor erudito enamorado de las Artes Gráficas

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY

ASTOR LENOX TILDEN FOUNDATION



1891

1891

1891



EL CONCURSO DE LA GEOMETRÍA

Los cuerpos tienen como atributos fundamentales: Su situación en el espacio. Su figura.

Ambos atributos son el resultado de las proporciones de estos mismos cuerpos, o relaciones de sus partes entre sí, o entre éstas y su conjunto, consideradas desde el punto de vista de sus tamaños.

§ Por ejemplo: endiende Paladio que las partes deben ser de tal naturaleza que correspondan al todo y se correspondan entre sí. Este principio nos enseña a dar a cada parte de un compuesto tipográfico, el tamaño apropiado a su importancia, y principalmente la proporción necesaria para que su relieve no redunde en detrimento de las demás partes del conjunto, o bien del objeto a que se destina. Así, por analogía, unas veces el color estará llamado a hacer resaltar el dibujo, y otras al

contrario. § El estudio científico de estas proporciones, la explicación de los principios en que descansan, es lo que constituye el objeto de la

Geometría. § Ahora bien; para estudiar las proporciones de los cuerpos, y hacer extensivo a los demás este estudio; para comprender mejor dichos cuerpos, el geómetra tiende a representar dichas proporciones sobre un plano, que es a lo que denominamos dibujo, cuyo medio le permite analizar los distintos elementos de que se componen las cosas, para llegar al conocimiento de los principios sobre que se apoya su manifestación plástica.

Esto nos permite deducir la íntima trabazón que enlaza el dibujo y la Geometría, su interdependencia, más patente en el dominio de la actividad práctica, en el que el arte se afana por hallar las síntesis geométricas que sirven de basamento al equilibrio

de las formas naturales. § Ciertamente que construir geométricamente no es dibujar. «No es la mano la que debe llevar el compás, sino el ojo» —dice Miguel Angel—. Sin embargo, para comprender las modificaciones de las proporciones geométricas, no estará de más llegar por la perspectiva geométrica a la perspectiva aérea, o sea al conocimiento de las reglas que presiden a estos cambios naturales.

Es indudable que la Geometría descriptiva es de gran utilidad para el estudio y desarrollo de diversos puntos del arte del dibujo, tales como las

perspectivas de las figuras, el estudio y determinación de sus sombras, la construcción de sus relieves, etc.

No hay artífice que no recurra en nuestros días a la aplicación de los motivos geométricos en la elaboración de los productos de la industria, precisamente porque necesita una fuente inagotable, y ni hay que pensar en que sin esta orientación alcance a proceder en su trabajo con seguridad y lógica, ni mucho menos soñar en llegar a la perfección.

Todas las artes, todo estudio científico, requiere conocimientos más o menos extensos de la Geometría, de lo que se deduce el gran número de sus aplicaciones.

Es la Geometría manantial inagotable de motivos de carácter armónico, los más apropiados al arte decorativo, por constituir la norma con que la Naturaleza se nos presenta en todas sus manifestaciones, y porque acostumbrado el ojo humano a la simetría de ésta, experimenta un placer instintivo en la contemplación de dichos motivos, al paso que las más ingeniosas y bellas composiciones irregulares llegan a producir cansancio en el ánimo y cierta nostalgia de lo armónico que se traduce en desasosiego. § La estilización de las formas

naturales ofrece al artista un campo inmenso, siendo como son todas ellas susceptibles de adoptar formas geométricas en su gradual simplificación.

No hay forma plana o en relieve que no pueda inscribirse en una figura geométrica. El tipógrafo procede de esta manera al adaptar generalmente a una forma rectangular, impuesta casi siempre por la naturaleza de los materiales, sus concepciones bellas.

Lo expuesto pone de relieve la extraordinaria importancia del estudio de la Geometría para el ejercicio de la imprenta, principalmente en su modalidad artística, y más principalmente en nuestra época, en la que la moda está dando lugar a gran profusión de conjuntos ornamentales, siempre nuevos y susceptibles de combinaciones nuevas también, algunas veces afectadas de la pretensión de imprimir a la forma decorativa la libre e inagotable movilidad del ritmo. § Los anuncios especialmente pueden recurrir con ventaja a la Geometría, que pro-

porcionará formas y combinaciones diversas. En esta clase de composiciones se requiere por lo general moldes de mucho relieve y franqueza de líneas, que se pueden obtener mediante la combinación de espacios negros y blancos, ejecutando figuras geométricas o combinaciones de ellas, susceptibles de ser trazadas en gran número y de una variedad infinita. El propio cajista puede confeccionar clichés para este objeto con los diferentes materiales de que puede disponer para grabar fondos y por medio de la estereotipia, o bien dibujarlos para ser reproducidos por medio del fotograbado. § La ejecución de curvas artísticas por medio de filetes hallará también en la Geometría un auxiliar inapreciable y hasta insustituible. § La confección de fondos artísticos es también de un uso frecuente, afectando generalmente formas geométricas o sus combinaciones, de original factura, principalmente en la composición de cabeceras, las cuales, impresas a base de medias tintas o de tonos duros, producen buen efecto. § La composición de portadas de libros está constituyendo una verdadera atracción en la tipografía, por la variedad y originalidad de los motivos ornamentales a que se recurre, ejecutados gran parte de ellos con elementos geométricos y caprichosas estilizaciones de gusto exquisito.

* * *

La ciencia que nos ocupa es la base más firme sobre que puede descansar la composición decorativa: la multiplicidad de sus elementos abstractos ofrece combinaciones ornamentales en número infinito, a las cuales permite dar una base de lógica que las haga asequibles a la mente indocta del espectador. Precisamente porque la Arquitectura constituye por lo general una combinación de cuerpos y figuras geométricos, la imprenta ha deducido de ella en todo momento gran número de motivos ornamentales. § No sólo la composición simétrica deducirá de los perfiles geométricos gran variedad de formas —composición en triángulo, por ejemplo—, sino que la misma composición eurítmica encontrará en el triángulo escaleno, por ejemplo, o en un ritmo lineal cualquiera, la base de una forma artística siempre original y nueva. § Ciertas figuras muy simples —el triángulo, el rectángulo, el rombo, el trapecio—; ciertas formas regulares— el triángulo equilátero, el cuadrado y los polígonos

regulares—, son recursos de mucha utilidad en la decoración de los impresos. § La forma de éstos puede beneficiar de la Geometría buen número de ejemplos. Las cualidades limitantes de las figuras geométricas las hacen aptas para servir de cuadro a todas las formas planas. § Ciertas industrias que hacen gran empleo de los sólidos geométricos para la elaboración de sus productos —industrias del vidrio, cajas de cartón, etc.—, dan lugar a la confección de etiquetas para los mismos, que deben afectar necesariamente formas geométricas también, siempre de un efecto agradable y atractivo. § Opinará, sin embargo, algún lector que los adornos compuestos de figuras geométricas adolecen de gran sequedad. Pero tal juicio sólo puede ser el resultado de una concepción muy limitada de los recursos ornamentales que nos ofrece la Geometría. Hay actualmente escuelas de arte que hacen de las figuras geométricas un uso casi exclusivo. Y de una manera constante, la historia de la antigüedad nos presenta innumerables ejemplos de motivos geométricos en las artes de la decoración (grecas, anillos, artesonados, arabescos). Ahora que para que las figuras geométricas llenen su finalidad, precisa trazarlas correctamente, si no se quiere, en la mayor parte de los casos, dar por resultado composiciones ilógicas e indefinidas, sin expresión decorativa, más bien de contraproducentes efectos. § Es necesario hacer un uso adecuado de los instrumentos de dibujo geométrico. El buen resultado dependerá siempre de la buena ejecución gráfica.

* * *

Todos recordamos seguramente nuestras primeras lecciones de Geometría. Atraían a unos tanto como a otros repugnaban, según que el naciente carácter se adaptase con facilidad al metodismo de la vida armónica o lo repudiara instintivamente. Lo evidente, sin embargo, es que a pesar de la mayor o menor repugnancia con que pudiera acometerse el estudio de la ciencia de Euclides, su ejercicio, a medida que venía tal contrariedad con la amena e inagotable variedad de las formas, mejoraba paulatinamente la inestabilidad del carácter y daba al gusto artístico una cultura práctica. § Paralelamente, el tipógrafo, aunque emprenda sin gran entusiasmo el estudio de la Geometría, no tardará en darse cuenta de que de una manera gradual va pro-

duciendo en él la pulcritud y el sentimiento de lo armónico, facilitándole la adquisición del dibujo para la acabada expresión de sus pensamientos artísticos; educándole después, con la práctica de éste, el sentido de la vista para la percepción simultánea del conjunto y de las partes de un compuesto decorativo; sentido con el que trabajan todas las artes del dibujo. «Las manos ejecutan — dice

Miguel Angel— y el ojo juzga». § La belleza y el orden son inseparables. Vienen a ser como el cuerpo y el alma de esa gran síntesis que constituye un momento de solaz en el desasosiego de la vida: el Arte.

Las principales figuras geométricas susceptibles de ser empleadas por el tipógrafo pueden clasificarse en tres categorías: 1.^a El punto. 2.^a Las figuras compuestas de elementos rectos (la línea recta y sus variedades: la línea quebrada; el triángulo, el cuadrado, el rectángulo, el rombo y el trapecio; los polígonos regulares). 3.^a Las figuras compuestas de elementos curvos (la línea curva y sus variedades; el círculo; las curvas usuales: elipse, hipérbola, parábola y espiral). § JULIO MATEU.



PICOTEANDO

Detallemos. Nada hay que añadir de nuevo por lo que respecta a los planos del cartón ordinario, cartón alemán y media pasta, o mejor, de todos los que son de papel ordinario, pues queda explicado ya. De aquí que en este trabajo nos detengamos en estudiar, y este es nuestro fin, la elección, calificación y aplicación de los planos de tela, piel, pergamino, etc. Comencemos por los primeros.

Los planos de tela inglesa, sea cual fuere su clase, son los más a propósito para los libros rayados, a la parisién, a la francesa, en medio chagrín y badanas chagrinadas; naturalmente éstos refuerzan el libro; por eso se les destina a estas encuadernaciones, que además de darles buen aspecto son por sí consistentes. Apenas terminado el dorado a mano pasa el libro, decorado ya, al encuadernador, éste

procederá acto seguido a la colocación de los planos; lo que debe observar ante todo es, si los planos que debe aplicar han de ser rectangulares o de forma triangular, como también la clase de material, sea respecto al color, sea tocante a la calidad que

se les destina. § Lo primero lo conocerá si nota en el libro la aplicación de puntas grandes, en cuyo caso éstos deberán ser de forma triangular, pues indica que dichas puntas deben permanecer visibles, y lo segundo lo demuestra la clase de encuadernación del libro; por lo que respecta a la forma conocerá que van rectangulares cuando carece



Fig. 3.^a



Fig. 4.^a

de ellas o bien las tiene en extremo pequeñas que tanto pueden permanecer visibles como cubrirlas con el plano. Sabida ya la forma, procede a su aplicación, lo que efectuará del modo siguiente: Toma un compás y señala la distancia que media entre el lomo y el plano que debe adherirse, por medio de dos puntitos (fig. 3.^a A B), la cual variará según el tamaño del libro, siendo regla general oscilar de 4 a 9 cms.; en caso que el libro tuviera pegadas las puntas grandes como sucede con los libros que van a la francesa, etc., procure aplicar en ellas la misma medida que la de la parte del lomo, pero en sentido diagonal, a fin de fijar hasta dónde llegan los planos (fig. 4.^a). § Si las puntas debieran

permanecer visibles pero de tamaño pequeño, como por ejemplo sucede con los libros que van en media piel y puntas de pergamino, vea de obrar tocante a la medida de igual manera que en los planos de papel con respecto a las puntitas de tela; debe advertirse que todo libro que ostente planos de tela, carece completamente de puntas del mismo material, a no ser que la encuadernación fuera de fantasía y admitiera puntas grandes de un color de tela diferente al de los planos que desea aplicar: sólo en este caso púedese tolerar tal discordancia; cuando las puntas del libro que va con planos de tela son pequeñas o bien invisibles (cosa que pasa rara vez, por no decir ninguna), serán siempre de pergamino y no de otra materia; mas cuando dichas puntas son grandes y por lo tanto deben verse, en-

tonces pueden ser de piel, tela o pergamino, según el oficio que deben ejercer en la encuadernación. Lo que se ha expuesto respecto a las puntas, se entiende a la generalidad de los libros, pues es un contrasentido la aplicación de puntitas invisibles en unos planos de tela, pues solamente sirven para afeitar la superficie lisa y hermosa que debe aparecer sobre la tapa del libro. § JOSÉ M.^a GAUSACHS.

(Se continuará)



DE ÉTICA TIPOGRÁFICA

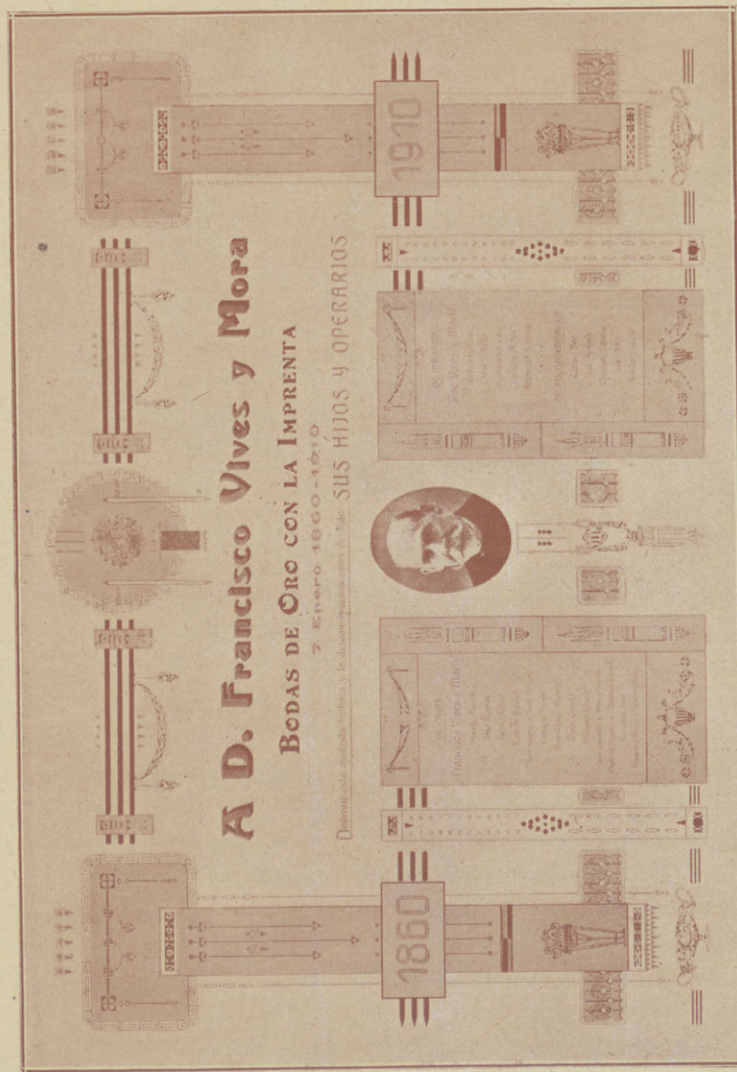
La ética, ese principio inherente a la propia existencia de la sociedad, no ha sido la misma en todos los pueblos y en todas las edades. Según los tiempos, al modificarse el estado de conciencia moral colectivo, se ha operado un cambio absoluto, radicalísimo en los hechos, en las cosas que los componentes de una colectividad, de un pueblo, de una nación, han considerado buenos o malos.

Así, en el estudio de la filosofía de historia, encontramos el hecho —que a primera vista parecerá una paradoja—, de que lo mismo que la conciencia social ha repudiado por malo en una época, sellándolo con lo resultante del estigma público, ha merecido un concepto de dignidad y alto valor moral en un tiempo anterior o posterior a su caída.

El hecho, aunque paradójico, es perfectamente humano. Porque, la percepción, el impresionismo individual que al propagarse arrastra en un sentido determinado la apreciación colectiva, tendiendo a la formación de un estado de conciencia especial que determina un medio ambiente, es la manifestación de lo que podríamos llamar flujo y reflujo del espíritu humano: de aquí dimana la formación de ese algo sin el cual haríase imposible la vida de la sociedad; ese sentimiento de benevolencia y de mutuo respeto, merced al cual conviven hombres distintos con ideas opuestas; la ética, en fin. § No escapan a los efectos de la modalidad especial creada por ese vaivén moral, ninguna de las manifestaciones externas, que en ciencia, en arte, en filosofía, forman la característica de una época. § Pre-

cisamente los que nos dedicamos al culto de las Artes Gráficas, asistimos a una evolución intensa de su ética; evolución gestora de un movimiento que podríamos determinar con el objetivo de: Renacimiento. § Es aún reciente la época en que era considerado el arte del libro, como una especial manifestación de las artes liberales dedicada al fomento de la cultura privada. § A través de sus tres siglos de existencia, nos es dado contemplar a un Bodoni, cuyo centenario se celebró hace unos años en Italia, a un Ibarra, en España, Pichering, Baster y otros, a principios del siglo XIX, brillando por su arte como astros de primera magnitud, protegidos y solicitados por monarcas y magnates. § Pero ellos cierran tras sí, una época; tras de sí, desaparece una modalidad ética en la conciencia colectiva, con respecto a nuestro arte. § En efecto: el siglo XIX, con su cohorte de perfeccionamientos mecánicos, trajo aparejada la fiebre de producir. La estampa, al popularizarse, tomó nuevas modalidades, y pasó a actuar de factor esencial en la gestación de la cultura del pueblo de nuestros días. Al obrero artista, al hombre docto, enamorado de su arte, con plena conciencia del transcendentalismo que encerraba su obra, opuso —la aparición de la fiebre industrial— el hombre máquina, la ignorancia hecha carne, que para defender el pedazo de pan que lleva a los suyos actúa mecánicamente, sin conciencia del cómo y el porqué del trabajo que ejecuta. § De aquí, a las postrimerías del siglo precedente, la ética tipográfica hubiese sufrido la colosal transformación que ha hecho posible la terrible desproporcionalidad: del obrero-artista al operario asalariado. En párrafos precedentes afirmamos que asistimos a una intensa evolución de nuestra ética, y que de ella dimana una especie de renacimiento de las Artes del Libro. Es así: § Nuestro siglo ha puesto una valla formidable al sello de anulación que inspira al obrero gráfico un industrialismo exagerado. Surgen por doquiera paladines regeneradores de la manifestación artística en el trabajo. Tras sí, dejan ancha estela fructífera, y el esfuerzo de los modernos apóstoles del arte vese coronado por multiplicidad de templos levantados al culto, al saber, destinados a procrear una generación de obreros conscientes del valor moral del trabajo a que se dedican. § Cunde entre las filas del ejército

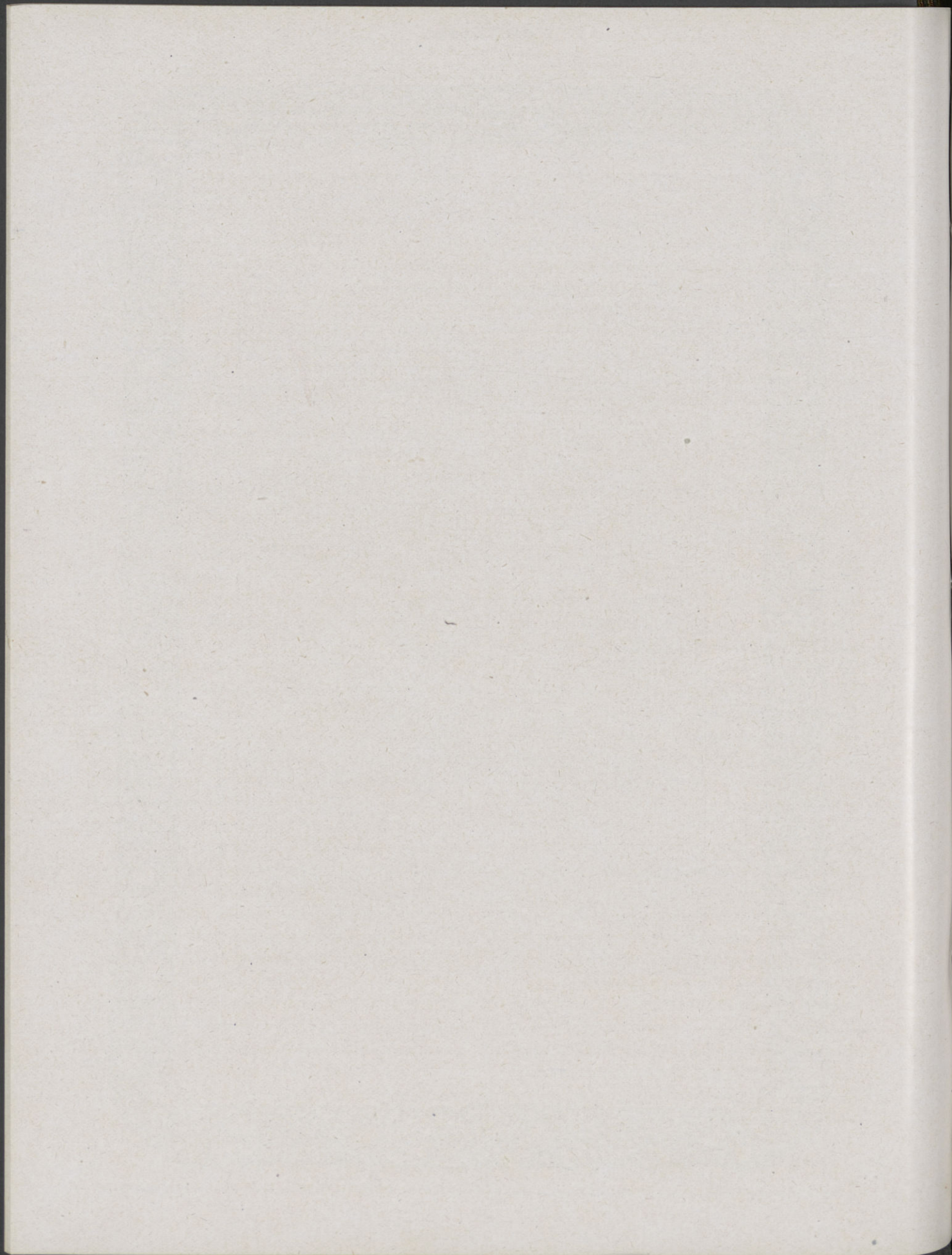
GALERÍA GRÁFICA



Trabajo ejecutado por Julio Mateu a motivo de las bodas de oro de D. Francisco Vives Mora en 1910

Fotografiados E. Vilaseca

Tintas Ch. Lorilleux y C.^a



imponente que lucha por su mejoramiento, un sentimiento, aún indeterminado, que le incita a recabar para el arte que ejerce, las prerrogativas a que tiene derecho en el concierto de las artes liberales; y no está lejano el día en que la estadia gráfica volverá a ser campo abonado para cosechar inteligencias privilegiadas, que al brillar con luz propia, darán forma y valor al renacimiento, que imperceptible aún, encarna la modalidad gráfica de nuestra época.

Y en fin: la conciencia colectiva modifícase cada día más en lo que al graficismo respecta; merced al esfuerzo cultivador que incuba una nueva modalidad en el seno del arte de la estampa.

Y es indudable que asistimos al principio de una evolución fundamental de ética gráfica. § JOAQUÍN TERMES.



Las Artes Gráficas en los pequeños pueblos

Es indudable que dejan mucho que desear. ¿Causas? Trataré de exponerlas sucintamente.

Una de las principales es la falta de elementos materiales en los talleres tipográficos. Generalmente se carece en éstos de lo más preciso para la confección de cualquier trabajo de índole delicada o que requiera una esmerada depuración artística.

Otra, no menos esencial, es que, por envidias y miserias que todo lo empequeñecen, propias del carácter pueblerino, allí donde hay establecida más de una imprenta, sus propietarios suelen ser enemigos irreconciliables, existiendo como consecuencia inmediata una competencia ruinosa, que perjudica por igual a patronos y obreros, y que impide el desenvolvimiento natural del negocio.

De aquí viene la rutina y el abandono, que imperan de un modo absoluto en estas pequeñas imprentas, careciéndose asimismo de todo sentimiento artístico. § Los operarios, aunque posean la necesaria aptitud para desempeñar excelentemente su cometido, se amoldan fácilmente a este medio ambiente, contribuyendo así al estancamiento del progreso de las Artes Gráficas. ¿Remedios? Facilísimos, a mi juicio. Veamos:

Unión, fuerte y sincera, por parte de los propietarios de los talleres para regular, de común acuerdo, los precios de los trabajos, en forma que les permitieran renovar frecuentemente los materiales y remunerar

debidamente a sus operarios. § Y en cuanto a éstos, un concepto más elevado de la profesión que ejercen y un poco de buena voluntad para desechiar el trabajo rutinario y sistemático, procurando siempre hacer algo nuevo, algo que sea original, dar un paso, por corto que sea, en el camino del engrandecimiento del hermoso Arte de Gutenberg.

ENRIQUE VALDAJOS.



TECNOLOGÍA

A

GUA FUERTE (grabado).—Se efectúa sobre una plancha de cobre, acero o zinc; pero lo más común es el cobre. Recubierta la capa pulimentada con el baño de barniz, dicho ya al hablar del acero, se ennegrece. Después de haber trasladado el dibujo a la superficie barnizada, el grabador recorre las líneas con la aguja o buril más o menos ancho, según el caso requiere. Luego se coloca en una cubierta con ácido nítrico, haciendo que las partes claras sean poco mordidas y las profundidades o negros sean más hondos; pero esto se saca a menudo de la cubeta y se pasa al agua a chorro de grifo, para examinar del modo que queda, colocando barniz donde no se desea que el agua fuerte opere. El ácido se tendrá más tiempo en las partes hondas. § Después de estas repetidas operaciones el grabado se halla acabado y resta sólo efectuar algunos retoques, por medio del buril y la máquina de grabar. Después del grabado al buril, el del agua fuerte es el más importante de los sistemas antiguos.

ALBERTIPIA.—Autotipia o fotograbado por el sistema del Dr. Albert. Se ha hecho popular el nombre de este doctor alemán por su invención y estudios sobre el grabado tipográfico. Se distingue por el procedimiento de alto relieve que lleva su nombre, con el objeto de suprimir el costoso recorte y las

matrices de antaño, llamando actualmente la admiración del mundo gráfico con su nuevo procedimiento de galvanoplastia con matrices de plomo para tricromías y citocromías.

ALGRAFIA.—Es un procedimiento semejante a la cincografía que usa la litografía; sólo que en lugar de zinc, es aluminio y por lo mismo lleva este nombre.

ANAGLIPTICA (Impresión).—Con este nombre se denomina la impresión en relieve para uso de los ciegos. En 1855, M. Brelle inventó los tipos y caracteres para producir esta clase de impresiones; gracias a su invento se publican revistas como el Breille Vecelly de Londres, que pueden leer perfectamente los ciegos, instruyéndose de este modo en todos los asuntos interesantes.

ANASTÁTICA (Impresión).—Se llama así el transporte que se hace del dibujo o de la impresión de un grabado sobre un cartón que una vez humedecido con una mezcla de ácido nítrico se coloca sobre una plancha de zinc y se pasa por la prensa a fuerte presión; de este modo el ácido opera sobre el zinc, y junto con otras manipulaciones, se obtiene un grabado. Este procedimiento de hacer los grabados apenas se usa, por estropearse los originales y sólo en caso de hacer un molde idéntico al que se quiere; además que para esto hay la fotografía en que la deja en mejor estado.

AGÜETIPE.—Nombre que se da a un sistema de impresión que se efectúa en una máquina francesa inventada poco antes de 1900, que sirve para pintar los grabados ya impresos en negro, especialmente utilizada para colocar dibujos y figuras de las revistas de modas, pintando cinco o seis colores a la vez, con tinta de agua colorada como lo indica su nombre. Procedimiento que produce buen efecto y que resulta mucho más económico que el empleo de clichés tipográficos o tirajes litográficos para cada color.

ASTROTIPIA.—Uno de los varios nombres con que se ha bautizado cierto procedimiento especial para obtener clichés tipográficos de fantasía cósmica, representativa del caos o de las manchas lunares, por

lo cual algunos inventores lo han bautizado con los nombres de Selenotipia, Caostipia, y otros sencillamente Plonotipia, indicando que se han servido para ello sólo del plomo (véase Caostipia).

AUTOGRAFÍA.—Reproducción auténtica de un escrito por medio de la litografía o tipografía. El original escrito por el mismo autor se denomina Autógrafo.



Notas gramaticales

En el número anterior hablamos de que algunos tipógrafos al componer un título, para que les resulte más visual, a veces suprimen la preposición *de*. Para ello nos valimos del vocablo *eliminán* (de eliminar), para expresar que prescinden de ella, que es lo mismo que decir *suprimir*, como bien claro lo demuestran los ejemplos que se insertaron (*Man-tas lana, Relojes oro*, etc.); pues bien la palabra fué equivocada por el colega y puso *iluminar*, que ninguna relación guarda con el tema de que tratamos. Aclarado este punto, pasemos a analizar la palabra

FINANZA.—Tanto esta voz, como sus derivadas, no es más que un galicismo, tan innecesario, como desgraciadamente difundido entre toda clase de publicaciones. Los clásicos se servían de las voces: *hacienda, renta, caudal, presupuesto, valores del Estado*, etc. Teniendo voces propias, castizas, no es correcto servirse de las ajenas.

GRANDE.—Los traductores baratos llenan de *gran* y *grande* los detestables escritos que nos venden por versiones del francés, porque olvidan que el *grand*, gabacho, suele ser aquí *mayor, primero, principal, sumo, extremado*, etc. Esta anomalía ya la observó Eduardo de Huidobro, pero tenemos *gran* y *grande* para rato.

GRISETA.—No es castellana esta voz ni falta que le hace. Muchos escritores se empeñan en que, como en Francia, se escribe aquí *grisetas* a las *costureras* y *modistillas* y ciertas mozas casqui-

vanas. No hay de qué ni para qué servirnos de las *grisetas*, teniendo como tenemos a modistillas y costureras, como dicho queda.

HECHO.—Úsase malamente a veces por *cosa cierta*. En lugar de esta locución disparatada, podemos echar mano de otras varias que no lo son; por ejemplo: Es cosa averiguada, tenemos por indudable, podemos asegurar, sabemos de buena tinta... Hagamos punto, se nos acaba de aguar la nuestra. Con lo transcrito, por hoy, ya hay bastante. § A.



Impresión sobre hojas de metal

La impresión sobre hojas de metal, hoy día bastante difundida, no data más que de unos cuarenta y cinco años. Es utilizada sobre todo para los botes metálicos de conserva y los cuadros reclamos. En primer lugar se debe disponer para decalcar, sobre hojas blancas de hierro, impresiones obtenidas sobre papel encolado, con planchas ejecutadas en el sentido verdadero y no invertido como en las planchas litográficas ordinarias. Este procedimiento es prolongado y costoso. Se intentó substituir la impresión directa sobre el metal, pero a pesar de los cuidados que se tuvieron escogiendo hojas delgadas y de gran regularidad de espesor, su muy gran rigidez no permite obtener más que resultados medianos. Es preciso optar por el método llamado por

decalco. § Los Sres. Pelaz en 1863 y Huguenet en 1871, difundieron el empleo del caucho en hojas para producir lo que ellos designaban bajo el nombre de impresión en idéntica forma. La impresión obtenida por los procedimientos ordinarios, sobre una hoja de caucho, era reportada en seguida por decalco sobre la hoja de metal y barnizada después de secada. No se podía obtener de esta manera más que reproducciones de un solo color.

El Sr. Guéneux, en 1875, tuvo la tan ingeniosa idea de recubrir las hojas de metal con una corteza de pasta de papel fuertemente cargada de caolín, de sulfato de barita y óxido de cinc. La adherencia de esta capa estaba asegurada por un fuerte picado. Obtuvo de esta forma, una superficie que no tenía la rigidez del metal y sobre la cual, podía imprimir

por los procedimientos ordinarios, cromolitografías. La patente núm. 106.272 que obtuvo en aquella época, indica de qué forma obtenía esta capa de pasta de papel con ayuda de la máquina litográfica. Sobre el mármol de la máquina, estaba colocada la piedra sobre un bloque recubierto de cuero espeso y regular. Los rodillos entintadores distribuían esta pasta sobre el cuero y éste la daba a la hoja de metal bajo el efecto de la presión del cilindro. El señor Guéneux se servía del mismo medio para barnizar las hojas de metal después de la impresión. Entonces, los rodillos daban en lugar de pasta, una pequeña capa de barniz sobre el cuero a cada revolución de la máquina. § El mismo año, apa-

reció en Francia la patente inglesa Barclay, basada sobre la construcción de una máquina litográfica con dos cilindros superpuestos. El cilindro inferior, poco grueso, estaba recubierto de una delgada hoja de cartón bien encolada y muy laminada. Esta hoja recibía la impresión de la plancha dispuesta sobre el carro y la transfería por su movimiento de rotación ajustada como en un laminador bajo el cilindro superior. La máquina Barclay ha servido de modelo para todas las otras máquinas construidas más tarde para la impresión sobre metal. Los constructores han reemplazado el cartón por la tela encerrada, el tafetán engomado, el papel entelado, el cuero, el caucho, el celuloide, etc. § El Sr. Barclay consignaba en su patente lo siguiente: «Cuando se nota que la cantidad o la intensidad del color transportado del cilindro a la impresión de la placa es suficiente, se le puede aumentar y hacerlo más vivo por el polvoreo, después de haber adicionado a la tinta, un poco de mordiente». Después: «Para fijar una impresión sobre metal, es preciso polvorear la placa con goma blanca o naranja pulverizada, poniéndola al fuego como si se tratase de fundir esta goma laca sobre su superficie. Si se quiere proteger toda la superficie del metal por este procedimiento de vidriado, cuando la impresión se ha secado, se deposita por otra parte en los rodillos una capa delgada de barniz fuerte que se pulveriza enteramente. Se lleva en seguida al fuego o a la estufa de calefacción en consecuencia de 120 a 130 grados».

En tesis general, cuando son las tiradas de importancia, la impresión con la prensa mecánica, no deja de ser engorrosa; en forma particular, añadiremos que todos los litógrafos no tienen a su dis-

posición prensas mecánicas especiales para imprimir sobre hojas de hierro batido; por ese motivo, creemos pues indispensable terminar este párrafo con algunas indicaciones para su uso.

El impresor puede proceder de dos maneras. La primera consiste en hacer uso de la decalcomanía, decalcando la imagen obtenida como lo explicábamos, en otra parte sobre una hoja de hierro batido o de cinc, anticipadamente arreglado con una capa de blanco de cerusa. Cuando ya se ha hecho el decalco y el papel se mantiene recto, se barniza.

La segunda consiste en imprimir directamente sobre el metal. Se principia por extender con cinceles tan regularmente como sea posible, varias capas de blanco de cerusa o de blanco de cinc. Cuando se han secado estas capas, se pule con piedra pómez con el fin de igualar perfectamente su superficie. Se puede entonces proceder a la tirada como si se tratara de imprimir una cromolitografía sobre una hoja de cartulina, marcando ya sea con una aguja, ya con una cuña. Pero haremos notar que es difícil agujerear exactamente punzadas sobre el metal y que por consecuencia es preferible la señal con la cuña, aunque cuando decimos, «con cuña», es más correctamente decir «la escuadra».

Se escogen piedras más grandes que la hoja de metal que se debe imprimir. Estas hojas son cortadas sobre la misma forma y se tiene cuidado de trazar alrededor de la plancha el rasgo de los ángulos que indican exactamente las dimensiones de la hoja de metal, ya sea cinc o hierro batido. Estos ángulos o escuadras, reportados sobre cada falso decalco son pasadas con tinta por el artista y sirven de señal. En muchos casos es muy útil, para obtener intensidad, espolvorear las tiradas, y cuando se han impreso todos los colores y están secos, se barnizan, ya sea con la aplicación de un barniz, ya como lo hemos dicho anteriormente, o pulverizándolos por la estufa. § Las impresiones sobre hojalata destinadas para los botes de conservas, deben poder soportar una inmersión en el agua más o menos larga. Como ésta es siempre hirviendo necesitan tintas especiales. Tenemos el gusto de prevenir a los lectores con el fin de que

no se expongan a quedar chasqueados.



Impresiones doradas con oro en hojas

Nosotros conocemos todas esas hojas de metal tan delgadas, utilizadas para el dorado de los cuadros de los muebles, etc., y conocidas bajo el nombre de hojas de oro. Lo más a menudo es una aleación de cobre laminado. Se venden estas hojas en pequeños cuadernos de 10 cms. cuadrados o poco más y el precio depende de la calidad. § Algunas imprentas especiales, consumen muchas hojas de éstas, sobre todo para las etiquetas, ya que su empleo exige mucho cuidado. El precio de esta impresión no es relativamente muy elevado.

Es preciso imprimir con una tinta especial llamada *mordiente*, a la cual se da el color del dorado y que debe recubrir la para fijar la hoja de oro. No se debe poner más que una pequeña cantidad sobre el rodillo, con el fin de evitar que se tape la plancha, y cuando se deja de trabajar es preciso quitar la esencia y entintar con un negro fuerte a fin de asegurar bien que la composición se conserve siempre en buen estado y que los rasgos no estén sucios. Cuando se ha impreso una hoja, se le da a una obrera, la cual la cubre de hojas de oro con ayuda de un pincel semejante a los que usan los doradores y hace con algunos pelos de brocha que se mantengan entre dos cartulinas. Este pincel pasado ligeramente sobre de los cabellos de la doradora, tiene bastante atracción para levantar las hojas del cuaderno y llevarlas sobre la impresión. § Es

preciso una gran habilidad para ejecutar este trabajo. Cuando la hoja se ha recubierto en todas sus partes, se le cubre de una hoja de papel y se pasa por encima un rodillo de cuero. Se recomienda esta operación a cada ejecución. Eso no quiere decir que al día siguiente y al otro, cuando se proceda al maculado de las hojas que se vaya la prueba de la superficie del metal, frotándola ligeramente con una franela. El ejemplo de las hojas de oro necesita un dibujo hecho con mucho cuidado, pues es casi imposible obtener por este procedimiento finuras en el trabajo. El papel debe ser satinado o muy fuertemente bruñido.

ALFREDO LAMERCIER.

(Traducido por J. Folqué).

Las tintas empleadas en la revista son Ch. Lorilleux y C.^{as}; Fotografiados de Estandisao Vilaseca de Valencia; el sistema de composición de B. Vizcay de Valencia; Talleres tipográficos de Vda. de Pedro Pascual, Flasadars, 9 y 11-Valencia

Viuda de Pedro Pascual

FLASADERS, 9 Y 11 - VALENCIA - TELÉFONO 414

INFANTIL



12 Cartas

12 Sobres

Esta caja contiene 12 cartas papel fantasía ilustrado con viñetas a tres colores en el ángulo.
Tamaño de la carta, $10 \frac{1}{2} \times 13 \frac{1}{2}$ cms.
Confección del sobre, forma cartera.

