

Espejo de Monografías

ISSN: 2660-4213 Número 29, año 2024. URL: espejodemonografias.comunicacionsocial.es

MONOGRAFÍAS DE ACCESO ABIERTO
OPEN ACCESS MONOGRAPHS

COMUNICACIÓN SOCIAL
ediciones y publicaciones

ISBN 978-84-10176-00-3

La Estampación [como proceso creativo] (2024)

María del Mar Bernal

Separata

Capítulo 2

Título del Capítulo

«Resistir bajo presión»

Autoría

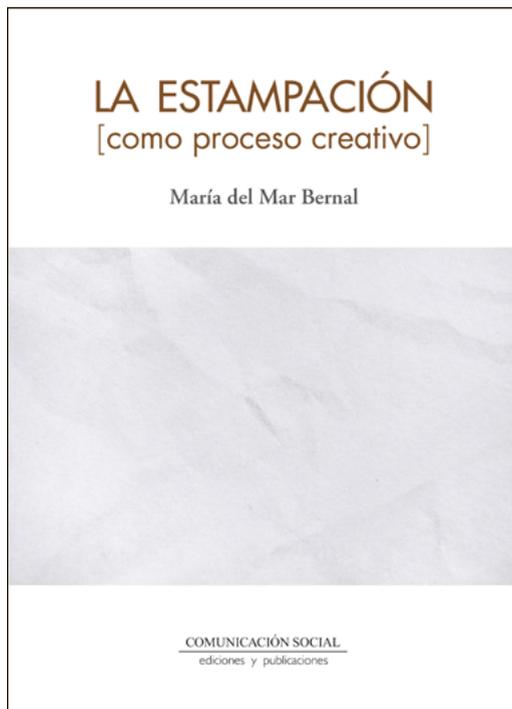
María del Mar Bernal

Cómo citar este Capítulo

Bernal, María del Mar (2024): «Resistir bajo presión». En Bernal, María del Mar, *La Estampación [como proceso creativo]*. Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones. ISBN: 978-84-10176-00-3

D.O.I.:

<https://doi.org/10.52495/c2.emcs.29.art2>



El libro *La Estampación [como proceso creativo]* está integrado en la colección «Arteratura» de Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

La estampación es un lugar en el que llevar a cabo la práctica del arte. *La estampación [como proceso creativo]* aborda los procedimientos de una disciplina que ha evolucionado junto con el resto de las manifestaciones artísticas para configurar el arte contemporáneo.

La transferencia de la imagen desde una matriz a un soporte une a todas las propuestas de la gráfica, y la experimentación está presente en muchos de los trabajos que intentan innovar asentándose en las técnicas tradicionales. Cambian los soportes, las tintas y los procesos; las estampas antes editables, pueden ser únicas o reunirse en metaediciones infinitas. El estampador —pluriempleado en las labores de artista, director y editor— interviene cada vez más en este proceso colaborativo de creación; lo analógico se une a los procesos digitales, surgen nuevos productos, varían las modas, se complican los formatos expositivos y se busca, más que nunca, la interacción con el espectador.

Pero, pese a todos los cambios imaginables, la poética de la gráfica *permanece* y es su motivación fundamental: la de una sensibilización del espectador, la que origina las creaciones más sólidas.

En una época en que lo grandioso, lo espectacular y lo monumental se adueña de los espacios expositivos con contundencia, se comprueba una y otra vez que la capacidad de expresión de la stampa permanece también en las actitudes mínimas, esto es: hacer una raya o estampar un grabado son actos gráficos con una capacidad de expresión similar a la que tiene un multimedia.

Dicho de otra forma, en este campo expandido persevera una gráfica en la que prima el objeto, que distingue entre la producción y la creación y que es recogidamente hermosa.

SUMARIO

VIGOR Y ORFANDAD DE LAS ARTES CISORIAS	vii
INTRODUCCIÓN	3
1. LA ESTAMPACIÓN COMO PROCESO CREATIVO	7
2. RESISTIR BAJO PRESIÓN	15
3. INSTRUCCIÓN Y ESTAMPACIÓN.	31
4. GRABADO A TODO RIESGO	43
5. <i>BELLE ÉPREUVE</i>	49
6. MÁS TINTA, MÁS BELLEZA: LA TRANSFERENCIA ÓPTIMA.	55
7. LA VISTOSIDAD DE LA TINTA.	61
8. LA ESTAMPACIÓN EN RELIEVE. ARGUMENTOS TÉCNICOS	69
9. GOFRADO: LA LUZ Y LA SOMBRA	91
10. EL FROTTAGE: APARECER	95
11. LA ESTAMPACIÓN EN HUECO: PROCESOS DE ENTINTADO	101
12. LOS ESTAMPADORES	123
13. ESTAMPAR SENSACIONES. TINTAS DISTINTAS	135
14. EL PAPEL: PARÁISO DE LA TINTA.	157
15. EL TÓRCULO, EMBLEMÁTICO ARTEFACTO	183
16. LA EDICIÓN: LIMITAR Y EXTRALIMITAR	201
17. LA PRUEBA Y EL ENSAYO	219
18. EL SECADO Y APLANADO DE LA ESTAMPA.	243
19. ILUMINAR, REUSAR, REFORMAR.	247
20. HACER LA OBRA, ACABAR LA GRÁFICA	253
21. PIES DE FOTO, FUENTES Y CRÉDITOS DE LAS IMÁGENES	263
22. BIBLIOGRAFÍA.	283

2

RESISTIR BAJO PRESIÓN

La historia de la estampación cambia su discurso según se oriente a trazar una crónica de las palabras o una historia de la imagen, de la información o de la expresión visual, de los gremios, muy organizados, o de los artistas, más independientes y caóticos. Este deseo de comunicación desembocó en la edición, ya que una sola imagen parecía anecdótica, pero su repetición le permitía prevalecer ante un pueblo desalfabetizado. Los grabados, además, eran económicos y portátiles: se podían adquirir en los mercadillos y se llevaban a casa para cumplir con las devociones particulares; se miraban y se tocaban dejando la divinidad más lejana al alcance de la mano. Permitieron poseer lo que en ellos estuviese representado, y por tanto, generaron sensación de poder.

Hasta el siglo XIX el valor artístico de la estampa dependía de la imagen que había elaborado el artista. El impresor trabajaba con las *pruebas naturales*, es decir, se limitaba a transferir lo que había en la plancha dejando solo las líneas negras sobre el blanco del papel sin interpretar, sin valorar, sin modificar nada. Tal vez por este motivo se sabe poco de los operarios que bregaron con la tinta. Empezaban en el taller siendo muy jóvenes, recibían la formación del maestro que quedaba incluida en el salario y se turnaban para trabajar junto a la máquina sin que hubiese el más mínimo componente creativo. Eran peones sin más, currantes que vivieron su trabajo desde el anonimato en negocios familiares. Permanecieron en este segundo plano hasta bien entrado el siglo XIX, ya que la creación, el tallado de la matriz y la estampación fueron tres actividades distintas ejecutadas, respectivamente, por los artistas, los grabadores y los impresores.

Esta división del trabajo colocó cada práctica en un estatus distinto en el que la posesión de una prensa marcaba la diferencia. Tallar la imagen y estamparla se separaron en el siglo XVI, pues pocos podían disponer de un tórculo en su estudio. El siglo XVII creció con la emancipación del artista y culminó con la fundación de las academias. En 1660, según se desprende del edicto de St. Jean de Luz, el grabador ya estaba bien considerado, mien-



Jan Collaert I, llamado Stradanus, *The Invention of Book Printing*, plancha 4, ca. 1600. Butil. 27 × 20 cm. Metropolitan Museum of Art, Nueva York. | W. Read, *Doctor Prosody corrigiendo su prueba en una imprenta*, 1821. British Library, Londres.

tras que el impresor continuaba a su sombra con un sueldo modesto. En el XVIII, los avances en la imprenta relegaron la práctica a un procedimiento mecánico que no conseguía actualizarse y saltar al plano artístico. En la segunda mitad del XIX, para ser considerado una obra de arte, el grabado debía ser realizado, tallado y estampado por el artista, quien, carente de infraestructura, cedió de nuevo a los impresores una parcela que dominaron con su pericia técnica y a la que, poco a poco le fueron incorporando su sensibilidad.

La impresión xilográfica fue la primera en aparecer. La madera era un material fácil de conseguir, cómodo de tallar y no requería ninguna maquinaria compleja. Las imágenes eran primitivas ya que la función comunicativa simplificó el mensaje desplazando la estética a un segundo plano. Había, además, importantes cuestiones técnicas: el grabador necesitaba un taco amplio para manejar sus cuchillos poco precisos y, al estar tallado a la fibra, las líneas delgadas se quebraban a consecuencia de la presión. También había que realizar imágenes muy básicas para que los iluminadores pudieran colorearlas con rápidos trazos de acuarela. Hoy son xilografías que, analizadas con la óptica del siglo XXI, desprenden propiedades plásticas muy atractivas por su sencillez.

En algún momento del siglo XIV alguien talló el texto para enriquecer la comunicación y surgieron los primeros libros tabelarios, pero el trabajo de tallar la escritura letra a letra carecía de sentido si se podía conseguir combinando los 23 caracteres del alfabeto. Johannes Gutenberg profesionalizó esta tarea hacia 1450 con la imprenta de tipos móviles. Su progreso implicó una serie de arreglos técnicos importantes: sustituyó los tipos de madera



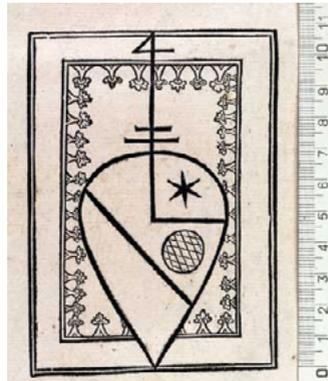
Johannes Gutenberg, *Biblia de las 42 líneas*, 1456. Biblioteca de la Universidad de Sevilla. Fondo Antiguo. | Boner Ulrich, *La piedra preciosa*, ca. 1462. Xilografía iluminada. Biblioteca Estatal de Berlín.

por otros metálicos, más precisos y resistentes, que obligó a cambiar la tinta a base de agua gomosa y pigmento por otra al aceite, más viscosa y mordiente que no rezumara por los bordes del metal.

Esta prensa permaneció igual hasta el siglo XVIII. Se componía de una estructura fija y dos móviles: una plana deslizante para el papel con una palanca para dar la presión y el tintero, un soporte añadido. La manipulaban dos operarios: el batidor que se encargaba de la tinta, y el tirador que, con sus manos limpias, disponía las hojas y daba la presión. Se estampaba de una sola vez, con un apretón fuerte y rápido. La indecisión en estas acciones podía producir manchas irreversibles. Qué poco ha cambiado todo en seis siglos.

Las biblias de Gutenberg se imprimieron con un negro muy intenso a base de carbono, grafito y altos niveles de cobre, entre otros. En las versiones tempranas, el inventor añadió también el rojo para rubricar el principio y el final de algunas oraciones, aunque pronto abandonó estos intentos de impresión policroma a favor de la eficiencia monocolor. Tras poco más de un año, el 23 de febrero de 1455, imprimió la *Biblia de las 42 líneas* con una tirada de 180 ejemplares. Ese día, en Maguncia, comenzó la transición al mundo moderno. Seis años después, Albrecht Pfister imprimió *Der Edelstein de Ulrich Boner* con 101 imágenes grabadas en madera que se estamparon tras la letra en los espacios en blanco. Fue el primer libro impreso ilustrado y fechado.

Para la estampación en relieve se necesitaron dos herramientas fundamentales, una para entintar y la otra para estampar, propiamente. La denominada «bala de entintar» era de piel, de forma semiesférica rellena con lana o crin de caballo.



Jost Amman, *Dos balas de tinta de impresor*, 1588. Xilografía coloreada. | Claire Danna, *Estudio e intervención sobre mujeres impresoras*, 2022. Biblioteca de la Universidad de Berkeley. | Siber, Johann, *Marca de impresor*, 1489-1500, British Museum, Londres.

Entre sesión y sesión se protegía para evitar que se cuartease. Estas muñequillas se mantuvieron prácticamente igual durante centurias y hubo mínimos cambios que solo afectaron al diseño del mango o al tamaño, unos 15 centímetros de diámetro.¹ El batidor, con una en cada mano, tomaba la tinta y la suavizaba frotando una con la otra prestando atención al chasquido que producían al separarse para comprobar la cantidad. A continuación se balanceaba con la muñeca sobre el taco de madera cubriéndolo uniformemente. Según se desprende de las ilustraciones de las antiguas imprentas fue la manera más común, al principio con una sola muñequilla y con la industrialización, dos. A finales del siglo XIX aparecen los rodillos, más cómodos y homogéneos, pero la muñequilla nunca abandonó el taller y se relegó al puntual barnizado de planchas calcográficas.

Muchas xilografías antiguas tienen un marco negro rodeando el dibujo. Hay quien mantiene que este encuadramiento no es un límite casual, sino el portador de la unidad del dibujo, pero al menos *a priori*, obedece más a causas técnicas que estéticas.

El marco negro era un sistema de protección de la imagen, ya que servía para apoyar el tampón con el que se entintaba y proteger las zonas blancas

¹ Hay muchas variaciones en las herramientas y en la forma de trabajar dependiendo del taller, dada la labor autodidacta de los impresores y la falta de transmisión escrita. Las balas de entintarse se encuentran exhaustivamente descritas por Moxon en la década de 1680. También *La Gramática de la Impresión* de Caleb Stowers (1808) registró los distintos diseños.



Thomas Bewick, *Mujer y hombre a caballo con hoja*, 1791-1797. Xilografía, 3,1 × 6,8 cm. British Museum, Londres.

más cercanas a los límites de la madera. También durante un tiempo se rebajó toda la superficie interna en ese recuadro para que las tallas no sufrieran tan directamente el efecto de la prensa, que solía apoyarse en estos límites resaltados.

Esta práctica se extendió, ya en plena madurez de la xilografía, en un intento de conseguir tonalidades. Thomas Bewick lo describe así haciendo referencia a su propio trabajo:

«Rebajaba la superficie de la madera para producir el efecto de la distancia y hacía lo mismo con cada figura en la que deseara diferentes tonos. (...) Las delicadas líneas talladas a un nivel ligeramente inferior van a imprimir pálidas o distantes y, además, estando protegidas por las líneas más superficiales, imprimirán, con cuidado, un número increíble de ejemplares. Cuántas exactamente es difícil de decir, pero una vez tuve la oportunidad de adivinarlo. Me di cuenta en una pequeña y delicada xilografía de una vista de Newcastle que se había hecho para el periódico del Sr. Hodgson hacía tiempo. Recurrí a la fecha en mi diario y descubrí que se habían imprimido más de 900.000 ejemplares (sic). Este taco continuó en el periódico varios años después; estaba protegido por una fuerte línea negra en el borde que lo rodeaba, dentro de la cual se rebajaba la superficie antes de tallar la imagen. Esta matriz aún existe y, excepto por un poco de daño que sufrió al ser arrumbada entre otros tacos desechados, podría, reparándose un poco, imprimir muchos miles más. Menciono esto con el fin de mostrar la gran cantidad de tiempo que durarán las xilografías realizadas de esta manera si



Estampación manual con cuchara, 2016. | Recreación de una estampación a mano con bruñidor (derecha) y con tórculo (izquierda) del aguafuerte de Hans Sebald Beham, *El conocimiento de Dios y las siete virtudes cardinales: La Prudencia*, 1500-1550. | Prensa y rodillo de dos mangos.

se ajusta con cuidado la altura del tipo y se mantienen fuera de las manos de operarios burdos e ignorantes. Soy de la opinión de que los tacos tallados en superficie no pueden soportar una edición tan grande como cuando se rebajan porque las líneas delicadas se romperían pronto debido a la presión a la que están expuestas.»²

Tomas Bewick tuvo mucho interés por el trabajo de los estampadores. En este texto reflexiona sobre los métodos que él creía que habían utilizado los grandes maestros, entre ellos Durero, para conseguir impresiones tan nítidas con las líneas entrecruzadas. Llegó a la conclusión de que muchas de esas planchas se pudieron haber imprimido en tacos distintos según la dirección de la línea. Con respecto al color manifestó que el impresor debía tener formación artística para poder integrarlo. «Intenté hacer *color* sobre la madera y, a pesar de la dificultad que aprecié, he dejado dichos algunos principios que brillarán bajo la habilidad de cualquier xilógrafo eminente que esté dotado con ojos de pintor; su trabajo estará completo si es secundado por un experto estampador que tenga talento y sentido común para el arte.»

El uso de las muñequillas comenzó a disminuir en el siglo XIX con la llegada del rodillo de composición, muy parecido al utilizado en la actualidad.

Descubierto por los ingleses Harrild y Forster hacia 1810, estaba hecho de una mezcla de pegamento y melaza. Era mucho mejor que las muñequillas, pero muy sensibles a los cambios de temperatura, lo que impidió una rápida introducción en la industria.

² Thomas Bewick, *A memoir of Thomas Bewick, written by himself*, 1862. Londres: The Project Gutenberg, cap. XXII. <https://www.gutenberg.org/files/60075/60075-h/60075-h.htm> Consultado el 5/03/2021.

Además de las balas y rodillos, la otra herramienta para estampar era el *frotton*. Se usó antes de las prensas y tenía como finalidad frotar el verso del papel para transferir la tinta. Su naturaleza variaba mucho de un taller a otro; se usaron elementos romos, muñequillas y las mismas balas. Estaba compuesto de pelo de caballo y pegamento y originalmente se le dio la forma de un rollo alargado, a veces con un mango para sujetarlo y ejercer más presión. Pero la lentitud manual no era lo más apto para los grandes tirajes que pronto comenzaron a exigirse. Las estampas «al frotton» —así se llamaban— se hicieron durante los tres primeros cuartos del siglo XV.

Las versiones actuales de estos frotadores son el baren japonés, distintos útiles de cristal, bolas, cilindros de acero, etcétera. Su principio siempre es el mismo: una superficie que se deslice con facilidad para ejercer presión con un mango o correa para sujetarlo. Al final, el grabador económico y práctico termina utilizando lo que tiene más a mano como la cuchara de madera. En todos los casos se puede interponer un papel para no deteriorar el reverso de la hoja.

Antes de 1480 la mayoría de los libros xilográficos se estamparon por un solo lado ya que hacerlo por las dos caras dañaría la primera impresión. La mayoría eran a dos páginas por hoja seguidas de páginas en blanco, que se imprimían y se pegaban después. Digo esto porque el indicativo más claro de que se trabajaba a máquina fue cuando la hoja estaba impresa por los dos lados.

A finales del XV el nivel de detalle comenzó a quedarse corto y las líneas cada vez se iban apretando más para detallar el dibujo y definir las tonalidades, pero esas líneas tan finas empezaron a resentirse bajo las máquinas. En breve, la xilografía tendría que competir con el buril.

Ante este nuevo problema de resistencia y detalle llegó el boj: una madera dura trabajada a la testa para que las líneas fueran más fuertes. Como procedía de un árbol de ramas pequeñas el taco se machimbraba para conseguir un tamaño mayor. Se trabajaba con el buril, y cuando la trama de líneas se quedaba corta para una valoración tonal compleja, los impresores se las agenciaban raspando la superficie para generar un defecto de presión. Y al contrario, para aumentar la intensidad del negro se añadían maculaturas parciales bajo la plancha. Hubo un complejo procedimiento consistente en realizar una estampación de la matriz ya terminada en un papel grueso que se recortaba con precisión y se fijaba sobre el tímpano aumentando la presión en las zonas oscuras.³ Ambas prácticas tenían tantos

³ La estratigrafía, *Pressure Printing* en inglés, originaria de los años cincuenta del siglo XX, se fundamenta en este principio. Las diferencias de presión se crean colocando papeles o cartones de distinto grosor en el reverso de la estampa depositada sobre la matriz ya entintada (generalmente virgen). El primer texto que habla sobre este método es de

seguidores como detractores ya que el índice de error era alto: salían líneas dobles por la dificultad del registro o se veía a las claras, nunca mejor dicho, que existía un defecto de presión. A veces, también, se escapaba algún lardón que dejaba zonas en blanco.

Dejemos pasar varios siglos. La importante escuela japonesa *Ukiyo-e* encabezada por Utamaro, Hokusay e Hiroshige dieron, desde el XVII hasta el XIX, las estampaciones manuales más hermosas de la Historia del Arte, pero eso es algo que contarán mejor los de allí. Volviendo a Europa, en la segunda mitad del XIX aparece la fotxilografía: Charles Guillot ideó hacia 1875 un antecedente del fotograbado en relieve sobre zinc. Esta representación fidedigna de la realidad provocó un auténtico auge del medio a principios del XX. Aunque el tallado era químico, el sistema de impresión del guillotaje no varió.

Durante las vanguardias históricas, algunos artistas comenzaron a tallar planchas de contrachapado a la fibra atraídos por el gran formato y su bajo coste, pero este tipo de matrices tenían el mismo inconveniente: las líneas saltaban al tallar. Con la libertad de los *ismos* y sin coacción reproductiva comenzaron a dibujarlas renunciando a la línea fina e introduciendo grandes zonas de mancha. O a la inversa, trabajaban la madera creando expresivas líneas blancas sobre el fondo de color, tal y como hizo Matisse. Este fue el principal medio del expresionismo alemán. Su tamaño, además, modificó el estudio: se generalizaron los grandes rodillos y las prensas calcográficas —capaces de aplicar mayor presión en grandes superficies— fueron pluriempleadas para la estampación en relieve.

En el siglo XX se alternó la tabla con materiales de nueva aparición, como el linóleo, el más importante sin duda. Lo patentó el británico Frederick Walton en 1860 para el recubrimiento de suelos. Cien años después, Picasso extrajo todas las posibilidades de este material desarrollando el método policromo a «plancha perdida».

Ahora conviene hacer una digresión. La palabra estampar hace alusión a un golpe seco, al sonido producido al martillar la matriz sobre la tela u otro soporte cuando los oficios eran básicos y, al aparecer los tipos, percutiendo una plancha metálica entre otras dos para fabricarlos. La palabra aparece por vez primera en 1570 en el Diccionario de Cristóbal de las Casas, asociada siempre al ruido, al estallido, estampido o estruendo. La etimología procede del francés *estamper*, y este del franco *stampôn*: «machacar», y la acepción que corresponde alude a colocar una imagen desde una superficie a otra usando la fuerza mediante un golpe.

Charles W. Smith *Experiments in Relief Printmaking*, 1954. Virginia: The University of Virginia Press.

O sin golpe, pero con mucha presión para unir los materiales y transferir la imagen. También se estampa hoy con un sello de caucho, un sonido amortiguado que al desprenderse del papel produce la sensación de rúbrica, de garantía, de certificación. Estas marcas, por contraposición, se denominaron *sigilos* y se estampaban con la cautela de quien guarda los secretos.

Imprimir es derivado de *premere*, de apretar los husillos de las prensas de lagar que, a cada retorcimiento, exhumaban vino y aceite. *Imprimere*, por tanto, es hacer presión con la finalidad de dejar una huella con una máquina. La *ymprenta* fue la primera marca registrada por un sello en 1399. De esta impronta conseguimos el impreso, participio irregular de un verbo que ha perdurado desde las máquinas tipográficas a las informáticas. Imprimido, su otro participio, es también de uso frecuente, y correcto, pero más cercano a lo ofimático. La palabra estampar se va especializando en los ámbitos concretos del arte gráfico y de la moda textil, dejando imprimir más en lo eléctrico y lo electrónico. Si en origen se estampaba con una herramienta, cuando el procedimiento se mecanizó se empezó a utilizar con más frecuencia la palabra impresor y su uso parece irse acomodando en esta diferencia entre lo analógico y lo digital. Comprimir, deprimir, exprimir, oprimir, reprimir y suprimir son parientes cercanas. Y todas proceden de la raíz indoeuropea **per*: golpe. La palabra «impresionante» está formada con raíces latinas y significa «que causa cambio de ánimo.»

Continuando por donde lo había dejado, vamos comprobando cómo la necesidad de detalle empujó el relieve hacia el desarrollo de la impresión en hueco. Durante muchos años se pensó que la inició el florentino Tommaso di Antonio Finiguerra quien, para ver el aspecto de su nielo, colocó un papel sobre un repujado y presionó por detrás. Fue Vasari quien inició esta tenaz tradición, ya desechada, en un alarde de poner en valor su ciudad de nacimiento y los personajes que vivieron en ella. En la segunda edición de *Le vite de più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani* de 1568 describió, entre otras muchas pruebas de orfebre, el grabado calcográfico más antiguo que ya había atribuido a Mantegna en la primera edición hacia 1550.

Pero antes ya hubo laboriosas estampaciones calcográficas manuales. Entre 1430 y 1460, años de perfeccionamiento de la prensa, se utilizó el bruñidor por el verso del papel. En 1435 el Maestro de los Naipes, *Maestro E.S* por el anagrama, imprimió cobres con tinta negra. Hubo también quien hizo pruebas realizando un molde de la plancha entintada, algo similar al actual *gypsograph*, o yesografía, con otros productos. El mismo Finiguerra preparó varias de sus planchas moldeándolas en arcilla con una capa prieta de sulfuro y cera. En las pesquisas que pueda realizar un investigador para



Tommaso di Antonio Finiguerra, *El rey de las cabras*, c.1460-64 Grabado. Institute of Arts, Minneapolis. | Máquina para escurrir ropa con los cilindros de madera. Hostal-Restaurante *El Hacho II*, Autovía A92, km 110, Lora de Estepa.

saber si eran pruebas de orfebre o de artista solo tiene que atender a si las letras aparecían del derecho o del revés: unas ayudaban a dilucidar el producto final y las otras *eran* el producto final.

Es muy posible que los primeros grabadores en hueco usaran la prensa xilográfica, pero las condiciones de impresión eran bien distintas: mientras que en la primera la presión es plana y se produce por toda la superficie, la presión calcográfica es tangencial, y por tanto mayor, para introducir el papel en las minúsculas tallas filiformes. La calidad de estas estampas no era suficientemente buena para constituir un negocio, así que había que investigar más.

Si las primeras prensas se heredaron de las prensas de vino, los tórculos partieron de los escurridores de ropa fabricados con un rodillo de madera que se desplazaba sobre una superficie plana.⁴ De ahí se pasó a la calandria compuesta de dos o más cilindros. Me detengo un momento en el nombre de esta prensa de etimología discutida. Hay quien piensa que proviene de la palabra francesa *calander*, *calandre*, del latín *cylindrum*, piezas fundamentales en estas máquinas. Pero Joan Corominas niega rotundamente esta evolución, manteniendo que es una aplicación figurada de *calandre* [1548, y sus derivados desde 1313] o *calandra*, por el rechinar típico de esta máquina que se asemeja al canto de la alondra, también conocida

⁴ El origen, construcción y evolución de las prensas calcográficas está exhaustivamente tratado en el libro de Ad Stijnman, *Engraving and Etching, 1400-2000. A History of the Development of Manual Intaglio Printmaking Processes*, 2012. Londres: Archetype Publications y Houten, Netherlands en asociación con Hes and De Graaf Publishers.



George Cruikshank, *Batalla de grabadores*, 1828. Aguafuerte, 21,5 × 29,5 cm. Colección Vicenç Furió. | Atribuido a Bileam Master, *San Eligius o San Eloy, patrón de los orfebres, en su taller*, ca. 1450. Grabado. Rijksmuseum, Ámsterdam.

como calandria. El filólogo explica que la palabra procede del holandés, introducida desde Francia, ambos países de rica tradición en el grabado, lo que nos sirve para seguir la pista de los inventos. Parece que el estado galo lo produjo, lo designó y lo extendió al resto de Europa. Estas máquinas ya fueron abocetadas por Leonardo da Vinci para el laminado, o calandrado, de metales como el plomo y el peltre, ambos utilizados en escultura.

En el Alto Rin se introdujo una prensa calcográfica entre 1460 y 1465; también se conoce una prensa de cilindro en la Toscana italiana. Según describe Papillon en su manual, poco después se construyó una de madera con dos cilindros y un asa de ocho brazos, prototipo de la máquina que Lord Charles Stanhope hizo de hierro fundido en 1810.⁵

El rastro en el perfeccionamiento de las prensas se sigue por el aumento en la calidad de las estampas. Se notó mucho en las alemanas e italianas del tercer cuarto del siglo XV, que además fueron creciendo en formato. Según Hind,⁶ el *Maestro E.S* fue el primero en utilizar una prensa de 30 cm, y en el estudio de Antonio Pollaiuolo hubo una algo mayor. Pero la evolución de estos acontecimientos anda perdida entre la parda oscuridad del tiempo y el secretismo de los gremios.

Los estudios de Sean Roberts ayudan a comprender esta actitud motivada por el instinto de supervivencia profesional. Dice: «En parte, ante esta diversidad de técnicas, albañiles, papeleros o maestros de docenas de otros oficios, vigilaban con celo sus habilidades y herramientas (...) Estas

⁵ Citado por P. G. Simon, *Traité historique et pratique de la gravure en bois*, París, 1766. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626113x> (Consultado el 6/10/2022).

⁶ Hind, Arthur, *A History of Engraving and Etching*, 1963. Nueva York: Dover Publications, p. 37.

tácticas incluían una atención vigilante a las herramientas, a la regulación de membresía al gremio y al control de la transmisión oral de técnicas entre maestros y aprendices de taller. La rivalidad entre los artesanos fomentó el plagio y el espionaje industrial, pero también estableció las condiciones para la colaboración y competitividad productivas.»⁷

La batalla de los dioses del mar (1470) de Andrea Mantegna parece representar la rivalidad de los artistas en plena batalla campal de estilos, ideas y oficios. «Mientras que los demonios marinos pueden ser considerados escultores, su descripción en fuentes literarias antiguas es bastante diferente. Estos míticos rodios no fueron envidiados por su fina mano de obra, sino por ser los pioneros en los procesos técnicos de la metalurgia. Así, Estrabón los identificó como los primeros en trabajar hierro y bronce; de hecho fabricaron la guadaña para Kronos. Los *Telchini* eran trabajadores metalúrgicos y herreros que fabricaban herramientas y objetos finamente labrados.» Los grabadores siempre han sido relacionados con la orfebrería y la herrería. De hecho se considera que su patrón es San Eligio, o San Eloy, orfebre y acuñador.

Continuando nuestra línea temporal, llegamos al grabado en acero en 1820 que junto a la fotografía en 1839, el rotograbado alrededor de 1860 y el fotograbado en 1879 arrollaron a la xilografía y a la calcografía reproductivas en cuatro tiempos. El grabado creativo se deslindó del buril y todos terminaron en el anonimato dando paso al grabador artista y al grabador estampador que ejercerían su potencial con mayor libertad.

Los artistas retomaron los procedimientos manuales y encontraron un potente medio gráfico en la xilografía a la fibra, el aguafuerte y la litografía. Las prioridades habían cambiado: la expresión artística adelantó a la funcionalidad y la calidad a la cantidad. Pero de nuevo dificultados por la falta de infraestructura, volvieron la vista a unos estampadores que, además, ya habían renovado sus conceptos plásticos. Soplaban otros vientos.

El impresor francés Auguste Delâtre (1822-1907) generalizó la estampación artística a mediados del siglo XIX. Desde 1862 colaboró durante cinco años con la *Société des Aquafortistes*, fundada para la defensa del grabado de creación. Cadart, su director, junto a teóricos y literatos como Gautier, Burty y Baudelaire defendieron supeditar los condicionantes técnicos a la estética. En Inglaterra Francis Seymour Haden hizo algo similar con la *Society of painter-etchers* en 1880. La soltura en el dibujo y el entintado libre fueron los dos pilares que revolviaron el sector provocando una agitada polémica que posicionó a grabadores, docentes y estampadores de oficio frente a los artistas independientes.

⁷ Sean Roberts, «Inventing engraving in Vasari's Florence», en *Intellectual History Review*, 24:3, pps. 367-388. DOI: 10.1080/17496977.2014.891181. La cita referida en el párrafo subsiguiente ha sido tomada de la nota 59 del texto.



Aldo Crommelynck posa en el tórculo de Pace Prints, ca.1990, Pace Prints. | Piero Crommelinck con el retrato de Picasso realizado en aguafuerte y aguatinta, 1966. Colección Crommelynck. | Martin Harris, *Fannie, en Atelier 17*, ca. 1947. Impresión en gelatina de plata, 25,2 × 20,8 cm. Museo de Bellas Artes de San Francisco.

Comenzó a distinguirse entre el grabador puro y el pintor-grabador, y entre la prueba a secas y la *belle epreuve*, dando lugar a una nueva variante: el grabador-impresor que diferenciaba a los que estampaban sus propias matrices. A nivel europeo, todo se resumía en la definitoria frase de Parris: «El entintado caprichoso es la historia no contada del renacer del aguafuerte.»⁸

Durante ese siglo, maestros impresores como Delâtre, Maxime Lalanne y creadores como Whistler, Degas o Lepic contribuyeron de forma importante a la estampación saltándose el rigor que había prevalecido durante siglos. A finales de la centuria los impresores ya eran una ayuda imprescindible para el artista, en especial con la litografía. Se convirtieron en asesores, ayudantes, editores, amigos, amantes, colaboradores y competidores.

Podemos poner como ejemplo a Picasso, quien se movió por los talleres parisinos trabajando con Delâtre, Louis Fort y Roger Lacourière. Fernand Mourlot estampó sus litografías a partir de 1945 y Arnéra se encargó de sacar el máximo partido a sus linóleos entre 1959 y 1963. A partir de este año Piero y Aldo Crommelynck dieron luz a sus calcografías. Auguste Clot fue el estampador de *La Suite Vollard*.

⁸ Emily Parry Jenis, «Setting the tone. The revival of etching, the importance of ink» en *The Painterly Print: Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century*, 1980. Nueva York: Metropolitan Museum of Art / Bradford D. Kelleher Publisher, p. 12. La separación entre el grabado artístico y el reproductivo fue el motivo principal para el crecimiento del artista-aguafortista que mordía e imprimía sus propias planchas. La *Société des Aqua-fortistes* parisina tuvo como misión ideológica luchar contra la fotografía, las estampas racionalistas y la reproducción a máquina de los trabajos artísticos. Potèmont escribió sobre el aguafuerte en forma de carta en 1864, Lalanne publicó su tratado en 1866 y Delâtre en 1887. Puede decirse que los tres apadrinaron el aguafuerte moderno.



Dionisio González, *Wittgenstein's Cabin IV*, impresión digital, 2021.

Todos guiaron al genio en su producción gráfica debatiendo con él sobre la manera de imprimir su trabajo. Más de una vez Picasso entró en conflicto con ellos, y ellos con Picasso. «Más de sesenta años después del trabajo de Delâtre sobre sus planchas *Les Saltimbanques*, Picasso todavía despotricaba, en presencia de Aldo Crommelynck, contra el taller de Delâtre, en el que los artistas no tenían derecho a entrar en la habitación donde se tiraban las pruebas, famoso por su manera de *saucer*. A veces sí lo permitía para corregir errores como en *La femme au tambourin* (1939) plancha en la que consintió mejorar los defectos en el fondo, permitiendo a Lacouriere intervenir un poco en la estampación (...) Desde 1966 Picasso ya no proporciona auténticos *Bons à tirer* para imprimir, porque está claro que la impresión no puede ser más que *nature*. Se contenta con firmar una prueba del paquete ya impreso añadiendo «Bon à tirer» como regalo a sus impresores.»⁹

Un hito importante en la estampación contemporánea fueron las prácticas en el estudio *Atelier 17* fundado en 1927 por Stanley William Hayter y Joseph Hecht. Gracias a su mentalidad ecléctica y al conocimiento transversal entre ciencia y arte se abrió una nueva etapa. Entre 1940 y 1945 el taller se trasladó de París a Nueva York bajo la denominación de *Studio 17*. En 1949 publicó sus experiencias en *New Ways of Gravure*, uno de los manuales canónicos del grabado con el que difundió unos años de investigación experimental que influiría durante décadas. Decenas de artistas pasaron por este taller en el que la información era abiertamente compar-

⁹ Baer, Brigitte, «La mano, la manera de trabajar» en *Picasso, Suite Vollard y Minotauro maquia*, 2003. Madrid: Sociedad Estatal para las Exposiciones Internacionales, p. 77. En la p. 86 la autora describe tres formas de trabajar los entintados en los talleres parisinos de la época: *saucer*, *nature* y *retroussé*.



Mike Winkelmann, [Beeple], *Mi primo Jim*, 1981. Primera obra de *Everydays: los primeros 5000 días*, obra digital no tangible (jpg). 21,069 × 21,069 píxeles. | Beeple, *Everydays: The First 5000 Days*, 2021.

tida. Muchos escribieron para la historia otros influyentes tratados: Joseph Hecht, Gabor Peterdi, Julian Trevelyan, Walter Chamberlain, Anthony Gross o Krishna Reddy son ejemplos.

En los años noventa del siglo XX y durante las dos primeras décadas del XXI, la estampación se ha ido dividiendo cada vez más en dos procesos ontológicamente distintos: por un lado el grabado analógico fundado en los procesos tradicionales, y por otro la impresión digital fruto de la evolución de las nuevas tecnologías y la globalización de la imagen. Ambos se siguen desarrollando y, de estar tantos años conviviendo, al final se han mezclado, y los dos se adaptan a los nuevos formatos expositivos que han modificado sustancial, aunque no esencialmente, la gráfica. Está ya muy cerca la conclusión de este periodo en un tipo de gráfica *posdigital* en la cual lo digital no sea tenido en cuenta como un argumento diferenciador.

La estampa digital es un término confuso que responde al desarrollo tecnológico que ha tenido una gráfica en la que el ordenador es protagonista. Es difícil definir este concepto sin cometer imprecisiones, ya que el término parece referir a cualquier imagen digitalizada, siempre que se base en criterios artísticos. Por otro lado, la evolución tecnológica está rompiendo las fronteras clásicas en la creación de la imagen grabada y toda imagen creada a partir de un fichero informático.

Prestigiosas galerías e instituciones cuentan en sus fondos con estampas generadas por ordenador y muchos estudios e imprentas se dedican a su producción. Unos adoptan posturas exclusivamente digitales, otros han hibridado técnicas, antes irreconciliables, combinando los nuevos medios con los tradicionales, transformándolos y revitalizándolos. Un tercer grupo sigue defendiendo el estatus del grabado artesanal. Pero, aunque la matriz se convierta en un intangible, la mayoría parece que sigue manteniendo la

idea de estampa como objeto. Algunos años más de convivencia decantarán esta evolución ya que aún resulta complejo pronosticar cuáles de estos sistemas van a perdurar y cuáles van a pasar a la historia.

Digitalizar la imagen permite al artista manipular, combinar y materializar sus creaciones acudiendo a una gran variedad de fuentes. Dibujo, pintura o fotografía integran los modos clásicos de estampación con nuevas imágenes, deshaciendo las fronteras entre las diversas modalidades visuales. Esta nueva concepción, según el filósofo José Luís Brea, quien adelantó visionariamente hace dos décadas la llegada del *blockchain* «hace que ya no existan obras de arte, sino trabajos y prácticas artísticas productoras de criterio y conocimiento, no de objetos; que las reflexiones no vayan siquiera hacia esas matrices de píxeles, sino a entender la red como matriz —quizá esté siendo el presente más inmediato— dando lugar a lo que ya es habitual denominar *net art* (...) No existe el artista como tal; el artista es un trabajador, un productor, un ciudadano cuyo *trabajo inmaterial* —vinculado al afecto, al sentido, al deseo, al significado y al placer— debe considerarse como integrado en un equipo de producción. Se impone, pues, repensar las cuestiones de autoría, así como la propiedad intelectual. Los ingresos del artista del siglo XXI surgirán de la circulación pública de su trabajo inmaterial (...) Cabe reconocer un espíritu de activismo que concentra sus esfuerzos justamente en el desarrollo de tales “comunidades de productores de medios”. En este caso se trata de “comunidades web”, que se encuentran e intercambian sus producciones generando sus propios dispositivos de interacción pública, sus propios “medios”.»¹⁰

En los talleres se mezclan cada vez más la imagen fotográfica con el dibujo a mano alzada llenando la inquietud de los chavales que, con el alma ajetreada, intentan hacer grabados más contemporáneos. Pero no nos confundamos de nuevo: el medio no hace el arte.

¹⁰ Brea, José Luís, *El tercer umbral*, 2004. Murcia: CENDEAC, p. 187.

PIES DE FOTO, FUENTES Y CRÉDITOS DE LAS IMÁGENES

- Estampa con una jirafa cornoemergente y otros siete animales compuesta por el arquitecto a partir de una xilografía (198 × 149 mm) de Erhard Reuwich de la serie «Opus transmarine peregrinationis» publicada en el volumen de Bernhard von Breydenbach titulado *Peregrinationes in Terram Sanctam*, Mainz, 1486. British Museum, Londres. Inv: 1904,0206.2.10... viii
- Leopoldo Méndez, *Posada en su estudio*, 1953. Linóleo, 35,5 × 79,3 cm. Print and Drawing Club, Nueva York. © 2018 Artists Rights Society (ARS), Nueva York / SOMAAP, Ciudad de México. (<https://www.artic.edu/artworks/222760/posada-in-his-workshop-homage-toposada>)... 8
- Michael Phillips, réplica de la plancha de William Blake *America a Prophecy*, 1793. (Michael Phillips. «Printing in the infernal method»: William Blake's method of «Illuminated Printing» Interfaces, 2018, p. 39)... 8
- Jan van der Straet, Stradanus, plancha nº 19, (ca. 1600). Talla dulce, 20.2 × 27.1 cm. Metropolitan Museum of Art, Nueva York. (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/363060>)... 9
- Chuck Close trabajando en «Fanny»*, 1985. Óleo sobre lienzo realizado a partir de huellas dactilares. Fotografía: The Pace Gallery. (<https://mymodernmet.com/chuck-close-fanny-fingerpainting/>)... 9
- Recuperación de piedras litográficas pertenecientes al grabador Manuel Manzorro*, para la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Santa Lucía, (Vejer de la Frontera), 2019. Fotografía María del Mar Bernal... 10
- Grabadores sevillanos en el taller de litografía*. De izquierda a derecha: Félix de Cárdenas, María Manrique, Paco Cortijo, Margarita Sierra, Mercedes de la Gala, Paco Reina y José Pedro Ruiz. José Antonio Sánchez Baillo, *Las grandes ediciones, en Sevilla, de grabados en planchas de latón al aguafuerte, en ausencia de tratamiento de acerado electrogalvánico*. Tesis Doctoral, (Sevilla, Universidad de Sevilla, 1992), p.188... 10
- Henry Matisse y Fernand Mourlot revisando una prueba litográfica para el libro *Les Amours de Ronsard* en el *Atelier Mourlot* de París hacia 1948. Cortesía de Galerie Mourlot... 11

- Robert Rauschenberg* fotografiado por Henri Cartier Bresson, Nueva York, 1968. 12
Colectivo Textil. Ellen Gallagher, *De Luxe*, 2004-05. 60 estampas en varias
técnicas: fotograbado, aguatinta, serigrafía, litografía, aguafuerte y punta seca;
algunos con plastilina, corte láser, collage, óleo, gouache, pomada, lámina
metálica, grafito, barniz, medium acrílico, globos oculares de juguete, *Chine collé*,
acrílico, grabado de tatuajes, repujado, terciopelo, purpurina, cristales, pan de
oro, juguete adiciones de cubitos de hielo y láminas de plástico. 13 × 10 cm c.u.
Exposición Arte y Feminismo, University of California, Berkeley Art Museum &
Pacific Film Archive. BAMPFA, 2002. Fotografía de María del Mar Bernal. . 12
- Graham Nash, *Autorretrato*, 2013. Portada para *Wild Tales: a Rock & Roll life*
Editorial: Crown Archetype, Nueva York (<https://graficartprints.com/graficart-prints-visits-nash307-editions/>) 13
- Jesús Limárquez, *proceso de oil print*, 2018. 13
- Raúl Valverde, *DRP-E 22/27*, 2010. Porfolio de 6 impresiones inkjet 42 × 29,7
cm c. u. Ogami Press. 13
- Jean Charles Delafosse, *Caricatura del impresor en talla dulce*, 1734-1789. Lápiz,
acuarela y carboncillo sobre papel. 17,9 × 10,3 cm. Metropolitan Museum of Art,
Nueva York. 14
- Jan Collaert I, llamado Stradanus, *The Invention of Book Printing*, plancha 4, ca.
1600. Butil. 27 × 20 cm. Metropolitan Museum of Art, Nueva York (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/659683>) 16
- W. Read, *Doctor Prosody corrigiendo su prueba en una imprenta*, 1821. British Li-
brary, Londres. Grabada por W. Read, publicada en 1821 por M. Ray, Londres.
(<http://www.poltronpress.com/our-stanhope-press/Polton-Press>). 16
- Johannes Gutenberg, *Biblia de las 42 líneas*, 1456. Biblioteca de la Universidad de
Sevilla. Fondo Antiguo. 17
- Boner Ulrich, *La piedra preciosa*, ca. 1462. Xilografía iluminada. Biblioteca Esta-
tal de Berlín. 17
- Jost Amman, *Dos balas de tinta de impresor*, 1588. Xilografía coloreada (<https://jeffpeachey.com/2020/07/14/reproduction-printers-ink-balls-before-the-roller-andbrayer/>). 18
- Claire Danna, *Estudio e intervención sobre mujeres impresoras*, 2022. Biblioteca de
la Universidad de Berkeley. Fotografía María del Mar Bernal 18
- Siber, Johann, *Marca de impresor*, 1489-1500, British Museum, Londres. Xilogra-
fía, Lyon (https://marques.crai.ub.edu/es/impresor/a13579034/a13579034_0) 18
- Thomas Bewick, *Mujer y hombre a caballo con hoja*, 1791-1797. Xilografía, 3,1 ×
6,8 cm. British Museum, Londres. Publicado en «Historia de las aves británicas»
de Ralph Beilby (Newcastle: 1797, Vol I) (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1882-0311-3493). 19

<i>Estampación manual con cuchara</i> , 2016. Para el proyecto «Pateando piedritas» Grado en Bellas Artes, Universidad de Sevilla, 2016. Fotografía de Susana Giménez Rodríguez.	20
Recreación de una estampación a mano con bruñidor (derecha) y con tórculo (izquierda) del aguafuerte de Hans Sebald Beham, <i>El conocimiento de Dios y las siete virtudes cardinales: La Prudencia, 1500-1550</i> (https://21stcenturyrenaissanceprintmaker.wordpress.com/2014/09/02/printing-an-intagliomatrix-without-a-press/) .	20
Prensa y rodillo de dos mangos (https://www.flickr.com/photos/34564322@N03/15822327168/in/pool-handpress/).	20
Tommaso di Antonio Finiguerra, <i>El rey de las cabras</i> , c.1460-64 Grabado. Institute of Arts, Minneapolis USA. (https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Tommasodi-Antonio-Finiguerra/170313/El-rey-de-las-cabras:-una-s%C3%A1-tira-sobre-cuckolds,-c.1460-64.html)	24
Máquina para escurrir ropa con los cilindros de madera. Hostal-Restaurante <i>El Hacho II</i> , Autovía A92, km 110, Lora de Estepa. Fotografía María del Mar Bernal.	24
George Cruikshank, <i>Batalla de grabadores</i> , 1828. Aguafuerte, 21,5 × 29,5 cm. Colección Vicenç Furió.	25
Atribuido a Bileam Master, <i>San Eligius o San Eloy, patrón de los orfebres, en su taller</i> , ca. 1450. Grabado. Rijksmuseum, Ámsterdam.	25
Aldo Crommelynck posa en el tórculo de Pace Prints, ca.1990, Pace Prints. (https://paceprints.com/about).	27
Piero Crommelynck con el retrato de Picasso realizado en aguafuerte y aguatinta, 1966. Colección Crommelynck (https://www.phillips.com/article/10449508/picassos-printmakers-worksfrom-the-piero-crommelynck-collection)	27
Martin Harris, <i>Fannie, en Atelier 17</i> , ca. 1947. Impresión en gelatina de plata, 25,2 × 20,8 cm. Museo de Bellas Artes de San Francisco.	27
Dionisio González, <i>Wittgenstein's Cabin IV</i> , impresión digital, 2021.	28
Mike Winkelmann, [Beeple], <i>Mi primo Jim</i> , 1981. Primera obra de <i>Everydays: los primeros 5000 días</i> Obra digital no tangible (jpg). 21,069 × 21,069 píxeles.	29
Beeple, <i>Everydays: The First 5000 Days</i> , 2021.	29
<i>Carnet de estudiante de Salvador Dalí</i> . Escuela de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), 1924-1925. The Dalí Museum, San Petersburgo, Florida (https://the-dali.org/about-themuseum/timeline/).	32
Ruscelli, Girolamo, portada de <i>Secreti del Reverendo Donno Alessio Piemontese</i> , 1555, Venecia. München, Bayerische Staatsbibliothek Venecia. (https://www.digitalesammlungen.de/en/view/bsb10202339?page=1).	32
Sir Hubert von Herkomer, <i>Dos impresores en el taller</i> , 1891. Aguafuerte y punta seca, 15,2 × 20 cm. British Museum, Londres (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1892-0212-9)	33

- Norbert Goeneutte, *Henry Gerard en su prensa*, 1888. Aguafuerte, punta seca, aguainta y ruleta. 28,4 × 37,8 cm. Van Gogh Museum, Ámsterdam. (<https://www.vangoghmuseum.nl/en/prints/collection/p0841S1995>). 33
- William M. Ivins Jr., *Autorretrato*. Punta seca 13 × 8,5 cm. Regalo de Barbara Ivins al Metropolitan Museum of Art, Nueva York 1962 (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/681639>) 34
- Pepe Domínguez, *Los animales extraños van a lugares extraños*, 2019. Monotipos, carpeta de estampas. Facultad de Bellas Artes, Sevilla. Fotografía María del Mar Bernal. 36
- Conferencia taller *El producto ampliado en la obra gráfica, edición y packaging*, 2021. Impartida por Juan Lara Hierro [Ogami Press] en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. 38
- El litógrafo Antonio Gallo impartiendo el curso para la identificación de estampas «*De la litografía al offset*» dirigido a los especialistas del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2022, Madrid. 38
- María del Mar Bernal, *Clase de estampación a los alumnos de primer año*, 2021. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla. 38
- La alumna Raquel Serrano Tafalla viste divertida una estampa de su compañero Felipe Leal Rodríguez, 2020. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla. 39
- Nicolás Quinio Pino realizando un monotipo, 2022. 39
- María Medem, *Making off de Sonidos negros*, 2016. Carpeta de estampas. Todos son alumnos de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. Fotografía María del Mar Bernal. 39
- Taller calcográfico de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla, 2020. Fotografía María del Mar Bernal. 40
- Estudiantes trabajando en el Wolfson Printmaking Hall, The Royal College of Art, Dyson Building, 2015 (<https://www.artandeducation.net/schoolwatch/58071/the-royal-collegeof-art-expanding-tradition-at-the-best-art-school-in-the-world>). . . 40
- Tórculo con protección para evitar la caída de la pletina. 44
- Cizalla con señales de advertencia. Ambos en el taller de grabado de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla, 2021. Fotografía María del Mar Bernal. . 44
- Taller de grabado en Monash, 2022. Australia University (<https://www.monash.edu/mada/current-students/facilities/IPB>) 45
- Alfonso Crujera e Inés Márquez preparando un baño de sulfato de cobre para electrolisis, 2013. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla. Fotografía María del Mar Bernal. 45
- Henry Somm, *Seduction and The St. Menuphar Affair*, 1882. Aguafuerte, 30,4 cm × 23,4 cm. Van Gogh Museum, Ámsterdam. 46

Fernando de la Torre, <i>Goya en el lecho de muerte</i> , 1828. Litografía por Gaulon, 42,9 × 32,2 cm. Museo de Zaragoza. Fotografía José Garrido Lapeña (https://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MZ&Ninv=54939).	46
María del Mar Bernal, material pedagógico usado en clase: simulación de pizarras preventivas, 2018.	47
Henry Somm, <i>Invitación a una velada con el coleccionista Mr. Philippe Burty</i> , c 1880. Aguafuerte y punta seca. 30,4 × 20,6 cm., Van Gogh Museum, Ámsterdam.	50
Maxime Lalanne, <i>Dos paisajes: Puente Solferino de París y Paisaje Boscoso</i> ; ilustración del ‘ <i>Traité de la gravure à l’eau forte</i> ’ de Lalanne» (París: Cadart & Luquet, 1866) Aguafuerte. 183 × 116 m. British Museum, Londres.	50
Léopold Flameng, <i>Factura del taller de impresión artística de Delâtre</i> , 1865. París, 1860. 26,7 × 19,9 cm. British Museum, Londres (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P1888-0612-645)	51
Henry Somm, <i>Tarjeta de visita de los impresores Auguste & Eugène Delâtre</i> , 1902, aguafuerte, punta seca y buril, 1902. Van Gogh Museum, Ámsterdam (https://www.vangoghmuseum.nl/en/prints/collection/p0826M1994)	51
Rembrandt, <i>Jesús cuidando a los enfermos</i> o <i>La estampa de los cien florines</i> (detalle), ca. 1648. Aguafuerte y punta seca, 28,1 × 38,9 cm, British Museum, Londres	52
Charles Meryon, <i>Proyecto de encuadre para el retrato de Armand Guéraud</i> , 1862. Aguafuerte y punta seca con entrapado, 16,7 × 13,4 cm. British Museum, Londres (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1862-1011-723)	52
Chofereta eléctrica. Casa de materiales <i>TotenArt</i> , Valencia, 2022.	63
Tinta con aceite. Fotografía María del Mar Bernal.	63
Hilo largo de la tinta. Fotografía María del Mar Bernal.	64
Hilo corto tras añadir carbonato de magnesio. Fotografía María del Mar Bernal.	64
Ceras Denninson. TPM equipos. (https://tpmequipos.com/936779_486-Ceras-Dennison---Kit-completo.html)	65
Latas de tinta con la gama básica de color. Fotografía María del Mar Bernal.	65
Recogida de tinta de la lata con la espátula. Fotografía María del Mar Bernal.	66
Juan Carlos Bracho, <i>Otra vida futura</i> , 2017. Estampación en relieve, 100 piezas de 50 × 50 cm c.u. Estampador Juan Lara Hierro (Ogami Press). Fundación Banco Santander. Fotografía María del Mar Bernal.	68
Detalle del rodillo en la realización de la edición de Gabriela Bettini, <i>Topografía del Borrado</i> para el proyecto <i>Derivada</i> , 2020. Ogami Press/ Fundación Banco Santander.	71
Banda de tinta ante un rodillo. Fotografía María del Mar Bernal.	73

Manuel Zapata, <i>La reproducción de la imagen</i> , 2015. Flexografía, medidas variables 14,8 × 21,0 cm.	74
Extensión rectangular de tinta en el tintero. Fotografía María del Mar Bernal.	74
Pablo Picasso, <i>La visita: dos mujeres sentadas con un libro</i> , 1933. Monotipo, 22,8 × 31,8 cm. Colección Privada, París. (https://picasso.shsu.edu/index.php?view=ArtworkInfo&OPPID=OPP.33:202)	76
Pablo Picasso, <i>La visita: dos mujeres sentadas con un libro</i> , 1933. Cognate de la estampa anterior. Musée Picasso, París. (https://picasso.shsu.edu/index.php?view=ArtworkInfo&OPPID=OPP.33:354). Ambas obtenidas en la Web Picasso Online Project, realizada por Enrique Mallén, Sam Houston State University, Texas.	76
Rodillo de composición, 1906. American Type Founders Co. «American Line Type Book», p.1146 (https://archive.org/details/americanlinetype00daysrich).	78
Kimberley Bursic durante el probaje de la obra de Frank Stella «Imaginary Places», 1997. Kenneth Tyler Collection.	79
Rodillo de caucho de la casa Hawthorn Printmakers, Reino Unido.	79
Rodillos del aula de grabado, 2022. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla. Fotografía María del Mar Bernal.	80
John Sanderson Dalziel, <i>Anuncio de un artista xilógrafo recortado de un periódico</i> , 1869. Xilografía. 3,6 × 5,5 cm. Montreal. British Museum, Londres. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1927-0712-60-)	82
Bryan Nash Gill, <i>Leader</i> , 2012. Xilografía, 75,4 × 54,1 cm © Bryan Nash Gill. (https://www.bryannashgill.com/woodcuts#/woodcuts/leader)	82
Autor desconocido, <i>Sainte Opportune o Santa Dorotea</i> , ca 1440. Grabado criblé, 15,4 × 10 cm. Bajo Rhin, Biblioteca Nacional de Francia. París. (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb43728542r)	83
William Blake, <i>Songs of Innocence, Introducción</i> , 1789. Planchas de cobre para aguafuerte en relieve recreadas por Michael Phillips. (http://www.williamblake-prints.co.uk/gallery-of-william-blake-plates)	83
Frederik Bloemaert, <i>El artista y sus modelos</i> , 1679-1702. <i>Camaïeu</i> 30,3 × 22,3 cm. British Museum, Londres.	84
Ugo da Carpi, <i>El Descendimiento</i> , ca.1512-25. Xilografía, <i>Camaïeu</i> . Después de Raffaello Sanzio da Urbino. Rijksmuseum, Ámsterdam. (https://colonialart.org/artworks/3552a).	84
Aurora García Calabrés, <i>Paleta de colores con medio transparente para «Lindes»</i> , 2020. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla.	85
Edvard Munch, <i>Cabeza de hombre en pelo de mujer</i> , 1896. Xilografía a color, 55 × 38,2 cm., Munchmuseet, Bergen / MoMA, Nueva York. (https://www.moma.org/collection/works/75940)	86

- Ernst Ludwig Kirchner, *Escena de calle*, 1922. Xilografía 70,6 × 38 cm. MoMA, Nueva York. (https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/objbytech/objbytech_tech-5_sov_page-674.html)... 86
- Muriel Murieau: planchas de cobre y estampa de *Lex Chapeaux*, 2015. Aguafuerte estampado en relieve. Ogami Press, Madrid... 87
- Elena Saiz Garrido, *Lo Oculto*, 2017. Linóleo sobre impresión digital, 60 × 45 cm. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla. 89
- Nicolás Guzmán, *La vida de las imágenes*, 2016. Monotipo y fotopolímero. 56 × 76 cm. Ogami Press, Madrid... 89
- Kitagawa Utamaro, *Momochidori kyoka awase*, ca. 1790. Álbum plegable ilustrado para un concurso de poesía; detalle a la derecha. Volumen 2 de dos volúmenes. Xilografía a color y gofrado. Dimensión total 25,5 × 18,90 cm. Edo, Japón. British Museum, Londres. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1915-0823-0-67-2). 90
- John Baptist Jackson, *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo*, ca. 1744. Xilografía a color, 5 planchas. 48,0 × 33,5 cm. British Museum, Londres. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1841-0612-48); 92
- Kitagawa Utamaro, *Momochidori Kyoka awase*, álbum plegable ilustrado para un concurso de poesía; detalle a la izquierda. Volumen 2. Xilografía a color y gofrado, ca. 1790. Edo, Japón. Dimensión total 25,5 × 18,90 cm. British Museum, Londres. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1915-0823-0-67-2)... 92
- Ed Ruscha, *Ghost Station*, 2011. Mixografía® impresa en papel hecho a mano, 27,25 × 46 cm. (<https://mixografia.com/artist/ed-ruscha/>). 93
- Raquel Serrano Tafalla, *Huella de reproducción*, 2020. Frottage, grafito sobre papel, 139,6 × 95,2 cm. Genalguacil... 96
- María del Mar Bernal, *Tumba de la Virreina Dña. Catalina de Ribera y Cortés*, 2022. Frottage, grafito sobre papel. 55 × 50 cm... 96
- Simry Gill, *Lemain Deluxe 850 TR*, 2008. Frottage con grafito sobre papel, 98 × 62 cm. Museo de Arte Contemporáneo de Australia, Sídney. (<https://www.mca.com.au/artistsworks/works/2010.42.1/>) 97
- Mona Hatoum, *Sin Título*, 2005. Frottage sobre papel encerado, 18,5 × 25,5 cm. (<https://www.mutualart.com/Artwork/No-Title/4EF3C539C71C6665>)... 97
- Uso del papel de seda para la limpieza natural de la plancha calcográfica. Fotografía María del Mar Bernal. 102
- Uso del blanco de España en la fase final de limpieza de la plancha calcográfica. Fotografía María del Mar Bernal. 103

- Alphonse Legros, *San Jerónimo*, 1855-1911. Aguafuerte estampado con *retroussa-ge*, 37,5 × 27,3 cm. British Museum, Londres. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2019-7015-338)104
- Odilon Redon, *Cain y Abel*, 1886. Aguafuerte y punta seca. Estampada probablemente por Auguste Delâtre e intervenida durante el entintado. 34,8 cm × 26,9 cm. British Museum, Londres. (https://www.britishmuseum.org/collection/search?keyword=CAIN&agent=Odilon%20Redon&view=grid&sort=object_name__asc&page=1)104
- James McNeill Whistler, *Nocturne: Palaces*, 1886. Segunda Serie Veneciana, 1879-80. Aguafuerte y punta seca estampada en marrón con entrapado. 29,2 × 19,8 cm. Metropolitan Museum of Art, New York. (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/359320?ao=on&ft=etching+press&offset=80&rpp=40&pos=96>)108
- Ludovic Napoléon Lépici, *Incendio en el molino*, de la serie *Views from the Banks of the Scheldt*, c. 1870-1876. Aguafuerte variable, 34,3 × 74,4 mm. The Baltimore Museum of Art, Baltimore, Garrett Collection. Fotografía Mitro Hood. (<https://www.moma.org/audio/playlist/27/474>)105
- Badanas de tarlatana para la limpieza de la tinta en la plancha. Fotografía María del Mar Bernal.108
- Édouard Manet, *La amante de Baudelaire*, 1882. Óleo sobre lienzo 90 × 113 cm. Szépművészeti Múzeum, Budapest. (<https://remi.uninet.edu/2004/01/jduval.htm>). 109
- Hortensia González Longo, *A tiras*, 2022. Diversas intervenciones con tarlatana, tarlatana tratada con vainica. Medidas variables, aprox. 200 × 200 × 100 cm. 110
- Lógica difusa*. Estampación de tarlatana sobre papel. Ambas en la exposición *Con la piel a tiras*, sala Laraña, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla, 2022.110
- Densidad de la tarlatana. Fotografía María del Mar Bernal.112
- Estameña (tipo de muselina para la estampación natural). Fotografía María del Mar Bernal.112
- Disposición y retirada de la tinta con la rasqueta. Fotografía María del Mar Bernal. 114
- Mantilla sobre el cilindro. Fotografía María del Mar Bernal.....115
- Tórculo sin reductora. Fotografía María del Mar Bernal.115
- Johannes Teyler, *Opus Typochromaticum* ca. 1688-1700. Contraprueba estampada *à la poupée*. 19,4 × 26,7 cm. British Museum, Londres. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1871-1209-5056).....117
- Jacob Christoph Le Blon; *Paleta de color*, en *Coloritto o L'harmonie du coloris dans la peinture reduite en Pratique mecanique...*, 1725. Mezzotinto en cuatro planchas,

- 29,1 × 22,7 cm. Ilustración en libro. Internet Archive: (<https://ia601303.us.archive.org/18/items/Colorittoharmon00LeBl/Colorittoharmon00LeBl.pdf>). 117
- Jacques Fabien Gautier d'Agoty, *El dibujante de espaldas*, 1743. Mezzotinto impreso en cuatro planchas: rojo, azul, amarillo y negro, 21,2 × 15,4 cm. British Museum, Londres. 118
- Pablo Picasso, *Minotauromachie VIIb*, 1935. Aguafuerte, punta seca y buril estampado à la *poupée*, 49,8 × 69,3 cm. Musée Picasso, París. Fotografía tomada en 2014 por Thierry Clouet (<https://www.flickr.com/photos/thierry-clouet/15186870484>). 120
- Krisna Reddy, *Whirlpool*, 1963. Color en hueco, 36.9 × 46.2 cm. Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Fotografía: Experimenter (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/633973>). 120
- Josef Albers, *White Line Square IV*, 1966. Litografía sobre papel, 40 × 40 cm. Tate Modern, Londres. © 2022 The Josef and Anni Albers Foundation/Artists Rights Society (ARS), Nueva York/DACS, Londres. (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/albers-white-linesquare-iv-p01786>) 124
- Ruth Lingen trabaja junto a dos ayudantes en una de las estampas de Chuck Close con pulpa de papel. Taller Pace Paper en Gowanus Brooklyn. (<https://www.facebook.com/paceprintsny/photos/a.246950836697/10152819001051698>). . . 124
- Joan Miró y Aldo Crommelink revisando una prueba de la plancha nº 2 de *Les géants*, 1960. Works from the Piero Crommelynck Collection. (<https://www.phillips.com/article/10449508/picassos-printmakers-works-from-the-pierocrommelynck-collection>) 125
- Juan Lara Hierro con el artista Juan Navarro Baldeweg trabajando en la obra *Universo América*, 2016. Ogami Press, Madrid. 125
- Helen Frankenthaler y Michael Mueller observan cómo Kenneth Tyler y Tom Strianese toman una prueba xilográfica, 1992. National Gallery of Australia's Kenneth Tyler Printmaking Collection (<https://tylerblogs.files.wordpress.com/2012/02/helen-frankenthaler-andmichael-mueller-observing-as-kenneth-tyler-and-tom-strianese-pull-proof-impressionfrom-freefall-assembled-wood-blocks-1992.jpg>). 126
- Frank Stella (derecha) y Kenneth Tyler trabajando en *The Fountain*, 1992. Xilografía en color, aguafuerte, aguainta, relieve, punta seca, serigrafía y collage impreso a partir de tres bloques de madera, 22,8 × 70,1 cm. Colección de la Galería Nacional de Australia. Cortesía de Kenneth Tyler. 126
- The nose*, obra de teatro, Metropolitan Opera, Nueva York, Noviembre de 2013. Producción de Shostakovich. Fotografía de Ken Howard. (<https://www.durangoherald.com/articles/the-met-strips-away-russian-satire-in-the-nose/>) 128

- William Kentridge y Jillian Ross, *The nose 2*, 2009. Aguatinta al azúcar, punta seca y grabado, 35 × 40 cm., Johannesburgo. (<https://www.kentridge.studio/projects/the-nose/>). 128
- Henry Charles Gerard, *Invitación para la quinta cena Dentu*, 1883. Aguafuerte y ruleta a dos colores, 13,9 cm × 17,9 cm. Van Gogh Museum, Ámsterdam. . 129
- El maestro impresor Xavier Fumat (centro) con Garrett Metz (izquierda) e Isaac Osher (derecha) bajando una de las tres planchas de cobre de *Double Rift II* de Richard Serra en el tanque de mordida hecho a medida, 2013. Fotografía cortesía de Xavier Fumat en Nahoko Takahatake, *The Art of the Printer*, 2016. (<https://unframed.lacma.org/2016/11/07/art-printer>). 131
- Xavier Fumat prepara la placa de cobre *Double Rift II*. Foto cortesía de Xavier Fumat en Nahoko Takahatake, *The Art of the Printer*, 2016. (<https://unframed.lacma.org/2016/11/07/artprinter>) 131
- Richard Serra, *Double Rift II*, 2013. Aguafuerte a gran formato estampado en negro, 237,5 × 362 cm. Copyright © 2019, Géminis GEL. Galería Moisant Weyl, Nueva York. (<https://joniweyl.com/exhibition/richard-serra-levels-weights-rifts-2008-2013>). 131
- El impresor de Crown Point, Lawrence Hamlin (izquierda) con John Cage en el estudio de Crown Point Press, San Francisco, 1986. Fotograma del vídeo «John Cage Fire Prints en Crown Point Press». San Francisco. Cortesía de Crown Point Press. (<https://www.youtube.com/watch?v=T5IoGWbfFAc>). 132
- Bloques de madera y pruebas durante el proceso de realización de *Aten Reign*, de James Turrell, 2014. Taller Pace Prints, el estampador es Yasu Shibata. Nueva York. Fotografía cortesía de Pace Prints (<https://www.widewalls.ch/magazine/james-turrell-exhibition-pace-prints-2014>). 137
- Javier Pividal, *Écrire en blanc*, 2011. Impresión digital pigmentada e intervención, 88 × 58 cm. Ogami Press, Madrid. Foto cortesía Juan Lara Hierro . . . 139
- Rocío Cano Bevia, *IdeMticos*, 2017. Papel/spray fluorescente/cristal con tratamiento de esmerilado, 60 × 60 cm, Sevilla. Fotografía Rocío Cano Bevia. . . 139
- Delia Ponce, *Tránsitos 1*, de la serie *Deespacio*, 2015. Tinta ultravioleta sobre papel 47,5 × 47,5 cm. Trabajo para la asignatura de *Creación Abierta en Grabado*, Grado en Bellas Artes, Universidad de Sevilla. Fotografía Delia Ponce 140
- Ricardo Macía Lalinde, *Las madres de Soacha y los falsos positivos*, 2018. Fotograbado y tinta ultravioleta iluminada con luz negra, 29,7 × 42,0 cm. Trabajo específico para la asignatura *Aplicación y Desarrollo de Técnicas de Grabado*. Máster en Arte: Idea y Producción, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla. Fotografía María del Mar Bernal 140
- Jonás Carmona Pérez, *Serie Neu III*, 2014. Tinta bioluminiscente y rotulador sobre cartulina. Propuesta expositiva para el *Espacio G*, Sevilla. Fotografía Jonás Carmona 143

- Raquel Serrano Tafalla, *Rostrs*, 2017. Carborundo sobre metacrilato, luz y sombra proyectada, 23 × 23 cm. Trabajo Fin de Grado Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla (https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/73542/WAOTFG_119.pdf;jsessionid=4E9B1F9CF40A7E00ED2520E0A23AA26D?sequence=1) . . 143
- Cándido Baquero Muñoz, «Tócame #1» en *Mitología de lo cotidiano: del folclore, la imagen y los millenials*, 2016. Fotograbado con tinta termocrómica sobre papel, 28,5 × 19,5 cm. Trabajo de Fin de Máster. Máster Universitario en Arte: Idea y Producción. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla, 2016). (https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/55188/tfm_031.pdf?sequence=1&isAllowed=y)... 145
- Laura Rodríguez Naranjo, *Circuitos sonoros*, 2012. Circuito impreso con tinta elaborada con grafito. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla. Trabajo específico para la asignatura *Aplicación y Desarrollo de Técnicas de Grabado*. Máster en Arte: Idea y Producción, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla. 147
- Agencia de publicidad DM9éDDB, All Images have a sound, 2012. Serigrafía y plástico. Sao Paulo. (<https://campaignsoftheworld.com/print/sound-posters-saxsofunny/>). 147
- Alba Citlali Córdova Rojas, *La caja de herramientas: artilugios para la subjetivación*, 2012. Herramientas entintadas y estampadas mediante frotado sobre papel Tengucho de 15 gr. Carpeta de estampas, fotograma de vídeo y estampa, plancha variable, papel 29 × 21 cm. Trabajo Específico para la asignatura de *Desarrollo y Aplicación de Técnicas de Grabado*, Máster en Arte, Idea y Producción Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla. Video y fotografía Citlali Córdova Rojas.149
- John Cage, *EninKa* nº 9, 1986. Monotipo ahumado montado en papel Gampi con *Chine collé*. 62,2 × 45,7 cm.; estampado por Marcia Bartholme en Crown Point Press, San Francisco. (<https://crownpoint.com/artist/john-cage/#&gid=1&pid=127>).151
- Javier Pividal, *El intruso*, 2015. Fotograbado y ceniza. 56 × 36 cm. Ogami Press, Madrid. (<http://ogamipress.com/project/15/el-intruso>)...152
- Regina Galindo, *¿Quién puede borrar las huellas?*, 2003. Performance con sangre humana, Ciudad de Guatemala. Fotografía Víctor Pérez. (<https://www.reginajosegalindo.com/quien-puede-borrar-las-huellas/>)153
- Rachel Lachowicz, *Red, Not Blue*, 1992. Performance en Shoshana Gallery, Nueva York. ([http://lachowicz.com/works/#!prettyPhoto\[slides\]/146/](http://lachowicz.com/works/#!prettyPhoto[slides]/146/)).153
- Fernanda Guaglianone, *Mi cuerpo como matriz de guerra*, 2019. Performance realizada en el patio de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Fotografía María del Mar Bernal154
- Raúl Valverde, *Oro posado*, 2013. Oro de 22 kt sobre aguatinata, Ogami Press, Madrid. Fotografía María del Mar Bernal.154

- Transparencia de distintos gramajes de papel (40 y 240 gr) sobre superficie opaca y fondo luminoso. Fotografía María del Mar Bernal. 158
- Autor desconocido, *El telón de acero*, ca. 1946. Ephemera. Litografía offset sobre cartón, 9,5 × 23 cm desplegado. Colección particular. Fotografía María del Mar Bernal. 159
- Papeles de distinto tipo y gramaje, de izquierda a derecha: Papel artesanal de 400 gr.; papel Arches 240 gr.; papeles orientales de 40 gr. Fotografía María del Mar Bernal. 160
- Grano rugoso de un papel artesanal de 400 gr. Fotografía María del Mar Bernal 162
- Filigrana de Fabriano, ca. 1950. (<https://www.mchampetier.com/sitephp/phpes/papiers.php>) 162
- Detalle del proceso de una estampación en formato grande. Obra de Inma Herrera encargado por la galería F2 Gallery, 2020 Taller de *Benveniste_Contemporary*, Madrid. (https://www.instagram.com/p/CHh5YclDchp/?utm_medium=share_sheet) 164
- Albrecht Dürer, *The Triumphal Arch*, 1515-17. Primera edición del Arco Triunfal de Maximiliano impresa a partir de 195 bloques de madera sobre 36 hojas de papel, 357 × 295 cm. British Museum, Londres. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_E-5-1). 164
- Jacques Callot, *L'homme au gros dos orné d'une rangée de boutons* de la serie *Les Gobbi*, 1621-25. Aguafuerte y buril, primer estado, 6,4 × 8,8 cm. Biblioteca Nacional de Francia. (<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb425670894>). 165
- Raquel Algaba López. *Sinlación*, 2016. Fotograbado sobre tela de algodón y jabonera 15 x 8 x 8 cm. *En el Aquí y en el Ahí*, trabajo específico para la asignatura de *Desarrollo y aplicación de las técnicas de Grabado*. Máster en Arte: Idea y Producción, Universidad de Sevilla. Fotografía Raquel Algaba. 165
- David Hockney y Kenneth Tyler trabajando en una de las estampas de la serie *Paper pools*, de Hockney, Tyler Graphics Ltd., Bedford Village, Nueva York, 1978. Fotógrafo: Gregory Evans. Galería Nacional de Australia, Canberra. Donación de Kenneth Tyler en 2002. 168
- Detalle de la mano del impresor Yasu Shibata colocando el papel en la obra de James Turrell *Aten Reign*, 2016. Taller de Pace Prints. Nueva York. 168
- Barbas naturales de un pliego de papel japonés sobre fondo opaco e iluminado. Fotografías María del Mar Bernal. 169
- Papel humedecido en la pila de agua. Fotografía María del Mar Bernal. 172
- Manteniendo la humedad del papel. Taller de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla, 2020. Fotografías María del Mar Bernal. 172

- Israel Gómez Tirado, *Sin título*, 2021. Fotograbado sobre papel japonés, 20 × 20 cm. Fotografía Israel Tirado; 174
- Kiki Smith, *Free Fall*, 2018. Fotograbado y aguafuerte, 1994. 33 × 42 cm. MoMA, Nueva York. (<https://www.moma.org/audio/playlist/251/3240>) 174
- Valeriu Schiau, *Borned in URSS*, 2010. *V Bienal Internacional de Grabado Experimental* de Rumania. Fotocomposición de María del Mar Bernal a partir de los fotogramas extraídos en el vídeo oficial. (<https://www.youtube.com/watch?v=P9lNwL5LIGw>). 176
- Xu Bing, *Tobacco Project*, 2000. Impresión tipográfica sobre hojas de tabaco. The Duke Homestead Tobacco Museum y The Perkins Library Gallery, Duke University, Durham, Carolina del Norte, USA. (<http://www.xubing.com/en/exhibitio/details/461?year=2000>)(<https://www.luxartasia.com/2011/09/xu-bing-tobacco-project-virginia-museum.html>). 176
- Textil de Sion*, Xilografía sobre lino, siglo XIV, 106 × 264 cm. Historishes Museum Basel, Suiza. 178
- Sandra Carvalho, *Sin título*, litografía. 35 × 23 cm, 2022. Fotografía Sandra Carvalho. 179
- Louise Bourgeois, *Embracing the Tree*, 2000. Punta seca sobre pañuelo. Estado variable, II de II, 44,5 × 43,8 cm Edita Harlan & Weaver, Nueva York. The Easton Foundation/VAGA at ARS, NY (https://www.moma.org/s/lb/collection_lb/objbydate/objbydate_beginyr-2000_sov_page-179.html). 179
- Olalla Colás, *De una pieza*, 2015. 15 planchas de acetato entintadas con máscara y montadas sobre cartón pluma blanco. 70 × 50 cm, cada una. Sevilla. Fotografía Olalla Colás. 180
- Hieronymus Wierix, *Cristo en la prensa de vino*. ca. 1619. Grabado 14.4 × 9.6 cm. Metropolitan Museum of Art, Nueva York. 182
- Edward Hopper en su estudio de One Washington Square North, 1947. (<https://elhurgador.blogspot.com/2014/01/manos-la-obra-xxvii.html>) 184
- Bosse Abraham, *De la maniere de graver a l'eau forte et au burin, et de la gravûre en maniere noire*, 1645. Cabecera dibujada por C.N. Cochin Filius y grabadas por Fessard. 184
- Torque de oro de 500 gr. de peso. Edad del Hierro II, años 400 a 60 a.C. Museo de Pontevedra. Fotografía Ángel M. Felicísimo (<https://www.flickr.com/photos/elgolem/albums/72157688194412890>) 185
- Leonardo da Vinci, *Boceto de una prensa* (detalle), ca. 1500, detalle. Propiedad Getty images. Fotografía SSPL/GettyImages. Detalle (<https://www.gettyimages.es/detail/fotograf%C3%ADa-de-noticias/sketchtaken-from-a-notebook-by-leonardo-da-fotograf%C3%ADa-de-noticias/90763086>). 185

- Vincent Laurensz van der Vinne I, *Mujer sentada grabando una plancha con una prensa detrás*, ca. 1644-1702. Pluma y tinta negra; grafito y sanguina para realizar la transferencia. Estudio para estampa. 23,20 × 19 cm. British Museum, Londres. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_SL-5237-159)186
- Félicien Rops, *Tarjeta para Imprimerie F. Nys*, ca. 1869-70. Aguafuerte, 17,8 × 13,0 cm. British Museum, Londres. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1888-0612-1148)186
- Man Ray, *Meret Oppenheim ante el volante de impresión*, 1933. Impresión en gelatina de plata, 12,1 × 17,8 cm. Metropolitan Museum of Art, Nueva York. .187
- Tórculo de Crommelynck, ca. 1962. Fotografía de André Morain. (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/264625>)187
- Tórculo eléctrico. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla.188
- Detalle de la línea de cartones introducidas para amortiguar la presión. Ambas en Facultad de Bellas Artes de Sevilla, 2022. Fotografía María del Mar Bernal; .188
- Prensa de Cadart en el tratado de Maxime Lalanne *Traité de la gravure à l'eau-forte*, 1866. [lettre-préface par Charles Blanc]. (Paris, Cadart et Luquet, 1866) Traducción autorizada al inglés de la 2 edición francesa para Koehler, S.R.A treatise on etching. Text and plates (Boston: Estes and Lauriat, ca. 1880), p. 70 (<https://archive.org/details/treatiseonetchin00lalauoft>)188
- Tórculo eléctrico, detalle del motor. Facultad de Bellas Artes. Sevilla. Fotografía María del Mar Bernal190
- Tórculo de la Calcografía Nacional. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. (<https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/calco-grafianacional/taller-de-estampacion>).190
- Juan Lara Hierro, editor de Ogami Press, tras la pletina y mantillas del tórculo. Sevilla, 2015. Fotografía María del Mar Bernal.191
- Mantillas. Facultad de Bellas Artes, 2022. Sevilla. Fotografía María del Mar Bernal.191
- Emery Walker, a partir de Alfred Hartley, *Retrato de Frederick Goulding en su estudio*, 1910. Fotografiado, 15 × 18,5 cm. British Museum, Londres. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1911-0912-3)193
- Krishna Reddy en Atelier 17: *El maestro con su herramienta*, fecha desconocida. (<https://chaibisket.com/krishna-reddy-artist/>)193
- Regleta de presión de los tórculos Azañón. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Sevilla. Fotografía María del Mar Bernal.195
- Palancas de ajuste de presión. Fotografía María del Mar Bernal195
- Reductora del tórculo. Todas en la facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla, 2022. Fotografía María del Mar Bernal195

- Eugène Delâtre, *Retrato de Auguste Delâtre*, 1894. Aguafuerte y aguatinta a color, 29.2 × 23.2 cm. National Gallery of Australia, Canberra. (<https://searchthecollection.nga.gov.au/object?uniqueId=53632>) 196
- Jordi Rosés estampando en relieve con Juan Escudero. Art Print Residence, Arenys de Munt, 2020. (<https://www.facebook.com/artprint.residence.1/photos/pb.100064481690504.-2207520000./1946189268848736/?type=3>). 196
- Tórculos del aula de grabado de la Central St. Martin's School of Art and Design. Londres, 1991. Fotografía María del Mar Bernal 198
- Vista a la izquierda de la sala de tórculos del taller calcográfico de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, 2022. Fotografía María del Mar Bernal 198
- Tórculo en el aula de grabado de la School of Fine Art, Universidad de Berkeley, 2021. Fotografía María del Mar Bernal. 198
- Proceso de registro de una matriz sobre una plantilla de acetato. Fotografía María del Mar Bernal 199
- Pier Roche, *Atlas, padre de las Hespérides*, ca 1896-98. *Gypsograph*, 43 × 29 cm. Publicado por *L'Estampe Nouvelle*. 199
- Alexandra Mir, *Venezia*, 2009. Edición masiva de 1 millón de postales (100 originales en una tirada de 10 000). 53ª Exposición Internacional de Arte, *La Biennale di Venezia*. (https://www.aleksandramir.info/projects/venezia_all-places-contain-all-others_/) 202
- Ai Weiwei, *The Black Cover Book*, 1994. Libro de artista, 22,9 × 18,2 × 1 cm. Edita: Tai Tei Publishing Company Limited, Hong Kong. Metropolitan Museum, Nueva York. © Ai Weiwei <https://www.moma.org/collection/works/150070>. 202
- Kakyoung Lee, *Dance, Dance, Dance*, 2014 (Fotograma). Punta seca sobre cobre. Animación realizada con 342 puntas seca. Sonido compuesto por Natacha Diels. (<https://vimeo.com/31863057>). 203
- James Turrell mira sus estampas en la editora Pace Prints el 6 de mayo de 2013, día de su cumpleaños. Aguafuerte y aguatinta. Nueva York. (<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-jamesturrell-presents-his-aten-reign-in-a>) 204
- Raúl Valverde, *100 veces mejor*, 2013. Detalle. Offset sobre papel, gofrado y lápiz. Ogami Press, Madrid. (<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-jamesturrell-presents-his-aten-reign-in-a>) 205
- María del Mar Bernal, *El grabado es como el sexo...*, 2017. Montaje tipográfico. Se trata de una famosa frase de la disciplina de autor desconocido. 206
- Revisando la profundidad de la mordida en una plancha de aguafuerte de Juan Escudero. Art Print Residence, Arenys de Munt, 2020. (<https://www.facebook.com/artprint.residence.1/photos/a.669685843165758/1944226472378349>) 208

- Juan Escudero, *Tsunamisurf* [negra], 2020. Aguafuerte 125 × 80 cm. Ambas en Art Print Residence, Arenys de Munt, 2020. (<https://www.facebook.com/artprint.residence.1/photos/pb.100064481690504.-2207520000./1951913454942984/?type=3>)208
- José de Ribera *El Españolito, Retrato ecuestre de Don Juan de Austria*, 1648. Aguafuerte 35 × 27 cm. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_W-6-92).210
- José de Ribera, *El Españolito, Retrato ecuestre de Don Juan de Austria*, 1670. Aguafuerte retocado, 35 × 27 cm. Ambos en British Museum, Londres. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_W-6-93)210
- Autor desconocido, *litografía transferida de un grabado en acero recortada de un libro de Joseph Shannon*, en el Manual de la Corporación de la Ciudad de Nueva York, 1968. Nueva York (http://www.graphicsatlas.org/guidedtour/?process_id=226).211
- James McNeill Whistler, *Fulham (Chelsea)* 1879. Aguafuerte y punta seca obtenida de una prueba cancelada. Quinto estado de cinco. 13,3 × 20,3 cm Metropolitan Museum of Art, New York.212
- Luis Gordillo, *Todos los Hombres Patata quieren a las Mujeres Patata III*, 1934. Matriz litográfica de aluminio, 76 × 111 cm. Fotografía María del Mar Bernal en el estudio de Antonio Gallo, Madrid.212
- Vito Aconcci, (sentado) en el estudio de Crown Point con los impresores (desde la izquierda) Paul Singdahlsen, Peter Pettengill y Nancy Anello. La obra desplegada sobre la mesa es *Foot Ladder for Any Size Wall*, 1979-81. Fotograbado en ocho hojas de papel, impresas en gris. Tamaño papel 109 × 77,4 cm. Publicado por Crown Point Press, estampada por Nancy Anello (<https://crownpoint.com/artist/vito-acconci/#editions&gid=1&pid=3>).213
- Alberto García-Álix firmando la serie *Johnny Thunders*, 2018. 47 × 38 cm. Ogami Press, Madrid.213
- Antonio López firmando la edición de *Rosaprima Nena*, del año 2022, en el taller de impresión Ogami Press de Madrid.214
- Clàudia Lloret junto al artista Juan Escudero en Art Print Residence. Arenys de Munt, 2021 (<https://www.facebook.com/artprint.residence.1/photos/pb.100064481690504.-2207520000./2226334810834179/?type=3>).216
- El Maestro Impresor Yasu Shibata trabajando en la suite de James Turrell, 2016 (<https://www.facebook.com/paceprintsny/photos/a.246950836697/10154139806446698>).216
- Juan Lara Hierro estampando una plancha en Ogami Press, 2022.217
- Fotograbado sobre papel negro de la artista Belzy Fastidio en Art Print Residence, Arenys de Munt, 2021 (<https://www.facebook.com/artprint.residence.1/photos/2375543915913267>)217

- Mr. James Tan revisando una impresión digital, 2006. Región del Pacífico (Asia). Fotografía de EIZO. (<http://www.eizoglobal.com/solutions/casestudies/james-tan>). 220
- El artista Julie Mehretu trabajando en la plancha para *Epigraph, Damascus*, 2016. Taller. BORCH Print Studio, (Copenhague). Cortesía Niels Borch Jensens (<https://www.ossayecasadearte.com/post/por-qu%C3%A9-son-importantes-las-edicionesel-incondicional-del-grabado-niels-borch-jensen>) 221
- Uso de una aplicación lupa del móvil para ajustar el registro de un fotograbado a color. Las manos son de Luis Cabrera, Ogami Press, Madrid. 222
- Varios cuentahílos sobre estampas. Ambas en 2022. Fotografías María del Mar Bernal. 222
- Cristhian Rohfls, *La expulsión del Paraíso* (versión grande), ca. 1917. Xilografía. Prueba con falta de transferencia de tinta, probablemente por falta de presión o un papel muy seco, 60 × 69,1 cm. MoMA, Nueva York. 224
- Thomas Bewick, *Gallos de pelea*, ca. 1778-1790. Estampa defectuosa por el uso de una tinta demasiado fluida y exceso de presión. Xilografía, 1,6 × 22 cm. British Museum, Londres. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1882-0311-4007). 224
- Rembrandt, *Júpiter y Antiope*, 1659. Aguafuerte, buril y punta seca. Primer estado. Pueden observarse las marcas de la mantilla y los bordes irregulares. 14,2 × 20,6 cm. British Museum, Londres. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1848-0911-103) 231
- Rembrandt, *Hombre de perfil a la derecha* (probablemente su padre), 1630. Aguafuerte retocado con pincel y tinta negra. 231
- Verso: *Mujer, casi de perfil a la izquierda*, primer estado, ca. 1630, 12 × 11,8 cm y 8,4 × 9,7. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1848-0911-103) . 231
- Rembrandt, *Titus, el hijo del artista*, 1656. Aguafuerte con entrapado. 8,8 × 7,0 cm. Rijksmuseum, Ámsterdam (<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-22>). 231
- Jim Dine, *Autorretrato*, 1969-1972. Aguafuerte en tres planchas, 29,2 × 21,6 cm cada uno. Editado por Petersburg Press. Se observan las *calvas* producidas por el efecto de la mordida. (<https://www.bukowskis.com/en/auctions/558/121A-jimdine-etching-self-portrait-primary-colors>). 232
- Vincent Van Gogh, *Retrato del Doctor Gachet*, 1890. Aguafuerte. 32,5 × 25 cm. Metropolitan Museum of Art, Nueva York. (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/849056?ao=on&ft=etching+press&offset=80&rpp=40&pos=89>) 233
- Maestro del Monograma de Cristo, *Máscara*, ca. 1560; de la serie *Raccolta di maschere grottesche* Buril. 15,1 × 15,2. L'Istituto Centrale per la Grafica, Roma.

La estampa presenta más presión por una zona que por otra. (https://www.calco-grafica.it/stampe/inventario.php?id=S-FC114457)	233
Esquema de clase que explica el anclaje que necesita la tinta sobre la plancha para no ser desplazada por la tarlatana. María del Mar Bernal	234
Rolando Campos, <i>Uno</i> , ca. 1980. Punta seca, Emulsión de agua y tinta en el entrapado. 10 × 20 cm. Colección particular, Sevilla. Fotografía María del Mar Bernal.	235
Giovanni Fattori, <i>Barcos varados</i> , 1875-1880. Aguafuerte con mucho entrapado y manchas de óxido. 25 × 90 cm. British Museum, Londres. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2019-7014-7).	236
Estante de secado, conocido como <i>rack</i> de secado (detalle izquierda) y prensa de aplanado (derecha). Taller calcográfico de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 2022. Fotografía María del Mar Bernal.	242
Abraham Bosse, <i>Taller de impresión</i> , 1642. Grabado, 32 × 38 cm.	244
Prensa de aplanado de aire al fondo. Taller Ogami Press. Madrid.	244
Honoré Daumier, «Lo que la burguesía llama una ligera distracción», de la serie <i>Les Bons Bourgeois</i> , Sátira, nº 14, publicada en <i>Le Charivari</i> , 1846. Litografía coloreada a mano por Édouard Bouvenne para ser utilizado como plantilla para los coloristas. British Museum, Londres.	248
Simón Arrebola Parras, «Escenografía para el rey Lear», de la serie <i>Ilustrando la tragedia</i> , 2011. Aguafuerte y aguatinata (izquierda); estampa iluminada con acuarela (derecha), 24,5 × 34,5 cm.	249
Max Ernst, «Le lion de Belfort 17» 1933. Collage.	250
Max Ernst, «Le lion de Belfort 4». Ambas de la serie <i>Une semaine de bonté</i> , 1933. Collage, 27 × 20,5 cm cada página. Collage © Isidore Ducasse Fine Arts (https://lapetitmelancolie.net/2013/10/30/max-ernst-une-semaine-de-bonte/).	250
Hortensia González Longo, <i>Vacíos III</i> , (serie <i>La intersección en la y griega</i>), 2022. Serigrafía y bordado con hilo de algodón, 43 × 70 cm.	250
Hortensia González Longo, <i>Cartografía III</i> , (serie <i>La intersección en la Y griega</i>), 2022. Serigrafía y bordado con hilo de algodón, Prueba Única P/U (variante de edición).	250
Tomás Alejandro Candeas Martín, <i>La Casa</i> , 2017. Linóleo sobre tela bordado en oro. 98 × 75 cm. Fotografía Tomás Candeas.	251
Firma en lápiz azul de Ludovic Napoleón Lepic sobre el aguafuerte <i>Pastor con ovejas</i> , 1862. British Museum, Londres. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2017-7030-1).	254
Firma de Alberto Corazón sobre la estampa <i>Como pavesas encendidas en medio de la tormenta</i> , 2010. Serigrafía, fotoaguatinata e impresión pigmentada. 8 piezas de 40 × 52 cm (160 × 104 cm). Fotografía María del Mar Bernal.	255

Rafael Canogar firmando los cincuenta ejemplares de <i>Flujo</i> , 2015. Serigrafía y fotopolímero, 110 × 78 cm. Ogami Press, Madrid. Fotografía Juan Lara Hierro. .	255
Manuel Pastrana, certificado de edición de <i>Ensamblaje Trasthotérico</i> , 2013. Linóleo.	256
Alberto Corazón, Certificado de edición de <i>Como pavesas encendidas en medio de la tormenta</i> , 2010. Serigrafía, fotoaguantinta e impresión pigmentada. 8 piezas de 40 × 52 cm (160 × 104 cm). Fotografías: María del Mar Bernal.	256
Almudena Lobera, <i>Certificado de edición de «Desvelaciones»</i> , 2010. Fotograbado, 29 × 29 cm; poemas de Graciela Baquero. Fotografía María del Mar Bernal.	257
Vicenç Furió, caja de transporte de los grabados para la exposición <i>El Arte del Grabado Antiguo. Obras de la Colección Furió</i> , marzo-junio 2017. Museo de Bellas Artes, Sevilla. Fotografía Vicenç Furió	258
Prueba de impresión del libro <i>El arte del grabado antiguo. Obras de la colección Furió</i> , Publicacions i Edicions de la Universidad de Barcelona, 2014. Fotografía Vicenç Furió.	258
Eugène Delâtre, <i>Tarjeta de negocio del editor Édouard Kleinmann</i> , 1890-1900. Aguafuerte, 8 × 11,4 cm. Van Gogh Museum, Ámsterdam.	259
Henry Hardy, <i>Ángeles jugando en la imprenta</i> , ca. 1780-1820. Aguafuerte y grabado. 11,5 × 9,5 tarjeta comercial. British Museum, Londres. (https://www.british-museum.org/collection/object/P_Heal-99-57)	259
Juego de rol para una negociación de venta de obra gráfica. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla, 2018. Prof. Francisco Caro González.	260
<i>Desarrollando la mentalidad emprendedora</i> dentro de los planes de Innovación Docente de la Universidad de Sevilla. Asignatura de Grabado II, 5º curso de Licenciatura, Sevilla, 2014. Fotografías María del Mar Bernal.	260
Conferencia sobre <i>Modelos de negocio en el campo de la gráfica</i> , por el Prof. Dr. Francisco Caro González, 2020. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla. 2020.	261
Stand de Ogami Press en Estampa Contemporary Art Fair, Madrid, 2017. Fotografía Juan Lara Hierro.	261

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1986): *Max Ernst*. Catálogo. Madrid: Fundación Juan March.
- AA.VV. (2009): *Max Ernst: une semaine de Bonté: los collages originales*. Catálogo. Madrid: Fundación Mapfre.
- Alberti, Rafael (2017): «La niña que se va al mar», *Marinero en Tierra* (1924). Madrid: Visor.
- Alcalá Mellado, José Ramón (2011): *La piel de la imagen: ensayos sobre gráfica en la cultura digital*. Valencia: Sendema.
- Arteaga, Ángel (2011): *Palabraria*. <http://palabraria.blogspot.com/2011/06/torculo.html> Blog Internet. (Consultado el 2/07/2021).
- Aub, Max (2001): *Obras completas* Vol. II. (Incluye Campo cerrado y Campo abierto), Valencia: Generalitat Valenciana/Diputació de Valencia.
- Bacher, Otto H. (1908): *With Whistler in Venice. Illustrated with many reproductions of Whistler's work, and of etchings and photographs by the autor*. Nueva York: The Century Co.
- Baer, Brigitte (2003): «La mano, la manera de trabajar» *Picasso, Suite Vollard y Minotauro-maquia*. Madrid: Sociedad Estatal para las Exposiciones Internacionales.
- Baquero Muñoz, Cándido (2016): *Mitología de lo cotidiano: del folclore, la imagen y los millenials*. Trabajo de Fin de Máster, Máster en Arte: Idea y Producción. Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla. en https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/55188/tfm_031.pdf?sequence=1&isAllowed=y (Consultado 1/07/2021)
- Beguín, André (1981): «Diccionario de términos técnicos», en Melot, M. (coord.); Griffiths, A.; Field, Richard S.: *El grabado: historia de un arte*. Barcelona: Skira-Carrogio, 243-262. (Es versión de Dictionnaire technique de l'estampe, Bruselas: Oyez, 1977).
- Benjamin, Walter (2003 [1936]): *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca. (Traducción de Andrés E. Weikert).
- Bernal, María del Mar (2019): «Métodos históricos de estampación calcográfica: terminología y clasificación de los procesos de entintado.» *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 41(115), 95-128 <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2691> (Consultado el 03/09/2021)
- Bewick, Thomas (1862): *A memoir of Thomas Bewick, written by himself*. London: The Project Gutenberg, cap. XXII en <https://www.gutenberg.org/files/60075/60075-h/60075-h.htm> (Consultado el 5/ 03/ 2021).
- Blas Benito, Javier (1994): *Bibliografía del arte gráfico: grabado, litografía, serigrafía, historia, técnicas, artistas*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando- Calcografía Nacional.
- Blas Benito, Javier (coord.); Ciruelos, Ascensión; Barrena, Clemente (1996): *Diccionario del dibujo y de la estampa. Vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando- Calcografía Nacional.
- Bosse, Abraham (1645): *Traicté des manieres de graver en taille douce sur l'airin*. Paris: Abraham Bosse. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k117103s>

- Brea, José Luis (2004): *El tercer umbral*. Murcia: CENDEAC.
- Burty, Philippe (1875): *L'eau-forte en 1875: quarante eaux-fortes originales et inédites par quarante des artistes les plus distingués*. Paris: A. Cadart Éditeur, en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/brv1b8527610g> (Consultado el 27/09/2018).
- Caballero Bonald, José Manuel (1992): *Ágata ojo de gato*. Madrid: Anagrama.
- Cano Bevia, Rocío (2017): *Repetición y herencia generacional*. Trabajo Fin de Grado. Grado en Bellas Artes. Sevilla: Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla.
- Carmona Pérez, Jonás (2015): *Matemáticas, música y salud: las tres edades de la mirada de Debray, un recorrido desde Leonardo a Xenakis*. Trabajo Fin de Máster. Máster en Arte Idea y Producción. Sevilla. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla. Inédito.
- Carrete, Juan; Vega, Jesusa; Bozal, Valeriano (1988): *El grabado en España. Siglos XIX-XX*, (Summa Artis, Historia general del arte vol. XXXII). Barcelona: Espasa Calpe.
- Cela, Camilo José (1944): *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*. Madrid: Debolsillo.
- Chamberlain, Walter (1988): *Manual de aguafuerte y grabado*. Madrid: Hermann Blume.
- Chamberlain, Walter (1988): *Manual de grabado en madera y técnicas afines*. Madrid: Hermann Blume.
- Churchill, Winston (web oficial) (s.f.): <https://winstonchurchill.org/publications/finest-hour/finest-hour-160/education-pentland-churchill-design-competition/> (Consulta do el 2/ 07/2021)
- Coetzee, John Maxwell (2009): *Mecanismos internos*. Barcelona: Mondadori.
- Coldwell, Paul (2015): «Hybrid practices within printmaking» *Journal of Visual Art Practice*, 14:3, 175-178.
- Coldwell, Paul (2017): «Jim Dine. Printmaking and the tools of his trade» *The print Quarterly*, 2017, Vol. 34, nº 2. 177-188.
- Cook, Greg; Silver, Larry (2009): *Grand Scale: monumental prints in the Age of Dürer and Titian*. Catálogo. London: British Museum.
- Córdoba Rojas, Alba Citlali, (2012): *La caja de herramientas: artilugios para la subjetivación*. Trabajo académico, asignatura Desarrollo y Aplicación de Técnicas de Grabado, Máster en Arte, Idea y Producción. Sevilla: Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla.
- Coromines Vigneaux, Joan; Pascual, José Antonio (2015): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, vols. I-VI. Madrid: Gredos.
- Cottrell, Barry F.W. (2013): «Origins as Ontology in Printmaking» *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Special Printmaking.
- Díaz Padilla, Ramón (2007): *El dibujo del natural en la época postmoderna*. Madrid: Ediciones Akal.
- Diderot, Denis (1988): *Pensamientos sueltos sobre la pintura (1776-1777)*. Madrid: Tecnos.
- Factum Arte, <https://www.factum-arte.com/> (Consultado el 28/09/2021)
- García Larraya, Tomás (1979): *Xilografía: historia y técnicas del grabado en madera*. Barcelona: Sucesores de E. Meseguer.
- Garrido, Coca (2000): «Trayectoria, metodología y funciones de un gabinete de grabados» *Arte, Individuo y Sociedad*, 12, 113-130. DOI:10.5209/ARIS.6766. (Consultado 14/08/2022)
- Garrido, Elena (2016): *Grabar con luz. Deconstrucción de una imagen digital*. Trabajo académico, asignatura: Creación Abierta en Grabado, Grado en Bellas Artes. Sevilla: Universidad de Sevilla. Inédito.
- Gilmour, P. (2001). «Piero Crommelynck» *Print Quarterly*, 18 (2), 164-190. <http://www.jstor.org/stable/41825967>
- González Vázquez, Margarita (2010): *Nuevos procesos de transferencia mediante tóner y su aplicación al grabado calcográfico*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense.
- Guigon, Emmanuel, (1995): *Historia del collage en España*. Teruel: Museo de Teruel.
- Hayter, Stanley William (1966): *New ways of gravure*. London: Oxford University Press.
- Hevia Toledo, Pamela Carolina (2016): *La tela como soporte de creación en la obra gráfica*. Tesis Doctoral. Valencia: Universidad Politècnica de València. 10.4995/Thesis/10251/62179
- Hind, Arthur Mayger (1963): *A history of engraving & etching from the 15th century to the year 1914*. New York: Dover publications.
- Ivins, William Mills (1975): *Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili

- Kessel, Erik (2019): *Don't! Photography and the Art of Mistakes*. San Francisco: Museo de Arte Moderno.
- Koehler, S.R. (ca. 1880): *A treatise on etching. Text and plates by Maxime Lalanne*. London: Sampson Low, Marston, Searle & Rivington. Traducción autorizada de la segunda edición francesa de Lalanne, Maxime. F.A (1866): *Traité de la gravure à l'eau-forte / texte et planches par Maxime Lalanne*; Paris: Cadart et Luquet <https://archive.org/details/treatiseonetchin00lala/oft> (consultado en 1/12/2017).
- Le Blon, J.C. (1725): *Coloritto, or, The harmony of colouring in painting: reduced to mechanical practice, under early precepts, and infallible rules*. London: Printed by Samuel Palmer. <http://hdl.loc.gov/loc.rbc/rosenwald.1741.1> (Consultado 25/10/2019).
- Lewis, John (1962): *Printed Ephemera. The changing uses of Type and Letterforms in English and American printing*. New York: Dover Publications Inc.
- Macía Lalinde, Ricardo (2018): *Las madres de Soacha y los falsos positivos*. Trabajo académico, asignatura: Desarrollo y Aplicación de Técnicas de Grabado. Máster en Arte: Idea y Producción. Sevilla: Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla. Inédito.
- Manly Banister (1972): *Lithographic prints from stone and plate*. New York: Sterling Publishing Company.
- Marcos Barbado, Alberto (2013): *El monotipo. Análisis, fundamentos y nuevos desarrollos*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada.
- Marina, José Antonio (2006): *Teoría de la inteligencia creadora*. Madrid: Anagrama.
- Martínez Moro, Juan (2012): *Un ensayo sobre grabado (a principios del siglo XXI)*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Molina Soto, Eduardo (s.f.): *Tránsito*, en https://issuu.com/edu_molina/docs/edu_molina-obraplastica (consultado el 28 de junio de 2021).
- Monedero Isorna, F. Javier (1986): «Precisiones sobre el significado general de la palabra dibujo con vistas a una especificación de algunos de sus significados particulares» *Actas del I Congreso EGA*, Sevilla: Junta de Andalucía.
- Papillon, Jean-Michel (1766): *Traité historique et pratique de la gravure en bois*, París: P.G. Simón en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626113x> (Consultado el 16/04/2022).
- Parry Jenis, Emily (1980): «Setting the tone. The revival of etching, the importance of ink», *The Painterly Print: Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century*, New York: Metropolitan Museum of Art / Bradford D. Kelleher Publisher.
- Perinat, María (de) (1997): «El proceso industrial textil: de la materia prima a los acabados de las telas» *Materia prima textil*. Segunda Parte. https://issuu.com/evelina03/docs/costura_-_corte_y_confecci_-_n_-_mar (Consultado en 4/07/2022)
- Ponce, Delia (2016): *DEEESPACIO*. Trabajo académico. Asignatura: Creación Abierta en Grabado, Grado en Bellas Artes. Sevilla: Facultad de Bellas Artes. Universidad de Sevilla. Inédito.
- Ramos Guadix, Juan Carlos (1991): *Técnicas aditivas en el grabado contemporáneo*. Granada: Universidad de Granada.
- Rena M., Hoisington, (2011-2012): *Print by Print: Series from Dürer to Lichtenstein*. Catálogo. Baltimore: Baltimore Museum of Art.
- Ribes, Carlos (s.f.): *Tórculos Ribes*, <https://www.torculosribes.es/en/tutorials-news/64-tracci%C3%B3n-inferior-o-superior> (Consultado el 2/07/2021)
- Roberts, Jennifer L. (2021): «Contact: Art and the Pull of Print», Conferencia. Washington DC: The National Gallery of Art. <https://www.nga.gov/research/casva/meetings/mellon-lectures-in-the-fine-arts/roberts-2021.html>. AlabertoDes
- Roberts, Sean (2014): «Inventing engraving in Vasari's Florence» *Intellectual History Review*, 24:3, pp 367-388, DOI: 10.1080/17496977.2014.891181
- Rodríguez Naranjo, Laura (2012): *Circuitos sonoros. Grabado interactivo*. Trabajo académico, asignatura Desarrollo y Aplicación de Técnicas de Grabado, Máster en Bellas Artes. Sevilla: Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla.
- Ross, John; Romano, Claire; Ross, Tim (1990): *The complete printmaker*. New York: Free Press.
- Ruiz Ruiz, M.D.C. (2008): *El molde de bloque como matriz. Una mirada personal al relieve en la gráfica contemporánea*. Tesis Doctoral, València: Universitat Politècnica

- de València. <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/37856>.
- Rumelin, Christian (2020): *L'eau-forte est à la mode 1840-1910: Un nouveau technique et esthétique au XIXe siècle*. Paris: Page d'Arte.
- Ruscelli, Girolamo (1555): *Secreti del Reverendo Donno Alessio Piemontese*. Munich, The Bavarian State Library. (Digitalizado 14/03/1014) http://www.edym.net/Materia_prima_textil_gratis/2p/matrim/cap06/cap06-1.htm (Consultado el 12/01/2017).
- Sáez del Álamo, M. Concepción (1989): *El grabado a color por zieglengrafía*. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína.
- Saff, Donald; Sacilotto, Deli (1978): *Printmaking: History and Process*. Boston: Wadsworth Publishing Co Inc.
- Sánchez Baíllo, José Antonio (1992): *Las grandes ediciones, en Sevilla, de grabados en planchas de latón al aguafuerte, en ausencia de tratamiento de acero electrogalvánico*. Tesis Doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Santín Álvarez, Eva (2021): *Narrativas digitales y nuevos procesos de creación en la xilografía contemporánea*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/64962/>
- Savage, William (1841): *Dictionary of the art of printing*, London: Longman, Brown, Green y Longmans.
- Schultz, Sugar (2015): *What Makes a Master Printer*. New York: Briarpress. <http://www.briarpress.org/43032> (consultado el 16/03/2020)
- Serrano Tafalla, Raquel (2017): *La imagen de un retrato contemporáneo*. Trabajo Fin de Grado. Grado en Bellas Artes. Sevilla: Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla. https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/73542/WAOTFG_119.pdf;jsessionid=4E9B1F9CF40A7E00ED2520E0A23AA26D?sequence=1
- Smith, Charles W (1954): *Experiments in Relief Printmaking*. Virginia: The University of Virginia Press.
- Stijnman, Ad (2012): *Engraving and Etching, 1400-2000. A History of the Development of Manual Intaglio Printmaking Processes*. London: Archetype Publications, Houten, Netherlands, in association with Hes and De Graaf Publishers.
- Stower, Caleb (1965 [1808]): *The Printer's Grammar*. London: Gregg Press.
- Stupia, Eduardo (2017): *Cuanta más certidumbre querés, más incertidumbre generarás*, Entrevista realizada por la Asociación para el desarrollo profesional interdisciplinario, en <https://adeprin.home.blog/2017/09/02/eduardo-stupia-cuanta-mas-certidumbre-quieres-mas-incertidumbre-generas/> (Consultado el 28/06/2021)
- Tanizaki, Junichiro (2024 [1933]): *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela. (47ª ed.).
- Ter Brugghen, Gerard (1616): *Verlichtery Kunst-Boeck*. Amsterdam: Roels (reimpreso en 1634)
- Torra, Lluís (2013): «El arte de imprimir sensaciones. Las artes gráficas se reinventan para sobrevivir al impacto digital», *Elisava Temes de disseny*, nº. 29, 2013 (Ejemplar dedicado a: *Comunicación visual. La percepción de lo invisible*), pp. 86-93. <https://www.raco.cat/index.php/Temes/article/view/270515/358077> (30/09/2021).
- Ueda, Maki (2015): *Scent Laboratory*. Blog Internet <http://scent-lab.blogspot.com/2015/> (Consultado el 1/07/2021).
- Vera, Marcelo (s.f.): <http://marchelovera.com/installations/> (Consultado el 1/07/2021).
- Vitale, T.J.; Hamburg, Doris (s.f.): «BPG Drying and Flattening», *The Book and Paper Group*. https://www.conservation-wiki.com/wiki/BPG_Drying_and_Flattening#refVitale1992 (Consultado el 16/07/2021).
- Vives, Rosa (2003): *Guía para la identificación de grabados*, Madrid: Arco Libros.
- Wöldicke, Evelyn (2017): «John Baptist Jackson's Woodcuts and the Question of Embossing» *Print Quarterly*, Vol XXXIV, 2017, 298-310.
- York, Emily (s.f.): «Ink: It's Not You, It's Me», *Crown Point Press* en <https://magical-secrets.com/studio/questions-advice/> (Consultado el 2/05/ 2018)