

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 11

Título del Capítulo

«La estampación en hueco: procesos de entintado»

Autoría

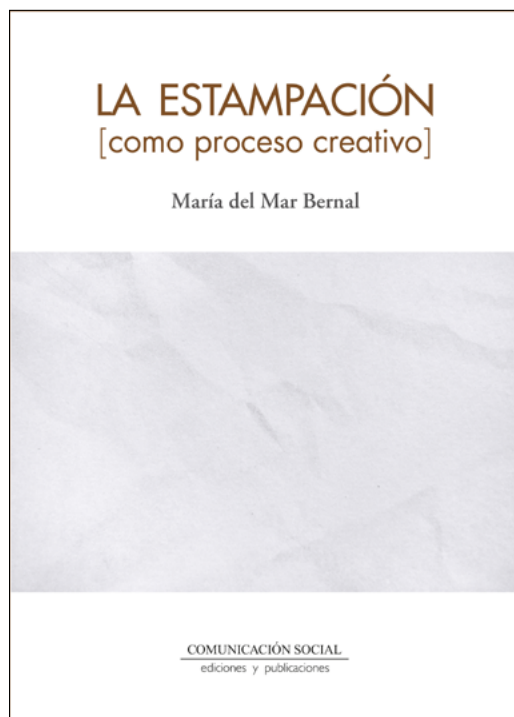
María del Mar Bernal

Cómo citar este Capítulo

Bernal, María del Mar (2024): «La estampación en hueco: procesos de entintado». 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/c11.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

LA ESTAMPACIÓN EN HUECO: PROCESOS DE ENTINTADO

Aprendí a entintar y limpiar una plancha viendo al gran Barto dos Santos cuando era estudiante (...) Daba golpes en la plancha con la palma de su mano para limpiar la tinta. Tardé mucho en poder emular esta acción, aparentemente simple y, de hecho, solo una vez que la dominé, me di cuenta de que la había aprendido, en primer lugar, al observarlo.¹

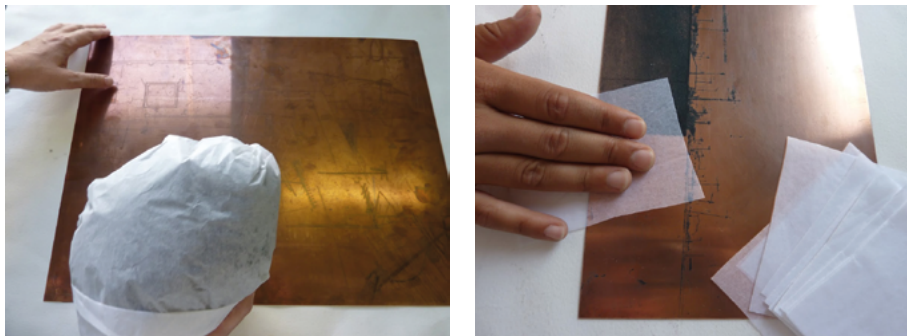
Paul Coldwell, 2015.

La estampación en hueco es distinta, técnica y conceptualmente, a la estampación en relieve. El texto más antiguo que recopila los distintos métodos para entintar una plancha es el *Traité de la gravure à l'eau-forte*, escrito por el impresor Maxime Lalanne en 1866. En él se describe, en primer lugar, la estampación natural consistente en dejar la línea pura sobre el (blanco) del papel, la más utilizada desde el principio y sin intervención creativa alguna por parte del estampador; en segundo lugar la estampación artificial, justificada en la necesidad de dotar de matices y suavidad al dibujo a partir de un uso libre de la tinta y la tarlatana; en tercer lugar el *retroussage*, una manera de resaltar la intensidad de las tallas partiendo de una limpieza natural de la matriz y, por último, cita algunos ejemplos de estampación artística con capacidad para la edición, o lo que es lo mismo, un entintado con velo regulado, hoy en día muy utilizado.

Los procedimientos más creativos se enfrentaban a la contundencia con que la ortodoxia defendía la objetividad de las pruebas *natura*, lo que hizo que hasta los estampadores más liberales manifestasen algunas reticencias para utilizarlos.

Esta contención venía dada por los anclados prejuicios académicos y por el celo pedagógico de quienes enseñaban una disciplina demasiado estricta para las pasiones artísticas: los aprendices solían sucumbir durante la estampación a la inercia del trabajo directo «pintando» con tinta sobre el metal y fueron muchos los que defendieron apoyar el entrapado sobre una plancha adecuadamente grabada.

¹ Coldwell, Paul. «Hybrid practices within printmaking» en *Journal of Visual Art Practice*, 2015. 14:3, 175-178.



Uso del papel de seda para la limpieza natural de la plancha calcográfica.

Entrando en un análisis técnico algo más profundo, la estampación natural, limpia o seca, cuya denominación tradicional es natural, o *natura*, se conoce más en los talleres actuales como *estampación limpia*, una designación en realidad muy antigua ya que fue el mismo Lalanne quien la introdujo así en su manual. Su característica principal consiste en limpiar toda la tinta sobre el plano superficial de la plancha enjugándola con muselina o un paño humedecido en lejía (u orín rancio) que aceleraba la eliminación del velo. Después era secada, en el sentido literal del término, de ahí su denominación.

Era muy frecuente hacerla en caliente y con dos pasadas de tórculo para aumentar la transferencia, lo que provocaba más de un quebradero de cabeza por el alto índice de error en la duplicación de las líneas. Béguin las denominaba «pruebas dobles»,² algo que los estudiantes actuales también comprueban cuando intentan subsanar un irremediable defecto de presión.

Al limpiar el fondo de la plancha para dejarlo blanco se corre el riesgo de extraer indebidamente tinta de las tallas. Para contrarrestarlo se hará la tinta más viscosa y se usará papel de seda (envolviendo la tarlatana) o cortados en trozos para operar solo en la superficie. Al final se aplica blanco de España frotando con la palma de las manos sobre toda la imagen. Al ser un poderoso desengrasante veremos cómo el velo se va como por arte de magia, pero la tinta permanece en el dibujo.

Esta forma de limpiar se mantuvo durante siglos gracias a su objetividad, ya que el resultado dependía estrictamente de lo que estaba tallado sin po-

² Béguin, André. «Diccionario de términos técnicos» en Melot, M.[coord.], Griffiths, A.; Field, R.S., *El grabado: historia de un arte*, 1981. Barcelona: Skira-Carrogio, pp. 243-262. Es versión de *Dictionnaire technique de l'estampe*, 1977. Bruselas: Oyez, p. 248.



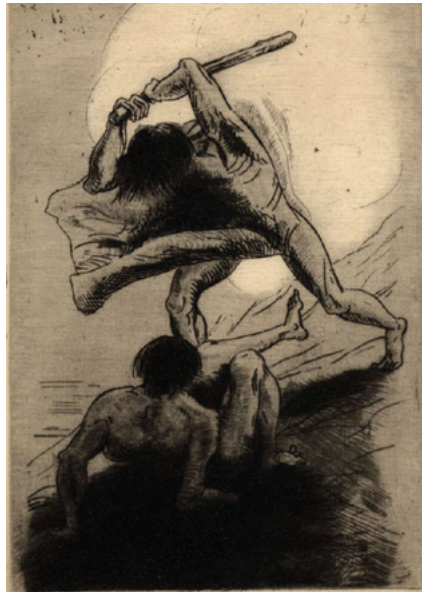
Uso del blanco de España en la fase final de limpieza de la plancha calcográfica.

sibilidad de que el estampador hiciese alguna interpretación. En la gráfica contemporánea se utiliza en trabajos en los que se quiere resaltar una línea pura y potente. Uno de los mejores ejemplos de este tipo de estampación es la *Suite Vollard* de Picasso. En Europa la estampación limpia era una costumbre que se perdió en el siglo XIX con la estampación artística. Los norteamericanos mantienen más la tradición en esta forma de trabajar.

El *retroussage* ha sido el gran desconocido. Delâtre utilizó este método de limpiar la plancha hacia 1860 y parece ir unido a la aparición de la tarlatana con trama abierta a mediados del siglo XIX. Es uno de los pocos vocablos que mantiene su significado en la lengua de origen. En castellano el verbo que más se aproxima a este proceso es el *resaltado* (de las tallas).

Suele confundirse con la acción de entrapar. Desde el punto de vista más estricto, parte de una estampación natural tras la que se frota ligeramente con la tarlatana sin apresto. En cierta manera es una forma de entrapar, pero no todos los entrapados son *retroussage*. Ya Lalanne lo advertía diciendo: «Este método de limpieza que deja en la superficie de la lámina un tinte de mayor o menor intensidad, no debe confundirse con el *retroussage*».³ Para obtenerlo hay que usar una tarlatana lavada que se

³ S.R. Koehler, *A treatise on etching. Text and plates by Maxime Lalanne*, ca. 1870. Edición autorizada de la 2ª edición francesa. Boston: Estes and Lauriat, p. 71. Traducción autorizada de Lalanne, M.F. *A Traité de la gravure à l'eau-forte*, 1866. Paris: Cadart et Luquet. <<https://archive.org/details/treatiseonetchin00lalauoft>> (consultado el 1/12/2017), pp. 56-58.



Alphonse Legros, *San Jerónimo*, 1855-1911. Aguafuerte estampado con *retroussage*, 37,5 × 27,3 cm. British Museum, Londres. | Odilon Redon, *Cain y Abel*, 1886. Aguafuerte y punta seca. Estampada probablemente por Auguste Delâtre e intervenida durante el entintado. 34,8 × 26,9 cm. British Museum, Londres.

mueve en círculos o en espiral sobre la plancha, casi sin rozarla, adaptando este baile a las características del dibujo.

En la estampación artística el artista juega con las veladuras, unas veces sin perder la estabilidad de la edición y otras interviniendo con la tinta sobre lo que está estrictamente grabado en el metal. Es importante llamar la atención sobre el pleonasma que supone hoy en día llamar estampación artística a la realizada por los artistas, dado que ya no hay posible confusión con la impresión industrial. Se trata de un modelo que por su versatilidad es difícil de definir de forma precisa.

Puede intuirse que entrapar una plancha es pasarle un trapo. Entre sus acepciones se incluyen los verbos empañar, enturbiar, echar polvos para desengrasar y, referido a los moldes de imprenta, se dice que *se entrapan* cuando pierden agudeza y relieve. También están registrados términos como *la entrapada* —un tipo de paño basto de color carmesí—, que se empleaba para tapicería y cortinajes que encontramos directamente relacionado con la tarlatana.



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, Nueva York. | Ludovic Napoléon Lépic, *Incendio en el molino*, de la serie *Views from the Banks of the Scheldt*, ca. 1870-1876. Aguafuerte variable, 34,3 × 74,4 cm. The Baltimore Museum of Art, Baltimore.

Rembrandt fue un pionero a la hora de intervenir sus grabados durante el entintado. Pudo hacerlo gracias a que tenía un tórculo en el estudio, ya que un impresor profesional le habría hecho una versión objetiva de la plancha. A diferencia de Castiglione, que pintaba sobre un cobre virgen para generar sus famosos monotipos, el holandés intervenía con velos más o menos densos sobre las planchas ya mordidas.

Siglos después James Abbott McNeill Whistler utilizó el entrapado para sublimar sus estampas. En mayo de 1879 propuso a sus marchantes trabajar sobre escenas de Venecia y se centró en el aguafuerte trabajado sobre planchas pulidas, que solía morder con ácido nítrico aplicado directamente sobre las tallas, al modo *lavis* (aguada), datos técnicos importantes.

Aunque Whistler contrataba en ocasiones los servicios de un impresor, prefería estampar él para hacer uso a discreción de entrapados profundamente estudiados, incluso cercanos al monotipo. «Después de limpiar una plancha de cobre, esparcía tinta con un pequeño tampón, moviendo la plancha sobre la superficie de un calentador. Una vez fría, la plancha se trabajaba con «ligeras y rápidas pasadas —pit-pat-pat.»⁴ Todas sus estampas de la serie veneciana dependían del entrapado para dotar de profundidad y atmósfera a las líneas. En muchas de sus planchas frotaba la tinta con rei-

⁴ Bacher, Otto H. *With Whistler in Venice. Illustrated with many reproductions of Whistler's work, and of etchings and photographs by the autor*, 1908. Nueva York: The Century Co., pp. 112-13. Las dos siguientes citas pertenecen a este mismo texto en las páginas 118 y 58, respectivamente.

terados movimientos verticales y horizontales para connotar la oscuridad y los reflejos de los canales.

Whistler deja un claro testimonio de la dificultad del estampador para realizar las variaciones en los velos más sutiles de esta *suite*. La plancha debía estar bien pulida, la tinta modificada y el apresto y movimiento de la tarlatana controlado. A ello se une, como bien describe en sus escritos, uno de los inviernos más fríos conocidos. «Temerariamente pensé que podría acelerar mis progresos si permanecía en la nieve con una plancha en mi mano y un carámbano en la punta de mi nariz», le escribía a su editor en 1880. Hay que saber que el ácido nítrico se inhibe considerablemente con las bajas temperaturas, por lo que las tallas no debieron ser todo lo profundas que el artista pretendió. A ello se une la aplicación del *lavis*, cuya lenta mordida es más apropiada para el aguatinata que para las líneas, que quedan poco profundas; por último, la tinta aglutinada por el frío no respondería obedientemente a sus demandas. Digo esto porque parece probable que entre sus entrapados, además de mucha libertad y sensibilidad, hubiese más de un condicionante técnico agazapado. Él mismo describiría el esfuerzo que depositaba en el entintado y la ansiedad por no perder la imagen durante la estampación, ya que no se encontraba suficientemente grabada en el metal: «cuando se ha puesto tanto empeño y tanta reflexión en conseguir que una plancha llegue a la prensa en perfectas condiciones, lo más sabio es que la plancha se imprima enseguida.» Esta anécdota es un buen ejemplo para explicarle a un principiante las ventajas de apoyar el resultado en una matriz bien grabada. No se trata de ningún prejuicio, sino de una oportunidad para hacerle comprender que la belleza de la prueba no puede depender exclusivamente de la estampación: es mejor repartir la carga con un buen dibujo y una buena plancha.

Otra posibilidad contemporánea del entrapado es expandirlo aún más y prescindir del rigor con que la historia obliga a limpiar la tinta de la plancha superando todos los límites de la edición. Ludovic Napoleón Lepic (París, 1839-1889) llegó en un momento en que la estampación natural se había debilitado. Su modelo de estampación, denominado *aguafuerte variable*,⁵ consistió en trabajar con un entrapado más o menos intenso dibujando y pintando elementos que no se encontraban rayados en la matriz. Este comportamiento redefinió la denominación del pintor-grabador hacia el grabador impresor, frecuente hoy en día, pero excepcional en el siglo XIX. «El artista que haga aguafuertes debería ser un pintor o un dibujante que usa el punzón y la tarlatana igual que otro usa el pincel y el lápiz»,⁶ dijo.

⁵ *Eau forte mobile o variable etching*.

⁶ Parry Jenis, Emily. «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. 31.

El trabajo de Lepic se sintetiza en una de sus series más conocidas: *Views from the Banks of the Scheldt* (c.1870-1876) compuesta, en principio, por 21 estampas.⁷ Considerada como uno de los ejemplos gráficos más importantes de la historia, consiste en una plancha en la que están representados un paisaje con un río, molinos, barcos, un árbol y un hombre. Lepic estampó la primera al natural, algo común para conocer lo que está realmente grabado sobre la plancha, y las restantes son variaciones. Este uso liberal de la tinta y la tarlatana le permitió modificar la luz, la meteorología y la composición del paisaje.

Su innovación supuso la espectacular irrupción del artista en la estampación. «Soy el dueño de mi plancha y de mi trapo»,⁸ afirmó, y fue probablemente él quien indujo a Degas a la realización de sus monotipos. Es importante recordar la diferencia entre estas monoimpresiones (la plancha ya grabada se interpreta con el entintado) y los monotipos, en los que la matriz no está incisa. Además, si esas estampaciones son posteriormente convertidas en serie, la denominación *aguafuerte variable* o monoimpresión convendría ajustarse.

En estas estampaciones se trata de seguir el impulso de crear. Entintar, limpiar, reflexionar, terminar, mirar. Un estampador siempre está mirando; Rembrandt centra su mirada en el punto de trabajo donde están sus manos, pero no pierde de vista el contexto coordinando el resto de los factores que están interviniendo; Whistler a la vez que ensucia, va limpiando, manteniendo el puesto, el cuerpo y la emoción estética; Lepic maneja los materiales con soltura, están bien dispuestos y preparados para acompañar el intelecto; para cualquier estampador un buen trabajo depende de una buena forma de mirar: con los ojos para ver y, también, con la mente para comprender.

La tarlatana es un tejido almidonado de hilos gruesos y trama abierta encargado de limpiar la tinta una vez que se ha depositado sobre la plancha. Su principal misión es retirarla de la superficie dejando las tallas lo más llenas posibles y es la responsable, junto con la viscosidad de la tinta, del aspecto final del entrapado.⁹

⁷ En la publicación de 1876 *How I Be Me to Me Etcher*, Whistler afirma haber impreso 85 variaciones de esta obra pero, aparte de esta colección, solo se conoce una impresión más. Citado por Hoisington, Rena, *Print by Print: Series from Dürer to Lichtenstein*, (Catálogo) 2011-2012. Baltimore: Baltimore Museum of Art.

⁸ Completamos esta frase con la cita original: «Je suis maitre devant ma plaque, comme devant ma toile; je puis transformer tous les sujets suivant ma fantaisie, modifier leurs effets», citado por Stijnman, Ad. *Engraving and etching 1400-2000: a history of development of the manual intaglio printmaking processes*, 2012, pp. 113-114

⁹ Relativo también a este proceso gráfico es el *strappo*, una modalidad de arranque que consiste en extraer de la superficie mural sólo la capa pictórica superficial. Esta caracte-



Badanas de tarlatana para la limpieza de la tinta en la plancha.

Estuvo precedida por trapos de lino, muselina (originaria de Mosul) y otras variedades textiles, hasta llegar a la gasa calandrada actual. Goulding pensaba que los impresores franceses habían sustituido la tarlatana de lino por el tejido usado en los miriñaques del siglo XIX, que puso de moda el floreciente negocio de Suzanne Aubert en Tarare. Su gentilicio *Tarariens*¹⁰ parece ser el origen de su nombre, aunque hay otras teorías.

rística coincide con la misión fundamental de la tarlatana, que debe limpiar la tinta de la superficie de la plancha sin intervenir en las tallas.

¹⁰ El trazado de las palabras puede ayudar en la localización geográfica y cronológica de este material. El mayor estudio etimológico de este término es, sin duda, el de Joan Corominas y José A. Pascual, quienes le dedican casi dos páginas. Aquí un extracto:

«TARLATANA, del fr. *tarlatane* id., de origen incierto; es posible que sea alteración del fr. *tiretaine*, de donde el cast. *tiritaña*, que designó una tela rica; el origen de *tiritaine* a su vez es incierto, derivado del fr. ant. *tiret*, a su vez derivado de *tire*, ambos denominación de paños finos, de seda, derivados del nombre de la ciudad de Tiro, de donde se importaban la púrpura y otras telas preciosas.

(...) La Academia había admitido ya el vocablo en 1925 (no 1884). En francés es bastante más antiguo, pues ya aparece en 1701 (¿2ª ed. de Furetière?), y en los diccionarios desde Savary (1723). Por los años de 1730-40 se encuentra por primera vez en inglés, donde tiene la forma *tarlatan*; el primer dato inglés, en la *Cyclopædia* de Chambers, cita los *tarna-*



Édouard Manet, *La amante de Baudelaire*, 1882. Óleo sobre lienzo 90 × 113 cm. Szépművészeti Múzeum, Budapest.

Josefina Bonaparte le dio popularidad con sus vaporosos vestidos, y hacia 1860 se puso de rabiosa actualidad entre las acomodadas mujeres de la época. Tanto Monet como Manet las pintaron por aquellos años representando el aspecto traslúcido, airoso y firme de la tarlatana.

tans entre los géneros de muselina importados de la India, en especial de Bengala. La confirmación de este hecho es importante, pues en él se fundan los autores del NED para su sospecha de que sea palabra de origen índico, opinión adoptada por Wartburb (en Bloch, 2ª ed.). Algo de esto hay en efecto, pues el dicc. de Trévoux (cuya 1ª ed. es de 1704) dice que la *tarnantane-chavonis* es una «mousseline ou oile de coton blanche très-claire, qui vient des Indes orientales, particulièrement de Pondichéry»; sin embargo, como puede verse, el hecho se refiere sólo a una clase determinada de tarlatana y no a todas ni a la primera que se conoció en Europa, y aun si supiéramos que por esta época la mayoría se importaban de la India, todavía no tendríamos una prueba razonablemente cierta de que el nombre fuese de origen.» Corominas Vigneaux, Joan y Pascual José A., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Vols I-VI. 2015. Madrid: Editorial Gredos.



Hortensia González Longo, *A tiras*, 2022. Diversas intervenciones con tarlatana, tarlatana tratada con vainica. Medidas variables, aprox. 200 × 200 × 100 cm. | *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.

La literatura deja testimonio de su procedencia colorida y popular. Su condición de tela complementaria fue determinante para su uso en la estampación, donde pudo ser entendida como el trapo [técnico] de limpiar. En la obra *Ágata ojo de gato* de Caballero Bonald, se habla de «criaturas matutinas (...) preservadas del enemigo exterior por medio de servidumbres algodonosas, mosquiteros de aromática tarlatana y reclinatorios de felpa turquesa.»¹¹ Camilo José Cela la utilizó con frecuencia en *Primer viaje andaluz* donde describe que «en la plazuela de Rosado un maestro confitero cubre, con una tarlatana verde, el mazacote dulce de la carne de membrillo»; y en *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*: «El zumbir de las moscas era continuado como el ruido de un agua que manase, y en el hilo de la luz y sobre la tarlatana de color de rosa que tenían para tapar el queso y el chorizo.» También aparece en *Elogio del invierno* hablando de «los hombres barbudos que cazan poetas por las praderas con un cazapoetas de tarlatana rosa.»¹² Max Aub escribió en 1943 esta voz en *Campo cerrado*: «Cuélganle bambalinas viejas: un jardín o una tarlatana lisa negra, gris, verdoná o color sangre.»¹³

Por su constitución se utilizó como protección contra los insectos y hubo un tiempo en que fue teñida. Yo misma pude comprobar cómo el pintor

¹¹ Caballero Bonald, José Manuel. *Ágata ojo de gato*, 1992. Madrid: Anagrama, p. 187.

¹² Cela, Camilo José. *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, 1944. Madrid: Debolsillo.

¹³ Aub, Max. *Obras completas Vol. II* [incluye *Campo cerrado* y *Campo abierto*, 2001. Valencia: Generalitat Valenciana/Diputació de Valencia, p. 135.

sevillano Francisco Cortijo (1936-1996) acostumbraba a utilizar un tipo de tarlatana rojiza en sus ediciones de grabado, pero lo más normal es que sea cruda o blanca, esta última con menor apresto y mayor número de hilos. Su ancho va del metro al metro veinte y se confecciona en grandes bobinas.

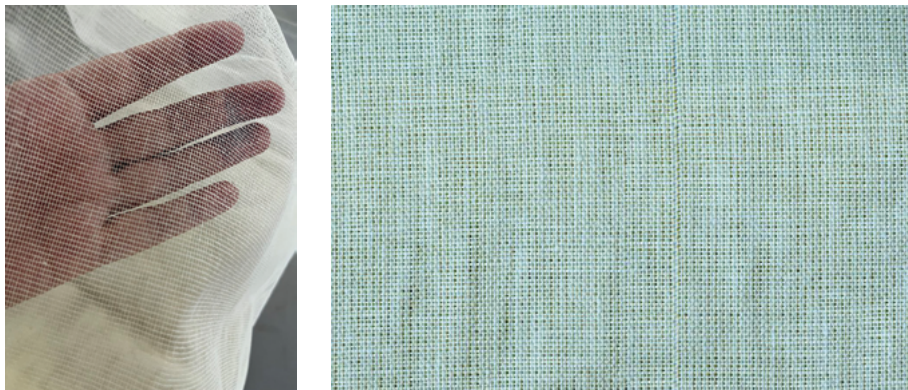
Su ligamento es de tipo tafetán básico con trama y urdimbre del mismo grosor y número de cabos al «hilo» y al «contrahilo». La tarlatana más utilizada esta tejida con 15 hilos por centímetro lineal, aunque mientras más cerrada esté mayor arranque proporcionará al entintado.

Este tejido posee una elevada capacidad para absorber la tinta gracias a su composición y la peculiaridad de sus fibras, de forma casi cilíndrica irregular, que a su vez están entrelazadas y torcidas en espiral.¹⁴ El microscopio electrónico evidencia cómo estas macrofibrillas se desdoblán en microfibrillas que, a su vez, están compuestas de varios centenares de cadenas moleculares de celulosa, características estructurales directamente relacionadas con su capacidad para retener la humedad. Por este elevado contenido en celulosa arde con facilidad dejando, incluso, cierto olor a papel quemado. Su composición también ha sido de seda y lino, aunque el algodón es la más común. En alguna ocasión me he encontrado también con tarlatana de poliéster, pero resbala sobre la superficie de la plancha y repele la tinta. Además genera electricidad estática con la fricción.

El almidonado es la propiedad técnica que más influye en la veladura final. Hay sin apresto, aprestada o doblemente aprestada, hecho que distinguiremos por su dureza. Lo normal es comprar una de dureza media y frotarla para adaptarla a las distintas necesidades. Cuando predominaba la estampación natural se solía lavar para suavizarla pero hoy es una práctica relegada a escasos talleres. Hay quien solo la moja un poco o quien, en momentos de prisa, la sumerge en alcohol, lo que le permite un secado muy rápido.

Los aprestos más duros se usan en la primera fase de la limpieza de la plancha, cuando se retira la mayor cantidad de tinta. Para los últimos toques debe estar suave. Si, por ejemplo, estamos trabajando con técnicas aditivas conviene que tenga rigidez para arrastrar las enormes cantidades de color que se depositan en texturas tan marcadas. Para la punta seca, un aguafuerte con gran cantidad de blancos, un fotograbado o entrapados ligeros, se escogerá una suavemente aprestada y con una trama y urdimbre cerrada para que el hilo no penetre en las tallas arrastrando más tinta de la que debiera.

¹⁴ De Perinat, María. *Materia prima textil. Segunda Parte. El proceso industrial textil, de la materia prima a los acabados de las telas*. <http://www.edym.net/Materia_prima_textil_gratis/2p/matprim/cap06/cap06-1.htm> (Consultado el 12/01/2017).



Densidad de la tarlatana. | Estameña (tipo de muselina para la estampación natural).

La estameña es un tejido de aspecto artesanal, poco tupido y de hilos gruesos. Esta tela da nombre al utensilio de cocina para filtrar el suero en la fabricación del queso y se utiliza en procesos de limpieza natural de la plancha, para el *retroussage* y la limpieza en húmedo con lejía.

En un entintado ortodoxo el procedimiento consiste en extender la tinta generosa y ordenadamente sobre la superficie de la plancha. Conviene dejar un milímetro en los extremos sin cubrir para que no rebose y se introduzca por detrás, lo que haría engorrosa esta fase. Se hace con la rasqueta o la muñequilla, presionando para introducirla bien en las tallas. Se retira toda la sobrante y entonces comienza la limpieza con la tarlatana. Lo mejor es preparar dos grandes muñequillas recogiendo un metro o metro y medio hacia su interior en forma de bola o almohadilla. Nada hay más inadecuado que esos trocitos mínimos de tarlatana impregnados en tinta que como pavesas negras se quedan desperdigadas por la mesas de los novatos.

La zona de contacto con la matriz debe estar lo más plana posible. Una de las muñequillas se usará en la primera fase, más cargada de tinta, y la otra para el trabajo final, más sutil. El movimiento sobre la plancha será deslizándola desde el interior hacia al exterior, arrastrando tinta hacia la superficie absorbente que hemos colocado debajo. Es bueno imaginar que la superficie es más grande de lo que realmente es para no olvidar las esquinas y hacer los movimientos amplios y generosos.

La intención de retirar tinta de la superficie manteniéndola en el interior de las tallas no debe abandonarnos en ningún momento. Yo haría dos recomendaciones importantes: una, ya la he nombrado, es que no se in-

troduzca tinta por debajo. La segunda consiste en retirar todo el exceso de tinta antes de entrapar. José Antonio Sánchez Baílo, un grabador experto en grandes ediciones, diserta acerca de la importancia de extender y retirar hasta el 80% de la tinta sobrante. Este es su testimonio:

«En la primera estampación mantenemos un entintado a conciencia de la plancha mediante tampón o muñequilla, procurando que no quede rincón sin ser repasado. Para la siguiente, una espátula de plástico blando es el instrumento ideal para extender la tinta.

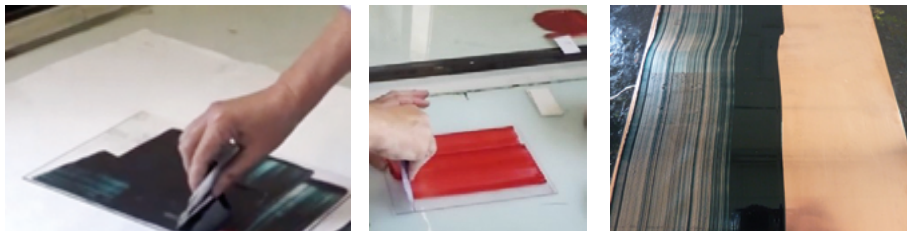
En planchas de 18 × 24 cm, por ejemplo, colocadas a una altura que permita un trabajo cómodo y sin que se tenga que inclinar la espalda sobre ellas, con cuatro pasadas de la espátula en sentido vertical ha de bastar al estampador para atender el total de la superficie a entintar, cuidando de que la tinta no rezume por los laterales. Se recoge el exceso dejando la plancha preparada para pasar el raspador o la regleta de madera o cartón. Actualmente estas regletas se han sustituido por otras de plástico muy efectivas.

La regleta es el instrumento que nos permitirá, en un par de pasadas como máximo, retirar el exceso de tinta y recuperar un 80%. Al mismo tiempo que se consigue, respecto al sistema tradicional de usar solo la tarlatana, reducir el gasto económico en una proporción nada despreciable, se logra también reducir el tiempo de trabajo en un 30 o 40% (...) Los pequeños detalles hacen el método eficaz. Si colocamos la plancha en la superficie de trabajo, al llegar con la regleta al borde la tinta se derramará. Por ello es importante colocarla sobresaliendo un par de centímetros de la mesa.»¹⁵

Los biseles de la plancha son necesarios para proteger el papel y las mantillas de cortes y roturas. Su limpieza justo antes de estampar es uno de los pasos básicos. Puede usarse una tiza, un trapo impregnado en blanco de España... aunque mi método preferido es impregnar un trapo claro de algodón con aguarrás, esperar que se evapore un poco y pellizcar el bisel con fuerza. Conviene esconder la mano por debajo de la plancha (pegando el codo a la cintura) para no deteriorar los límites del velo. El resto es insistir hasta que el trapo salga totalmente limpio. Parece fácil y no lo es. Tal vez por eso es uno de los detalles en el que el profesor gasta más energía y el alumno más recursos. Un bisel sucio estropea la estampa más excelente. No hay discusión.

Buscando el equilibrio: viscosidad, entrapado e intensidad. Así, la transferencia de la tinta en un proceso calcográfico depende de los siguientes factores:

¹⁵ Sánchez Baílo, José Antonio. *Las grandes ediciones, en Sevilla, de grabados en planchas de latón al aguafuerte, en ausencia de tratamiento de acerado electrogalvánico.* (Tesis Doctoral), 1992. Sevilla: Universidad de Sevilla, p. 188.



Disposición y retirada de la tinta con la rasqueta.

1. El estado y viscosidad de la tinta: como principio general una tinta fluida siempre se retira con suavidad permitiendo un atrapado sutil. Se evitará el exceso de aceite para que la talla no reviente o se aplaste perdiendo nitidez. La estampación natural requiere una tinta viscosa para retirarla de la superficie y no de las tallas. Además, la línea pura requiere tallas anchas y las tallas anchas quieren tinta viscosa para resistir la presión.

2. La humectación del papel: el exceso de agua produce la rotura de la emulsión entre el pigmento y el aceite, originando manchas que aparecerán por distintos lugares de la imagen. En el hueco aparecen en el último extremo que sale del tórculo, en forma de banda estrecha y oscura (1 cm. aproximadamente) o con manchas irregulares debidas a los charcos del papel en la zona del atrapado. En el lado opuesto el defecto de humectación impedirá que la tinta se transfiera bien produciendo un atrapado irregular, tallas semivacías y un aspecto desvaído generalizado.

3. La plancha: las manchas de óxido en las planchas de metal dificultarán la apreciación correcta del atrapado. Siempre es mejor, y más agradable, mantenerlo brillante con limpiametales o con una solución de vinagre y sal. Si se trabaja con metacrilato es útil colocarlo sobre un folio justo antes de estampar para comprobar con fidelidad el efecto final sobre el papel. Ojo, que al dibujar es mejor colocarlo sobre una superficie negra.

4. La reducción de fuerza: un tórculo que carezca de reductora obligará al estampador a aplicar una energía considerable a la hora de imprimir. En la mayoría de los grabados de los siglos XVIII y XIX en los que se representa un taller, se aprecia al operario girando las aspas ayudándose con una pierna, algo que yo también tuve que hacer en mi primer, y básico, tórculo. Esta resistencia hace que la plancha vaya pasando por tramos, lo que se traduce en bandas en el velo paralelas al cilindro, consecuencia de las pequeñas acumulaciones de agua que se producen en cada parada. La



Mantilla sobre el cilindro. | Tórculo sin reductora.

revolución uniforme del tórculo es imprescindible para obtener un entrapado homogéneo. Es más, me atrevería a decir que la belleza aumenta.

5. Estado y tipo de mantilla: La calidad de las mantillas afecta a la homogeneidad del entrapado. Al principio se utilizaron cartones pero no eran lo suficientemente flexibles para adaptarse a las tallas y, además, se aplastaban. El fieltro, pese a su aspecto rústico, es liso, resiliente y la capilaridad de sus fibras reparte uniformemente la humedad. Su composición suele ser de lana reciclada, aunque también las hemos encontrado de lana con poliéster (denominadas piel de cisne o pelo de conejo). Según los autores el número de mantas oscila entre dos y cuatro, dependiendo de las técnicas. Hayter usaba 4 en su proceso multicolor puesto que requería una adaptación profunda. Hoy muchos talleres las sustituyen por gruesas planchas de gomaespuma. Sus grosores oscilan generalmente entre los 5 y los 2 mm y su colocación depende del resultado que se busque: a mantas más finas y duras mayor será el contraste entre blancos y negros, perdiendo el repertorio de medios tonos que pudiera tener la plancha. Por norma general las más gruesas se colocan en contacto con el cilindro. Algunos autores, los menos, recomiendan tres, la tercera más cercana al cilindro hace la función de tracción. Pero la mayoría de los grabadores usan dos. Lo ampliaremos más adelante.

En talleres compartidos es un material cuyo estado se revisará a menudo ya que tendrán irregularidades y cortes que se traducen en marcas blancas. Es bueno señalar su situación con un rotulador ya que son casi

imperceptibles a la vista pero producen defectos muy aparatosos en los entrapados más finos. Con el exceso de uso se endurecerán debido a la cola del papel, afectando la transferencia adecuada de la tinta. Hay que lavarlas o cambiarlas.

6. Metodología del entintado: depende de la profesionalidad del estampador y entra dentro del campo de los intangibles, tal vez el más importante, que hacen triunfar una edición. Incidir en una metodología adecuada de trabajo es la finalidad principal de este texto. Las mejores estampaciones son aquellas en las que las huellas del estampador se perciben con sutileza. Hay un momento en que se para ante su estampación y medita la posible mejora del diseño que se encuentra en la matriz. Hay que centrarse en su contenido modificando luces, concediendo más o menos importancia a unas zonas u otras con la diplomacia de la discreción. Un toque de trapo, un silencio de tarlatana. Pase un ángel y que lo funda todo.

El color en hueco. Alrededor de 1702 Jacob Christoph Le Blon (París 1667-1741) descubrió las posibilidades de la impresión con tres planchas, azul, amarillo y rojo, realizadas en mezzotinto, para conseguir la gama tonal completa. Su intención era buscar un sistema de reproducción fidedigno ya que no le convencían los compartimentados, aunque efectivos, entintados *à la poupée*. Frente a la teoría de los siete colores de Newton, manejó la tricromía partiendo de un principio sustractivo a base de mezclarlos en las mesas de entintado. Para evitar que se ensuciasen los estampó en planchas separadas de forma sucesiva, lo que recibe el nombre de *au repérage*. Estos puntos de color puro, al igual que en el puntillismo, serían procesados por el cerebro para componer la gama cromática completa.

Desde un punto de vista más técnico, Le Blon precisó que la amplitud tonal de un grabado en hueco podía ser regulada mediante el porcentaje de vehículo en la tinta, el tamaño de la molienda de los pigmentos y el grosor de la capa estampada. De esta forma, a mayor cantidad de vehículo, partículas más gruesas y capas más delgadas aumentaban la transparencia consiguiendo, mediante superposición, casi todos los colores. Este método llevaba implícito una elevada cantidad de pruebas de ensayo ya que las probabilidades se multiplicaban con una sola modificación: matiz, transparencia, entrapado y orden de impresión. Tras varios años de estudio bajo el más estricto secreto profesional Le Blon terminó publicando sus descubrimientos en *Coloritto*¹⁶ (1725) una joya de la historia de la impresión. En este texto de setenta y seis páginas concluía que los objetos visibles, todos,

¹⁶ LeBlon, Jacob Christoph y Walpole, Robert (Dedicado), *Coloritto o L'harmonie du coloris dans la peinture reduite en Pratique mecanique...* 1725. Disponible en <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/67066>

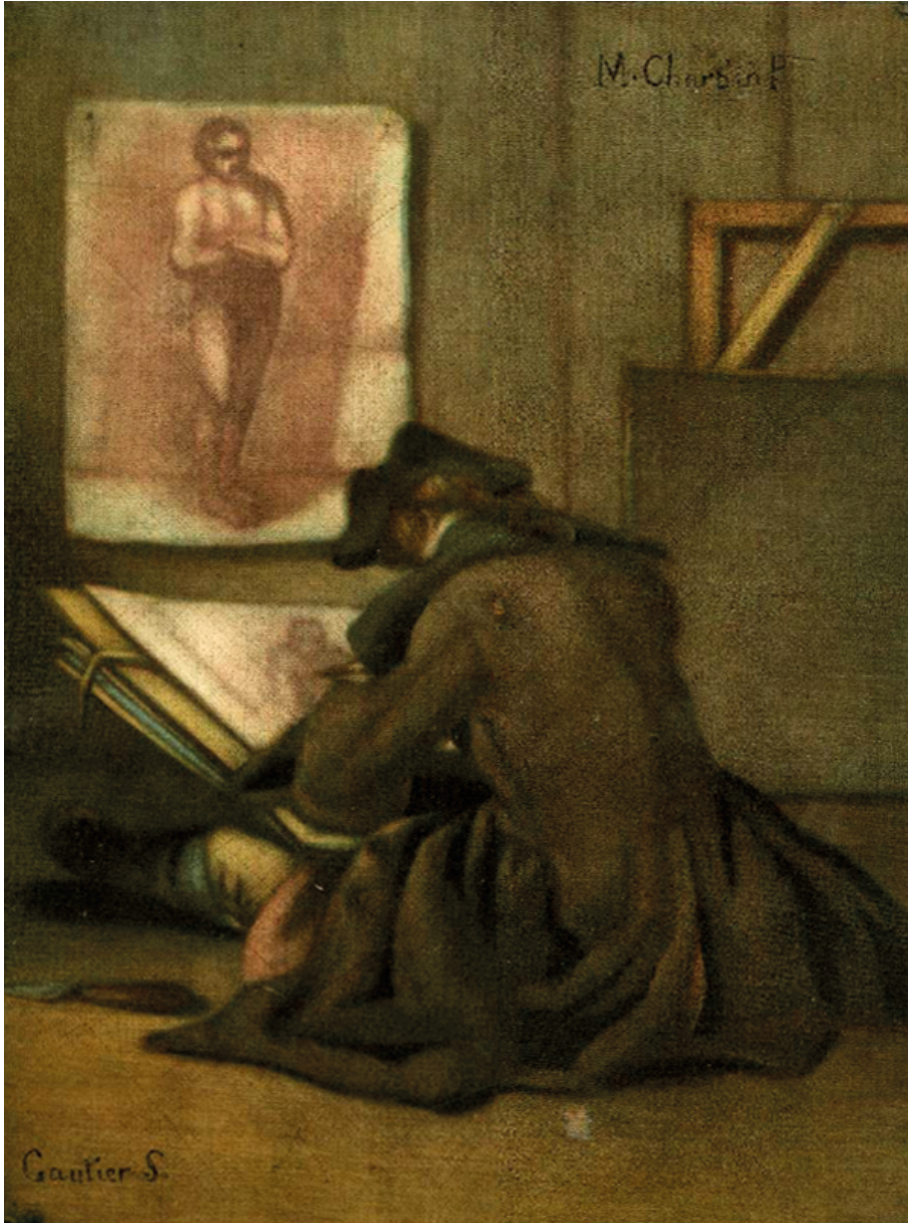


Johannes Teyler, *Opus Typochromaticum*, ca. 1688-1700. Contrapueba estampada à la poupée. 19,4 × 26,7 cm. British Museum, Londres. | Jacob Christoph Le Blon; *Paleta de color*, en *Coloritto o L'harmonie du coloris dans la peinture reduite en Pratique mecanique...*, 1725. Mezzotinto en cuatro planchas, 29,1 × 22,7 cm.

podían ser representados mediante la mezcla de los tres colores primitivos: el azul, el amarillo y el rojo. Le Blon pugnó con Jacques Fabien Gautier d'Agoty acerca de sobre quién puso por vez primera una cuarta plancha, el negro. Uno lo hizo desde el lado más técnico, el otro con una mercadotecnia excesiva de grandes y espectaculares imágenes anatómicas que desparramaban, en igual nivel, tripas y belleza.

El color en grabado no se rige por los mismos parámetros que en otras artes. En calcografía la intensidad de la tinta condiciona el resultado final de la estampación. Por explicarme bien, las tallas y las líneas consiguientes son como hilos de coser puestos sobre el papel. Si trabajamos con tinta negra serían como hilos de bobinas del blanco al negro y su correspondiente gama de grises; en rojo sería del rojo intenso al rosa, en verde del verde puro al verde claro y de un amarillo intenso llegaríamos a un amarillo casi imperceptible. El entrapado, que ocupa gran parte de la estampa, resultaría ser un velo transparente con el matiz más claro. Al estar dominado por el color del soporte, normalmente cercano al blanco, si se entinta en rojo, predominará el rosa, si entonamos en azul será un velo celeste y si es amarillo, será casi inexistente. Y así sucesivamente. Por este motivo es útil tener los cristales de entintar sobre un fondo blanco y hacer muestras de color sobre fondo blanco.

Además de los métodos a color nombrados en el capítulo anterior existen los tres siguientes:



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.

1. Entintado *à la poupée*. Es un método parcelado que se aplicó en origen con muñequilla, de ahí su nombre, y se ha actualizado con el uso de rasquetas de plástico, cartones, o aquello a lo que el impresor esté acostumbrado. Se ponen progresivamente distintos colores sobre una misma plancha, entintando y limpiando parcialmente cada uno de ellos con la tarlatana. Al principio se cuidan los límites sugeridos por el dibujo, y luego se funden. Fue concebido a finales del siglo XVII por Johannes Teyler y supuso uno de los primeros avances en la impresión a color. Técnicamente se empieza por los más claros, se limpia con la tarlatana (muy poco), se pone el siguiente (limpiar poco) y así sucesivamente. Al final, y según sugiera el dibujo, vamos limpiando y fundiendo donde sea necesario. Es importante no limpiar mucho al principio para que haya cierto margen de tinta que nos permita un buen acabado.

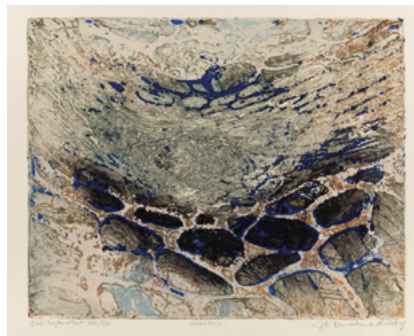
Un entintado *à la poupée* no es estrictamente una reproducción del color, sino que genera una efectiva sensación de color. Es importante comprender este matiz porque el principiante tiende a parcelar las zonas cromáticas y queda demasiado falso. Se aplica en varias zonas sin tener por qué seguir los contornos del dibujo.

2. Zieglerografía: desarrollada por Walter Ziegler a principios del siglo XX y actualizado por Concepción Sáez del Álamo como trabajo de tesis doctoral.¹⁷ Se fundamenta en una trama aleatoria de puntos, realizada mediante barniz blando, y la combinación de varias planchas de distinto color. Pero la relación complejidad-resultados ha hecho que este método no sea muy popular.

3. Método Hayter. También llamado *método de la viscosidad* o *método de impresión a color simultánea*. Se basa en tres pilares técnicos fundamentales: la viscosidad de la tinta, la estampación, en relieve y en hueco, de una plancha grabada a distintos niveles (terrazas) y la distinta dureza de los rodillos. En inglés se dice *wet repels dry, dry absorbs wet* cuando nos referimos al efecto en que las tintas de diferente viscosidad se repelen. Hayter lo explicaba con la frase «piensa en leche y miel» ya que las tintas se repelen no solo por su consistencia sino por el orden decisivo en que son aplicadas. Esto supondrá que una tinta muy fluida sobre otra viscosa no se mezclará, pero sí lo hará la tinta viscosa sobre la fluida.

Aunque hay muchas variantes, la más común es la siguiente: una vez que la plancha ha sido grabada en distintos niveles (por regla general dos terrazas más la talla) se procede a entintar en hueco con una tinta densa. Posteriormente, con el rodillo más duro, que no alcance los niveles infe-

¹⁷ Sáez del Álamo, M. Concepción, *El grabado a color por zieglerografía*, 1989. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína.



Pablo Picasso, *Minotaure VIIb*, 1935. Aguafuerte, punta seca y buril estampado *à la poupée*, 49,8 × 69,3 cm. Musée Picasso, París. | Krisna Reddy, *Whirlpool*, 1963. Color en hueco, 36.9 × 46.2 cm. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

riores, y otra más fluida (produce un ligero goteo) se entintan las zonas más altas. Este color se aplica solo con el rodamiento del rodillo. En tercer lugar, se aplica con el rodillo blando tinta de mayor viscosidad. La capacidad de adaptación del rodillo hace que se entinte el segundo nivel sin que el superior se vea afectado. Un cuarto paso, no muy utilizado, consiste en lo que Hayter denominó *impresión por contacto*. Se extiende tinta en el cristal, se coloca sobre ella la plancha boca abajo y se presiona con las manos o con un martillo de goma afectando solo a las zonas más elevadas de la matriz.

Como vemos es un método complejo que requiere un vasto dominio de las tintas de color y su combinación, de su densidad y del uso del extendedor transparente para aligerar la carga cromática. Cada paso descrito puede complementarse con otras variantes como entintados *à la poupée*, diversas consistencias de entrapado, plantillas, degradados, etcétera, que dan al trabajo un alto grado de experimentalidad.

Ciertos nombres que han quedado un poco olvidados fueron determinantes en la evolución de este proceso. En un principio Étienne Hajdú y Pierre Courtin indagaron en la forma de tallar las planchas para conseguir relieves escultóricos, pero fue Krisna Reddy, también escultora, quien combinó estos relieves con los rodillos de distintas dureza y las tintas corregidas en su viscosidad, potenciando el cromatismo y la sensación vibrante de las estampas de Hayter que se hicieron en la etapa de Atelier 17.

En el taller es conveniente mostrar muchos métodos distintos para que el artista conozca todas las posibilidades de su plancha. Esto aumentará su

sensibilidad, las referencias visuales y podrá situarlo en un contexto favorable para adecuar el método mejor a su idea.

La pulcritud es obligatoria ya que las tarlatanas viejas, aunque estén secas, mancharán los sucesivos colores. El uso del papel de periódico, una batalla metodológica que ya he dado por perdida en las clases, debiera ser sustituido por el de seda ya que, al frotar la tinta en la plancha se diluye el negro de las letras restándole brillantez a los colores. Prefiero el entintado en frío, más si se trabaja con zinc que ennegrece la tinta más pura al frotar con la tarlatana.

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, aguatainta, 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 Library, Londres. Grabada por W. Read, publicada en 1821 por M. Ray, Londres. (<http://www.poltroonpress.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 Estatal 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. Xilografía, 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

- Estampación manual con cuchara*, 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, *El conocimiento de Dios y las siete virtudes cardinales: La Prudencia, 1500-1550* (<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, *El rey de las cabras*, 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 *El Hacho II*, Autovía A92, km 110, Lora de Estepa. Fotografía María del Mar Bernal. 24
- George Cruikshank, *Batalla de grabadores*, 1828. Aguafuerte, 21,5 × 29,5 cm. Colección Vicenç Furió. 25
- Atribuido a Bileam Master, *San Eligius o San Eloy, patrón de los orfebres, en su taller*, 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, *Fannie, en Atelier 17*, ca. 1947. Impresión en gelatina de plata, 25,2 × 20,8 cm. Museo de Bellas Artes de San Francisco. 27
- Dionisio González, *Wittgenstein's Cabin IV*, impresión digital, 2021. 28
- 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. . . 29
- Beeple, *Everydays: The First 5000 Days*, 2021. 29
- Carnet de estudiante de Salvador Dalí*. 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 *Secreti del Reverendo Donno Alessio Piemontese*, 1555, Venecia. München, Bayerische Staatsbibliothek Venecia. (<https://www.digitalesammlungen.de/en/view/bsb10202339?page=1>). 32
- Sir Hubert von Herkomer, *Dos impresores en el taller*, 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, *Goya en el lecho de muerte*, 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, *Invitación a una velada con el coleccionista Mr. Philippe Burty*, c 1880. Aguafuerte y punta seca. 30,4 × 20,6 cm., Van Gogh Museum, Ámsterdam. 50
- Maxime Lalanne, *Dos paisajes: Puente Solferino de París y Paisaje Boscoso*; ilustración del ‘*Traité de la gravure à l’eau forte*’ de Lalanne» (París: Cadart & Luquet, 1866) Aguafuerte. 183 × 116 m. British Museum, Londres. 50
- Léopold Flameng, *Factura del taller de impresión artística de Delâtre*, 1865. París, 1860. 26,7 × 19,9 cm. British Museum, Londres (<https://www.britishmuseum.org/collection/object/P1888-0612-645>) 51
- Henry Somm, *Tarjeta de visita de los impresores Auguste & Eugène Delâtre*, 1902, aguafuerte, punta seca y buril, 1902. Van Gogh Museum, Ámsterdam (<https://www.vangoghmuseum.nl/en/prints/collection/p0826M1994>) 51
- Rembrandt, *Jesús cuidando a los enfermos* o *La estampa de los cien florines* (detalle), ca. 1648. Aguafuerte y punta seca, 28,1 × 38,9 cm, British Museum, Londres 52
- Charles Meryon, *Proyecto de encuadre para el retrato de Armand Guéraud*, 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 *TotenArt*, 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, *Otra vida futura*, 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, *Topografía del Borrado* para el proyecto *Derivada*, 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, <i>San Jerónimo</i> , 1855-1911. Aguafuerte estampado con <i>retroussage</i> , 37,5 × 27,3 cm. British Museum, Londres. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2019-7015-338)	104
Odilon Redon, <i>Cain y Abel</i> , 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, <i>Nocturne: Palaces</i> , 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, <i>Incendio en el molino</i> , de la serie <i>Views from the Banks of the Scheldt</i> , 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, <i>La amante de Baudelaire</i> , 1882. Óleo sobre lienzo 90 × 113 cm. Szépművészeti Múzeum, Budapest. (https://remi.uninet.edu/2004/01/jduval.htm).	109
Hortensia González Longo, <i>A tiras</i> , 2022. Diversas intervenciones con tarlatana, tarlatana tratada con vainica. Medidas variables, aprox. 200 × 200 × 100 cm. 110	
<i>Lógica difusa</i> . Estampación de tarlatana sobre papel. Ambas en la exposición <i>Con la piel a tiras</i> , 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, <i>Opus Typochromaticum</i> ca. 1688-1700. Contraprueba estampada <i>à la poupée</i> . 19,4 × 26,7 cm. British Museum, Londres. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1871-1209-5056).	117
Jacob Christoph Le Blon; <i>Paleta de color</i> , en <i>Coloritto o L'harmonie du coloris dans la peinture reduite en Pratique mecanique...</i> , 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, aguatinta, 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, *Rostrros*, 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, <i>El telón de acero</i> , 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 <i>Benveniste_Contemporary</i> , Madrid. (https://www.instagram.com/p/CHh5YclDchp/?utm_medium=share_sheet)	164
Albrecht Dürer, <i>The Triumphal Arch</i> , 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, <i>L'homme au gros dos orné d'une rangée de boutons</i> de la serie <i>Les Gobbi</i> , 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. <i>Sinlación</i> , 2016. Fotografiado sobre tela de algodón y jabonera 15 x 8 x 8 cm. <i>En el Aquí y en el Ahí</i> , trabajo específico para la asignatura de <i>Desarrollo y aplicación de las técnicas de Grabado</i> . 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 <i>Paper pools</i> , 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 <i>Aten Reign</i> , 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, <i>Mujer sentada grabando una plancha con una prensa detrás</i> , 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
Féli cien Rops, <i>Tarjeta para Imprimerie F. Nys</i> , ca. 1869-70. Agua fuerte, 17,8 × 13,0 cm. British Museum, Londres. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1888-0612-1148)	186
Man Ray, <i>Meret Oppenheim ante el volante de impresión</i> , 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 <i>Traité de la gravure à l'eau-forte</i> , 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 Bernal	190
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, <i>Retrato de Frederick Goulding en su estudio</i> , 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: <i>El maestro con su herramienta</i> , 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 Bernal	195
Reductora del tórculo. Todas en la facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla, 2022. Fotografía María del Mar Bernal	195

- Eugène Delâtre, *Retrato de Auguste Delâtre*, 1894. Aguafuerte y aguatinta a color, 29.2 × 23.2 cm. National Gallery of Australia, Camberra. (<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/guidedtours/?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 aguatinta (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-bontel/).	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, fotoaguatinta 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 *Flujo*, 2015. Serigrafía y fotopolímero, 110 × 78 cm. Ogami Press, Madrid. Fotografía Juan Lara Hierro. . 255
- Manuel Pastrana, certificado de edición de *Ensamblaje Trasthotérico*, 2013. Linóleo. 256
- Alberto Corazón, Certificado de edición de *Como pavesas encendidas en medio de la tormenta*, 2010. Serigrafía, fotoaguatinta e impresión pigmentada. 8 piezas de 40 × 52 cm (160 × 104 cm). Fotografías: María del Mar Bernal. 256
- Almudena Lobera, *Certificado de edición de «Desvelaciones»*, 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 *El Arte del Grabado Antiguo. Obras de la Colección Furió*, marzo-junio 2017. Museo de Bellas Artes, Sevilla. Fotografía Vicenç Furió 258
- Prueba de impresión del libro *El arte del grabado antiguo. Obras de la colección Furió*, Publicacions i Edicions de la Universidad de Barcelona, 2014. Fotografía Vicenç Furió. 258
- Eugène Delâtre, *Tarjeta de negocio del editor Édouard Kleinmann*, 1890-1900. Aguafuerte, 8 × 11,4 cm. Van Gogh Museum, Ámsterdam. 259
- Henry Hardy, *Ángeles jugando en la imprenta*, 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
- Desarrollando la mentalidad emprendedora* 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 *Modelos de negocio en el campo de la gráfica*, 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/> (Consultado 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_confeccion_-_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)