

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 14

Título del Capítulo

«El papel: paraíso de la tinta»

Autoría

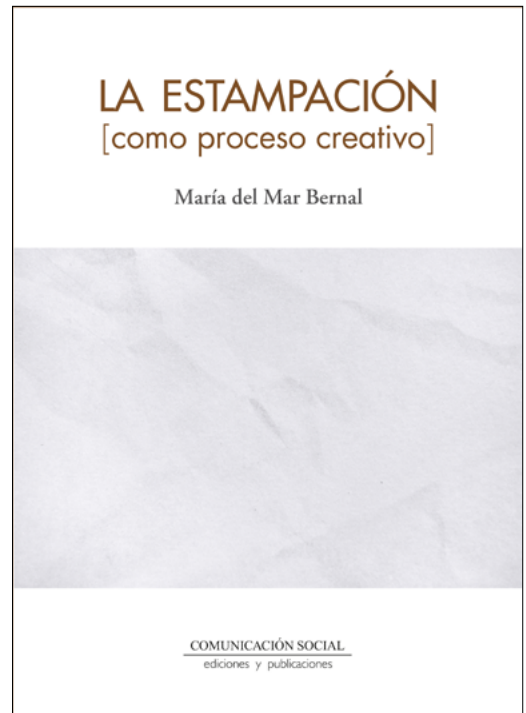
María del Mar Bernal

Cómo citar este Capítulo

Bernal, María del Mar (2024): «El papel: paraíso de la tinta». 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/c14.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

EL PAPEL: PARAÍSO DE LA TINTA

Los rayos luminosos parecen rebotar en la superficie del papel occidental, mientras que la del Hosho o del papel de China, similar a la aterciopelada superficie de la primera nieve, los absorbe blandamente. Además, nuestros papeles, agradables al tacto, se pliegan y arrugan sin ruido. Su contacto es suave y ligeramente húmedo como el de la hoja de un árbol.¹

Junichiro Tanizaki, *El elogio de la sombra*, 1994.

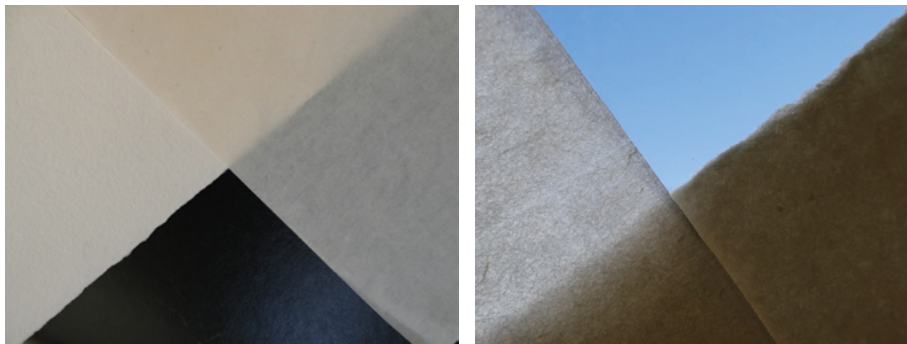
Un papel puede ser el mejor camino o el mayor de los obstáculos para la estampa. Debe encontrar la relación con la obra para potenciar su belleza: suavidad, color, textura, transparencia, prestancia, sutileza, carteo, ostentación, ligereza, sencillez... Elegir un papel es una decisión profundamente estética a la que no conviene renunciar por ninguna exigencia técnica.

Existen tantos tipos y tan distintos que ningún texto puede cubrir todas las particularidades sin resultar excesivo. Yo me centraré en lo que tenga que ver con su aspecto y con la transferencia, ya que son fundamentales cuando se cambie el soporte a materiales como tela, piel, plástico, metal o madera.

El papel occidental ha ganado en gramaje y en estabilidad química, pero la versatilidad de los ligeros papeles de siglos anteriores y de los papeles orientales se va introduciendo cada vez más en los talleres actuales. También la combinación de técnicas analógicas y digitales ha dado importancia a otros soportes aptos para la impresión en plotter que luego se combinan con los procesos tradicionales.

La globalización está rompiendo con la costumbre de utilizar el papel de proximidad y, aunque la oferta mundial está a un clic de ratón, el grabador suele comprar lo que puede ver y tocar. La incertidumbre y el coste hacen que el artista asuma pocos riesgos virtuales a la hora de adquirir un material que no conoce. Tal vez olvide la sublime sensación de riesgo y el reto de poder adaptar cualquier papel a cualquier circunstancia de estampación. Siempre resulta emocionante buscar, probar, comprobar y ampliar las posibilidades de expresión.

¹ Tanizaki, Junichiro. *El elogio de la sombra*, 1994, Madrid: Siruela, p. 27.

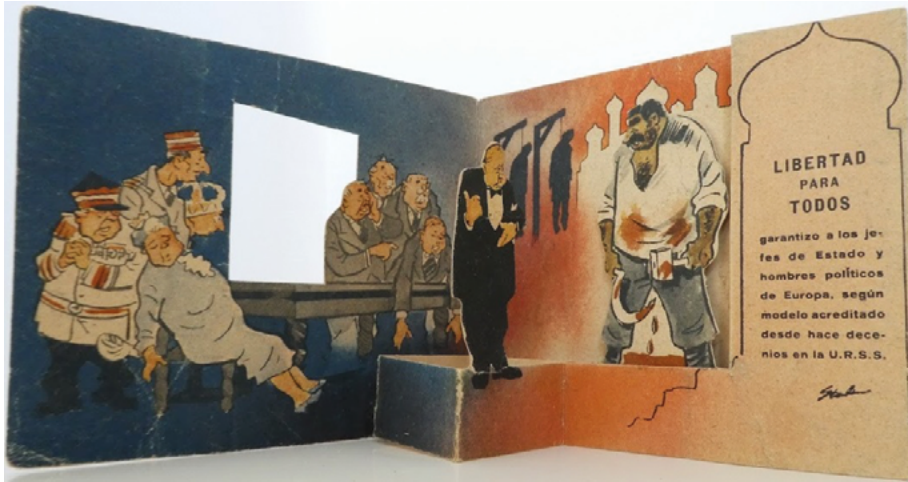


Transparencia de distintos gramajes de papel (40 y 240 gr) sobre superficie opaca y fondo luminoso.

Una buena forma de presentarlo es atendiendo a sus tres componentes fundamentales: la masa (de lo que se compone, es decir, la fibra), la carga (lo que rellena el espacio entre las fibras) y el agua, la propia de todos los materiales y organismos. Además, contendrá una serie de aditivos químicos con distintas finalidades (blanqueantes, antifúngicos, colas...) que le añadirán características importantes, pero secundarias.

Cuando un grabador se fija en un papel suele atender a tres características esenciales. Una referida a la tonalidad. Otra a las calidades táctiles, a su textura expresada en términos de suavidad, ligereza y transparencia; o lo contrario, por su gramaje, robustez y opacidad. Y por último a su capacidad de registrar la imagen. Desde que se importó de Oriente siempre se utilizó para misiones comunicativas hasta que en el Renacimiento surgió el artista gráfico. Uno de los principales inconvenientes era encontrar papeles que se pudiesen adaptar a las finas líneas de la xilografía a buril, algo que subsanaban los papeles de menor gramaje que podían registrar con precisión las tramas más tupidas. Hacia 1477, y tras años de uso mayoritario del pergamino, el papel se generalizó con la introducción del grabado calcográfico en los incunables.

El tipo y tamaño de la fibra determina de manera fundamental sus propiedades. Hasta el siglo XIX se usaba el lino o papeles reciclados de baja calidad. Las preferencias actuales se dirigen al algodón 100% que ofrecen un pH neutro, o superior a 7, que lo mantendrá estable en el tiempo. Los árabes redujeron la porosidad mediante una fina capa de almidón en su superficie, que Fabriano substituyó por gelatina en el siglo XIII, pero que le obligó también a introducir algún elemento ácido para evitar la putrefacción. Esta práctica se generalizó en el siglo XVII.

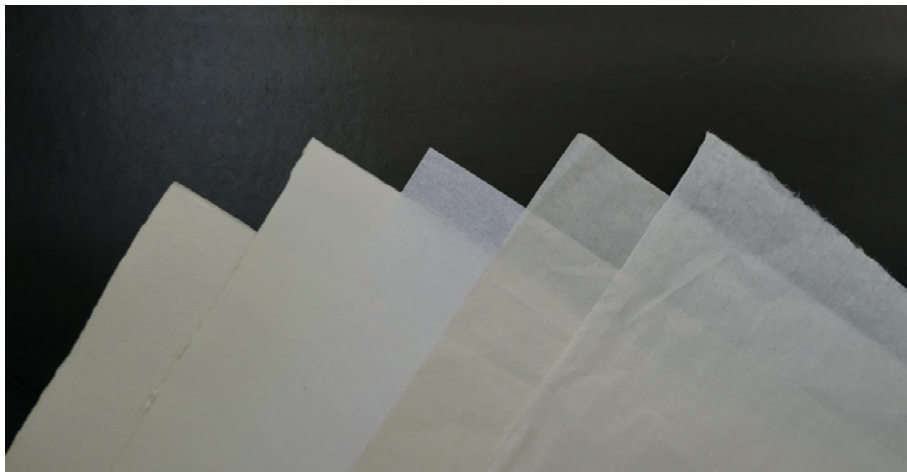


Autor desconocido, *El telón de acero*, ca. 1946. Ephemera. Litografía offset sobre cartón, 9,5 × 23 cm desplegado. Colección particular.

Los papeles occidentales se caracterizan por tener unas condiciones técnicas muy avanzadas con relación a la absorbencia, la resiliencia y la estabilidad dimensional que los hace muy resistentes. Para aguantar la humedad y la presión están encolados y son compresibles según unas normas ISO. Esto no debe influir en la elección de otros soportes menos estables, pero igualmente hermosos; o aquellos que, siendo menos hermosos, responden con mayor precisión al proyecto.

Los materiales de baja calidad también han sido y son utilizados con relativa frecuencia. Desde el punto de vista histórico hubo un gran flujo de estampas situadas entre el arte y lo popular. Los *Ephemera* definen un tipo de grabado suelto sin pretensión de sobrevivir a su mensaje. La palabra deriva del griego *epí* (alrededor) y *hemera* (día) y está conjugada en plural neutro.² Su significado refiere, metafóricamente, al breve periodo que dura este material impreso: felicitaciones, invitaciones, etiquetas de vinos, perfumería, folletos, panfletos, propaganda política, tarjetas de visita, *ex libris*, listas de precios, páipais, tickets, recortables, teatros de cartulina, calendarios, recordatorios de comunión, de defunción, de devoción... Un mundo de representaciones gráficas cotidianas, reflejo de la sociedad en que fueron editadas, y que hoy se anuncian a través de las redes sociales.

² El uso del término *ephemera* en el campo de la impresión se registró en la publicación de Lewis, John, *Printed Ephemera. The changing uses of Type and Letterforms in English and American printing*, 1962. Nueva York: Dover Publications.



Papeles de distinto tipo y gramaje, de izquierda a derecha: Papel artesanal de 400 gr.; papel Arches 240 gr.; papeles orientales de 40 gr.

Hay proyectos artísticos contemporáneos que se conforman con estampas concebidas con fecha de caducidad, terminales, sometidas a la destrucción, natural o artificial, real o conceptual. Su desaparición abarca acciones como pintarrapear, manchar, sobar, doblar, rasgar, arrugar o tirar. John Maxwell Coetzee, Premio Nobel de Literatura en 2003, dice refiriéndose a *El libro de los pasajes* de Walter Benjamin: «Propone (Benjamin) una nueva manera de escribir sobre una civilización, usando como materiales sus desechos en lugar de sus obras de arte; una historia desde abajo, más que desde arriba (...) una historia centrada en el sufrimiento de los vencidos, en lugar de en las conquistas de los vencedores.»³

Analizar el grabado desde el punto de vista de su destrucción relaja las consideraciones técnicas del estampador sobre la perdurabilidad del soporte, sobre la acidez del papel, sobre la resistencia y su carácter museable. Se trata de considerar su condición (fútil) su soporte (rústico) y su función (utilitaria) lo que desemboca en una lógica falta de protección que no debe afectar a la estampación más allá de la elección del material. Es decir, que la tinta y el papel de un día, cuando se mezclen, se haga con la intención de que perdure toda la vida. Pero la inmediatez de la sociedad contemporánea está trastocando también las categorías gráficas.

³ Maxwell Coetzee, John. *Mecanismos internos*, 2009. Barcelona: Mondadori, p. 82.

Propiedades ópticas y táctiles: El papel ha girado en torno a las tonalidades claras para conseguir el mayor contraste entre las líneas y el fondo. Va desde el blanco óptico a blancos naturales y marfiles. Pero hasta llegar al negro concurre una amplia gama menos utilizada ya que la diferencia entre la imagen y el fondo se reduce y dificulta, a priori, el intercambio estético con el espectador. Los primeros funcionarán mejor con tintas puras y geometrías minimalistas; los cremas intervienen también en el resultado final, calientan los tonos y dan mejores resultados con trabajos más orgánicos entintados con suaves colores.

Una tentación común para los principiantes son los papeles con incrustaciones de fibras, pétalos, pan de oro, trapos, restos vegetales y demás fantasías que cobran demasiado protagonismo en la percepción de la estampa. Cuando alguien toma un grabado entre sus manos y su primera interjección es decir «¡Qué papel más bonito!» hay que preocuparse. A veces los tiñen, lo que amana considerablemente el aspecto externo de la estampa sin aportar mucho más a su esencia.

El gramaje, es decir, el peso del papel por metro cuadrado es otro elemento decisivo a la hora de la elección. Mientras que los papeles contemporáneos occidentales de fabricación mecánica oscilan entre los 160 a los 240 gr., los artesanales pueden llegar a los 400 gr. o más. Para hacernos una idea rápida, el folio de oficina común pesa 80 gr. Para elegirlo se puede echar mano de los muestrarios que fabrican algunos proveedores a demanda. Parece que unos procesos van más con unos gramajes que con otros, pero todos se supeditan técnicamente a la belleza final de la estampa. Hay gofrados que se aprecian en los finos papeles japoneses —Utamaro lo hacía— o estampaciones de densas manchas en sutiles láminas como demostró Richard Serra en su serie *Transversales* (*vid* capítulo 12). En este caso se aconseja proteger las mantillas del tórculo. Ahora que el enmarcado está un poco obsoleto como formato expositivo, los papeles orientales similares a suaves telas permiten múltiples modos de exhibición.

Elegir un papel rugoso está condicionado por la costumbre, la moda o la oferta. Desde el punto de vista técnico, si tiene mucho grano presenta mayor dificultad a la hora de adaptarse a la plancha, por lo que debe aumentarse el tiempo de humedecido y la presión. Un caso de enciclopedia son las estampaciones en relieve de grandes manchas, por ejemplo una tinta plana en linóleo, que sale desvaída porque un grano muy firme ha impedido que el papel se adapte por completo a la matriz. Los defensores de este tipo de papeles remiten al contraste entre la parte presionada por la matriz, muy lisa, y los márgenes de grano resaltado. No deja de ser algo subjetivo.

Este grano permite también descubrir cuál es el verso y el reverso del papel. A veces es imperceptible, pero siempre está. Para explicarlo sugiero que



Grano rugoso de un papel artesanal de 400 gr. | Filigrana de Fabriano, ca. 1950.

el alumno imagine la fabricación de una hoja de papel, cuando la pulpa aún está en la forma y se presiona. La superficie convexa del grano será el lado del derecho y la cóncava el revés. Una buena metodología, especialmente en una clase masificada en la que se comparte pila y secantes, sugiere poner una marca en el revés antes de humedecer la hoja. De este modo su identificación es más efectiva ya que cuando se hinche por la humedad será más difícil. Es conveniente colocar las caras en orden cuando se hace una pila de papel para la edición.

Algunos estudiantes se equivocan y compran papel de acuarela por su parecido con los papeles de grabado. Hay que afinar el ojo. Y la sensibilidad. Nuestra textura varía desde la lisura, nunca satinada, hasta la muy rugosa con grano estocástico que lo distingue de sus artificiales parientes, tramados en sentido perpendicular.

También afecta a lo táctil el carteo. Esta cualidad, denominada así por el gremio de los impresores, designa el sonido que emite el papel cuando se agita. Tiene que ver con su rigidez, con el encolado y con su grado de humedad, por lo que aquellos que tañen con un sonido rudo y seco son menos resilientes y se ven más afectados por la presión. También son menos aptos para la estampación calcográfica, originando arrugas difíciles de solventar. A veces, por climatología, o por despiste, el papel se seca más de la cuenta y al moverlo emite un sonido seco. Tacto y sonido secos es igual a rigidez, y esto es igual a defecto de transferencia.

La filigrana, introducida por Fabriano, es una marca traslucida que se origina al meter un alambre con el dibujo en la forma papelera. Identifica al fabricante, al editor y, raramente, al autor, y ayuda a datar la época y el lugar en que se realizó la stampa. Su enorme variedad alimenta a los coleccionistas de filigranas, que en el más estricto sentido filatélico, atesoran su

conocimiento exhaustivo. Para el estampador, además de la denominación de origen, es un adorno. Cuando se estampe es mejor colocarla del derecho, lo que indicará que estamos en el verso del papel y, preferiblemente, en la parte inferior de la estampa. No es un dogma, pero podrá comprobarse cómo contribuye a la excelencia del trabajo.

El papel verjurado es aquel que se pone a contraluz y muestra líneas traslúcidas consecuencia de los alambres paralelos que se colocan en la forma. El papel vitela es lo contrario.

Hay ocasiones en las que un papel está viejo debido al largo tiempo que ha sido almacenado y cuando se humedece le salen manchas amarillentas traslúcidas consecuencia de un adelgazamiento de la pulpa por haber estado presionado. Se opacarán cuando seque.

Para los nativos digitales la marca al agua remite a la firma o logo que aparecen en imágenes cuya reproducción está restringida. Muchos programas de edición contienen aplicaciones para resolver este intento de ponerle puertas al campo. La reproducción de la imagen, analógica o virtual, es difícil de contener y los frágiles derechos de autor poco pueden hacer actualmente para evitarlo.

El formato. Una de las intenciones que subyace en la elección del formato en las grandes ediciones es desaprovechar la menor cantidad de papel posible. Así, hablamos del pliego completo, la mitad, cuarto y octavo de pliego, hasta tal punto de que muchos grabadores, sobre todo los más tradicionales, modifican el tamaño de la plancha para adaptarlos a este método de cortar cómodo —en términos de taller— y económico al evitar sobrecostes. Pero se trata de una decisión alejada de los condicionantes estéticos: siempre es rectangular, en la misma proporción sea del tamaño que sea y el artista cae en la inercia del rectángulo proporcionado semejante al papel de oficina. Papeles cuadrados, redondos, triangulares, trapezoidales, ovalados o a tiras son olvidados en el cajón de las geometrías incómodas, pero hay que sacarlos también.

En otro tiempo, una letra o un motivo inspirado en la vida cotidiana de los fabricantes era marcado en la filigrana y daba su nombre al papel y al formato. Era posible comprar papel *Ratízan*, o *Raisín*, (50 × 65 cm) que llevaba una uva en la filigrana; *coquillo* o concha (44 × 56 cm); *Jesús* (56 × 76 cm) con la inscripción del monograma de Cristo JHS; *Grand aigle* (75 × 105 cm) o Gran Águila...; hasta llegar al *Univers* de 100 x 130 cm. En la actualidad, estas bellas denominaciones han sido sustituidas por un formato anónimo. La norma francoalemana DIN, más conocida para el dibujo técnico, no se aplica a los papeles de grabado aunque, a nivel coloquial, se utilice en términos de aproximación. Esta imprecisión terminaría si tuviésemos una norma propia, una *normaprint*.



Detalle del proceso de una estampación en formato grande. Obra de Inma Herrera encargado por la galería F2 Gallery, 2020. Taller de *Benveniste_Contemporary*, Madrid. | Albrecht Dürer, *The Triumphal Arch*, 1515-17. Primera edición del Arco Triunfal de Maximiliano impresa a partir de 195 bloques de madera sobre 36 hojas de papel, 357 × 295 cm. British Museum, Londres.

Antiguamente los formatos eran más pequeños que los actuales. Por poner algún ejemplo, en los siglos XV y el XVI los más extendidos medían alrededor de 42 × 55 cm o 45 × 60 cm y estaban relacionados con el tamaño de la prensa y la portabilidad. Tan escasos como espectaculares son los ejemplos de grabados grandes que encontramos anteriores al siglo XX, lo que se contrapone a la proliferación de enormes estampas en la actualidad.

Durante el Renacimiento hubo un movimiento en el que se desafiaron las medidas estándares asumiendo la posibilidad de que las imágenes se imprimiesen con varias planchas en varias hojas que se montaban a posteriori. Probablemente cubrió la ambición de rivalizar con la pintura, hasta el punto de que se colocaron a modo de friso, imitando relieves en la pared o emulando tapices monumentales. Con este despliegue de medios, los adinerados clientes podían consagrar el poder del cielo o de la Tierra. Así, se encuentran grabados que representan lujosos salones de palacio, fachadas arquitectónicas extremas, pomposos desfiles, hermosas panorámicas urbanas y espectaculares escenas bíblicas. La medida respondía a una escala más divina que humana y a un espacio en el que lo descriptivo necesitó de muchos centímetros para expresarse.

Al decaer la xilografía este fenómeno disminuyó porque que las técnicas calcográficas multiplicaban los inconvenientes técnicos. La supervivencia



Jacques Callot, *L'homme au gros dos orné d'une rangée de boutons* de la serie *Les Gobbi*, 1621-25. Aguafuerte y buril, primer estado, 6,4 × 8,8 cm. Biblioteca Nacional de Francia. | Raquel Algaba López. *Sinlación*, 2016. Fotografiado sobre tela de algodón y jabonera 15 × 8 cm.

de esas monumentales estampas también fue más que difícil: la mayoría eran demasiado grandes para ser preservadas en álbumes, algunas se destinaron a paredes que las humedecieron, otras plegadas en libros y cajones que las rasgaron y las demás enrolladas y acumuladas en armarios repletos de trastos. El resto simplemente desaparecieron.

Entre las más famosas destaca el *Arco Triunfal* (1515) que hizo Durero para Maximiliano I, de casi 3 x 4 metros, con 42 xilografías y 2 aguafuertes. El artista supervisó la producción de los bloques de madera que fueron ejecutados por varios operarios. Abrumador en tamaño y muy detallado en sus escenas individuales, el *Arco Triunfal* celebra el linaje y los logros del emperador Habsburgo en casi 200 imágenes. Por otra parte, la escena del *Hundimiento del faraón en el Mar Rojo* (1513-1516), procedente del taller de Tiziano, es una obra maestra que establece su drama bíblico en la realidad contemporánea del siglo XV. Representa en expresivos rasgos un cielo melancólico en cuyo horizonte se alza una ciudad italiana, pudiéndose ver torres, edificios y agujas de iglesias. El mar amenaza con tragarse a un aterrorizado ejército que se aferra a las crines de sus caballos para sobrevivir. En el lado derecho, el pueblo elegido observa la escena desde la orilla.

Sobre estas estampas apunta Greg Cook: «Hay que verlas en persona. En la *Vista aérea de Venecia* (ca. 1497) de Jacopo de' Barbari, la ciudad es un laberinto apretado de edificios, barcos, calles y canales. Pero cuando se abre tiene casi tres metros de ancho, el punto de vista se acerca a Dios y se divisa todo. Puede entenderse por qué esta maravillosa estampa ensamblada a partir de seis grandes bloques de madera, tallados sin precedentes e impre-

sos en seis grandes hojas, fue una de las primeras imágenes protegidas por lo que hoy llamamos el *copyright*.»⁴

También el especialista en arte gráfico Juan Carrete Parrondo, refiriéndose al arte contemporáneo, dice: «Las estampas son cotidianos elementos de decoración en los hogares burgueses y pequeño burgueses, así como de instituciones públicas y privadas que pretenden dar una imagen de distinción y modernidad. Estos han sido en los últimos años los mejores clientes de los editores de arte gráfico, pero a la vez esta función decorativa ha impuesto al artista la servidumbre y la moda del color y de los grandes formatos, pues mucho menos difundido está el puro gusto por la estampa, la sosegada contemplación de un pequeño álbum o carpeta de estampas.»⁵ Esos pequeños grabados necesitan del espectador una actitud distinta a las que requieren las grandes impresiones. Pero no solo depende del mercado, también de la geografía. En Estados Unidos, país que arrastra menos tradición secular que los países de Europa occidental, los grandes formatos y la impresión multicolor son mucho más frecuentes.

Las motivaciones actuales son similares y hay muchas iniciativas que animan a realizar este tamaño de estampación en la que la transacción estética con el espectador se produce de forma más inmediata. También estrategias de mercadotecnia en las que el ser *lo más* (lo más grande, lo más colorista, lo más largo, lo más generoso) y el mundo de invisibilidad en el que se mueve el término medio, animan a la realización de *happenings* construyendo el grabado más grande del mundo de un kilómetro de largo (Ciudad de México, 2008) donde se trabaja de manera colaborativa, multidisciplinar y festiva estampando sobre tela con apisonadoras. Otro ejemplo contemporáneo es el *artista* Thomas Kilpper cuyas instalaciones a partir de amplios suelos de madera y linóleo entintados y estampados son mundialmente conocidas.

Con estas dimensiones es imprescindible la verticalidad en la ejecución y en la contemplación, ya que hay que retirarse para apreciarlo, tanto el artista como el espectador. Estampar formatos grandes ayuda al estudiante a soltarse en lo que a coordinación se refiere: coger un pliego húmedo con seguridad, ponerlo sobre la plancha entintada sin que se manche, ajustarlo, protegerlo y levantarlo sin dañarlo requiere pericia. Quien tiene soltura lo toma por ambos extremos desde uno de los lados, ayudándolo a caer curvo con una amplia extensión de brazos. Hay quien lo enrolla en un tubo de

⁴ Greg Cook en una entrevista a raíz de la exposición comisariada por Larry Silver, *Grand Scale: monumental prints in the Age of Dürer and Titian*, 2009. Londres: British Museum.

⁵ Carrete Parrondo, Juan. *El grabado en España, siglos XIX-XX*, 1988. Barcelona: Summa Artis, (vol. XXXII), p. 16.

cartón y lo va desenrollando sobre la matriz entintada ya en la pletina. Es muy común, también, estamparlos manualmente ante la imposibilidad de hacerlo a máquina.

Al otro lado, la velocidad, la inmediatez y la sociedad de consumo hacen proliferar un fenómeno idéntico en reducidas proporciones: los *miniprints*. De Cadaqués (España) a Rosario (Argentina) pasando por Tai-Pei y Gran Bretaña, no hay país que no tenga su particular bienal, trienal o exposición de pequeño formato, *ex-libris*, tarjetas navideñas, arte postal o similar. Puede también ser una característica común en hermosas colecciones privadas como la del *connoisseur* Mariano Moret, que se centra en el grabado mínimo sobre metal del siglo XVI. En la gráfica contemporánea estas pequeñas matrices buscan soportes, también pequeños, como bolsas de té, sellos postales o cajas de cerillas.

El margen que rodea la imagen ha tenido mayor o menor importancia según las épocas. Antiguamente no existía porque los grabados se recortaban y pegaban en álbumes, pero ya en el XIX Philippe Burty terminaba su escrito diciendo que el margen de la estampa debía ser «no extravagante pero sí proporcional a la prueba grabada» para apreciarla mejor.

Criticó a quienes lo recortaban a un escaso centímetro ya que se usaba como reposo para el ojo. Durante el siglo XX ha sido una práctica común dejar unos márgenes amplios para encuadrar la imagen pero, poco a poco, esta costumbre se está diversificando.

Es un elemento importante en la datación cronológica de la estampa y para verificar su estado de conservación. La adjetivación que han recibido por los documentalistas e historiadores, según su estado, es: *rico en barbas*, *márgenes enteros*, *márgenes anchos*, *márgenes estrechos*, *márgenes cortados por la huella*, *remarginados* etcétera. Si atendemos al tamaño, hay otra nomenclatura descriptiva expresada en términos de *buen margen*, *margen sutil*, *margen intonso*, *margen pequeño* y un largo etcétera.⁶ Son, además, una reserva inagotable de datos: la firma, la numeración, el registro de las planchas... En ocasiones el mismo grabador los corta para ocultar defectos de la estampación.

Este límite se funda también en claros criterios estéticos. Unas veces para permitir un espacio holgado a la imagen, otras para que la tinta se estampe sobre las barbas. Cuando existen, mejor igualarlos arriba y en los laterales dejando algo más en la zona inferior para que el espacio no se descompense al firmar y numerar.

El margen se constituye también como un espacio estratégico del que se deriva la forma de trabajar. Las marcas de «la cubeta» (el cajetín donde se

⁶ Vives Piqué, Rosa. *Guía para la identificación de grabados*, 2003. Madrid: Arco Libros, p. 133.



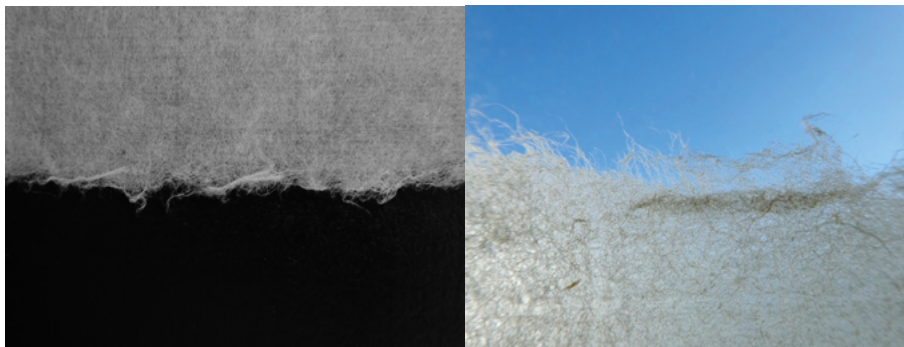
David Hockney y Kenneth Tyler trabajando en una de las estampas de la serie *Paper pools*, de Hockney, Tyler Graphics Ltd., Bedford Village, Nueva York, 1978. Fotógrafo: Gregory Evans. Galería Nacional de Australia, Canberra. | Detalle de la mano del impresor Yasu Shibata colocando el papel en la obra de James Turrell *Aten Reign*, 2016. Taller de Pace Prints. Nueva York.

aloja la imagen) descubre ante una mirada minuciosa la metodología del estampador: el número de planchas, el exceso de presión, la composición de la tinta o si fue prensado o no. Un espacio, en definitiva, donde se produce parte de la identificación del grabado. Mirar el límite de una plancha aportará nuevos datos del proceso de creación.

La estampa se manipula por estos márgenes respetando las tensiones del papel, sin forzarla. Si la cogemos solo con una mano le dejaremos muescas en forma de medialuna que la afean. Hay que tomarla con suavidad, usando ambas manos, con los dedos de una y la palma de la otra para apoyarlo. O haciendo una pinza con el dedo índice y corazón. Ambas formas con delicadeza. Con firmeza. Con seguridad. Con estilo. En deportes de raqueta se suele decir, «No es suficiente ganar el punto, también hay que hacerlo bonito», otro ejemplo deportivo para incidir en la soltura y la coordinación corporal cuando se maneja el papel de grabado.

Las barbas son el acabado irregular de la hoja. Nos indicará si el papel está hecho a máquina (dos laterales rectos, dos con barbas) o a mano (cuatro barbas naturales). Se define barba natural a la terminación irregular que entra en progresivo adelgazamiento por sus extremos, y barba ficticia, o simulada, la provocada artificialmente por el estampador cuando corta el papel. Es costumbre dejar la natural en el borde inferior.

Los métodos de corte son distintos y se adaptan al tipo de papel. Hay papeles de fibra corta que responden bien al doblado y rasgado, pero otros



Barbas naturales de un pliego de papel japonés sobre fondo opaco e iluminado.

se arrugan. En este caso es mejor colocar la regla encima y tirar hacia uno mismo con firmeza separando los dos trozos. Hay quien lo dobla, humedece el pliegue con una esponja y separa los dos lados generando barbas muy similares a las naturales. Este método es propio de los papeles japoneses. En ocasiones será necesario cortar una banda estrecha para cuadrar las medidas o enderezar los lados de la hoja. En esos casos recomiendo cortar con el cúter dejando el borde recto. A continuación coloco el pliegue en el límite de una mesa y limo en seco la superficie del papel, para imitar las barbas naturales. Para terminar hago unas muescas a base de ligeros golpecitos con la misma lima.

El motivo por el que se tiende a imitar las barbas originales es porque denotaban la cualidad del papel hecho a mano, sobre todo del papel Echi-zen que llegó de oriente introducido por Rembrandt. Pero la frescura de algunos artistas y los tiempos digitales están arrinconando estas reminiscencias burguesas del siglo XVII. El grabado sigue manteniendo muchas convenciones aceptadas casi unánimemente: las barbas, el entrapado, la firma, la edición... Me gusta la frase de Winston Churchill cuando con su admirada oratoria expresó su rechazo al famoso retrato que le realizó Sutherland. Dijo en 1953: «Sin tradición, el arte es un rebaño de ovejas sin pastor. Sin innovación es un cadáver. La innovación, por supuesto, implica experimentación.»⁷

Cuestiones técnicas. Los papeles de grabado se caracterizan por tener unas condiciones técnicas avanzadas. Su gramaje, pH, tonalidad o grano están

⁷ Churchill, Winston, Web oficial. <<https://winstonchurchill.org/publications/finest-hour/finest-hour-160/education-pentland-churchill-design-competition/>> <Consultado el 2/07/2021>.

bien estudiados y la resistencia y la absorbencia son imprescindibles para que aguante todas las tensiones que se producen durante la estampación: corte, rasgado, humedecido, presionado, aplanado. Debe ser también comprensible y muy flexible. Si el papel llorara habría que cantar muchas nanas.

Estas primeras propiedades le permitirán volver a su estado original tras la estampación. Su vida está llena de obstáculos y la resiliencia, palabra muy de moda en distintos ámbitos, no consiste solo en recuperarse cuando termine el proceso, sino en adaptarse con naturalidad a lo que se encuentra en el camino: a la matriz, al agua, al aceite, a la tracción, a los rozamientos, a las curvaturas, a las manchas, al humedecido, a la manipulación, a la presión, a la separación o al secado y aplanado. Además debe ser acogedor y silenciar todas sus propiedades durante la estampación para después recuperarlas: humedecerse, absorber una imagen compuesta por aceite y pigmento, mantener sus límites, aterciopelarla, resaltarla, matizarla, secarla...

Las fibras son los pequeños filamentos en los que se descompone la materia de la que está hecho y tienen mucha importancia en la transferencia. Pueden ser largas o cortas y su trenzado determina la elasticidad del pliego. Durante la producción industrial se ordenan en una dirección, mientras que en el papel hecho a mano se dispondrán en todos los sentidos, por lo que el registro va a ser mejor. Mientras más satinado sea un papel, más trenzadas estarán sus fibras, lo que le hará más resistente.

Existen varias formas de reconocer el sentido de la fibra. La más básica es rasgar la hoja con los dedos. Si la línea de rotura es recta, las fibras van en el mismo sentido que la rotura, si es oblicua o irregular, van en sentido perpendicular. La ondulación que se produce tras el humedecido puede evitarse entrando en el tórculo con la dirección de la fibra perpendicular al cilindro. Para identificar la dirección de la fibra en un papel nuevo es necesario saber que la dirección se encuentra indicada en la segunda cifra de sus dimensiones, es decir: si un pliego de papel queda descrito como de 50 × 65 cm, la dirección de la fibra se encuentra a lo largo de los 65 cm.

La longitud va a depender del tipo de celulosa. Por poner un ejemplo, las moreras y las coníferas darán fibras más largas que otros árboles de hoja caduca. A veces se mezclan, pero, aunque es más resistente, la corta posee mejores propiedades superficiales. Esta longitud oscila entre el milímetro (corta) y los 2 a 4 mm de la fibra larga e influye en la estampación ya que producen ondulaciones, rasgados o repelados no deseados. En algunos papeles superiores a los 170 g se produce el efecto conocido como «rotura de fibra» consistente en que al doblarlo se rompen. Este antipático efecto se minimiza cortando con la regla encima, rasgando o marcando con un cúter, o disponiendo la fibra paralela al plegado.

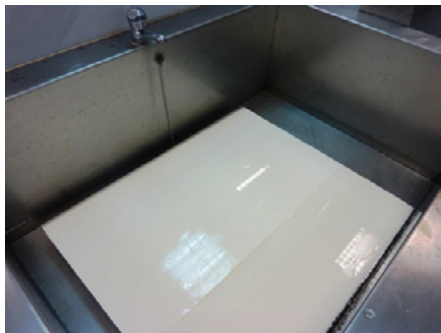
Las manchas. Ya sabemos que el papel se manchará al menor descuido. Hay manchas que se borran frotando suavemente con un algodón y abundante agua cuando la estampa está aún húmeda. Con este método se van con facilidad de todos los papeles, sobre todo de los de fibra corta ya que se erosiona fácilmente la superficie. Los grabados sobre papeles occidentales, si no llevan *Chine collé*, se pueden lavar después en la pila de agua.

En ocasiones bromeo con mis estudiantes, algo atribulados por la exigencia de la limpieza, manchándoles intencionadamente el papel con un dedo lleno de tinta. Me miran pasmados y eso me da pie a demostrar cómo quitar la mancha, restregando rápida y suavemente con el algodón pleno de agua. Tinta, óxido, rotulador, grasa y lo más impensable se quitará con facilidad. Para explicar la regla de oro de este trabajo, mientras lo estoy haciendo les explico dos principios fundamentales: el primero es realizar ese frotamiento insistente y resuelto, pero suave, con el algodón tan húmedo que parece que está siempre sumergido; el segundo se lo digo mirándolos de forma vehemente para que quede bien registrado en la memoria: «La mancha se va cuando ella quiere, no cuando quieras tú. No la fuerces.» Un papel de grabado no se obliga a sobrepasar sus cualidades físicas que ya están llevadas al extremo durante el proceso de estampación, todo va bien hasta que superamos su límite, dejándolo exhausto.

Las manchas en seco desaparecen con una goma blanca (las de color dejan manchas) blanda (las duras lo desgarran) y sin grasa (para que no quede sombra o mácula alguna). Solo hay que estar pendiente de que la fibra no se desgarre. En ocasiones nos podemos ayudar con un cúter rascando superficialmente.

El encolado refuerza la unión entre las fibras. La cola se mezcla junto con la pulpa durante la fabricación o se extiende por encima de su superficie una vez que las hojas están secas. De esta capa depende mucho la penetración de la tinta y que no nos quedemos con el papel entre las manos cuando se humedezca. A partir de 1826 se generaliza el encolado con colofonia, más económica que la gelatina que introdujo Fabriano siglos atrás. La casa Arches fue de las pocas que no cedió ante esta innovación, conservando el procedimiento tradicional, al considerar que daba a sus papeles mayor capacidad de conservación, menor deformación y mucha resistencia al raspado. Por este motivo, entre otros, esta casa es referencia mundial para los artistas. El brillo también responde a una capa superficial de barniz, silicona o cola, que dificultará la absorción. En este caso conviene añadir carbonato de magnesio y/o un secativo ligero para acelerar el proceso de secado que se producirá por oxidación y evaporación del solvente.

La absorbencia es la capacidad para retener líquido, agua o tinta. Está directamente relacionado con el grosor y con la masa. Los papeles orientales,



Papel humedecido en la pila de agua. | Manteniendo la humedad del papel. Taller de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla, 2020.

por su liviandad dejan traspasar la tinta, por lo que en el momento de estampar se colocará otro, mientras más fino mejor, para proteger las mantillas.

El humedecido aporta flexibilidad al papel eliminando parte de la cola y ablandando las fibras para que se adapte mejor a los distintos desniveles de la matriz. Es una de las variables más importantes a la hora de mejorar la transferencia.

Los métodos difieren según los estampadores. Es común hacerlo por inmersión que, a rasgos generales, consiste en sumergir los pliegos en una pila de agua cuidando de que no se dañen al moverlos o recogerlos, ya que se adhieren por succión. Se utiliza cuando se van a realizar pocas impresiones, por ejemplo en el aula o en una sesión de pruebas de ensayo, y no se aconseja para una edición numerosa ya que secarlos uno a uno se convierte en un proceso poco eficiente. Se cuidará que el agua esté limpia sin restos de cola (tacto resbaloso) o suciedad y se revisará que al sumergirlos no se le adhieran burbujas de aire que producirían un humedecimiento irregular y, por tanto, una transferencia defectuosa por las zonas más secas. Una vez empapados se sacan del agua ayudándonos con dos pinzas de acetato, se escurren y enjugan entre dos secantes hasta que presenten un aspecto mate.

La pulverización es útil con pliegos poco encolados o de poco gramaje, aunque se requiere de cierto tiempo para que el papel absorba el agua. Cuando no se dispone de una pila, son muy útiles los difusores de jardinería que desprenden una nube homogénea. Se impregna el papel por sus dos caras y se envuelve en un plástico. El humedecido con esponja es similar: se realiza con la esponja bien escurrida y sin frotar para no dañar la superficie.

Hacer una pila de papel es lo más eficaz para una edición numerosa. Consiste en intercalar hojas húmedas y secas de manera que se vayan trans-

firiendo el agua. Para realizarla se humedecerá la mitad de los pliegos (o la mitad más uno) por inmersión. Sobre un plástico extendido, lo suficientemente grande para que puedan envolverse, se coloca un papel húmedo/ uno seco, papel húmedo/ papel seco... y así hasta apilarlos todos, cuidando que no se desajusten por los extremos y que no quede ninguna burbuja u onda de aire que arrugaría la pila completa. Para aplanarlos da buen resultado un cepillo de la ropa, que se pasa sobre el pliego seco (nunca sobre el húmedo) cepillando del centro a los extremos. Esto ayudará en el contacto con el pliego inferior húmedo. Al finalizar se envuelve todo bien sellado y se depositan encima un par de tableros para evitar arrugas y ayudar a que la humedad se transfiera homogéneamente. A las 24 horas la pila estará lista presentando hojas mates y flexibles. No debe mantenerse durante muchos días ya que comenzarían a aparecer problemas de hongos.

Con respecto al tiempo, más que dar una imprecisa tabla de rangos que variará en función de los tipos de papeles, meteorología y, sobre todo, de la técnica y prensa, entiendo que lo mejor es comprender por qué se humedece el papel. Dado que sirve para darle flexibilidad se puede colegir que será necesario más tiempo para una estampación en hueco que en relieve, para un papel más rugoso, para tintas más viscosas, para métodos experimentales en las que la matriz tenga muchos relieves, etcétera. Transferencia óptima es la locución que debe rondar siempre en la cabeza del estampa-dor, esto es, mayor adaptación del papel = máximo de tinta transferida = más belleza.

Un papel listo para imprimir se reconoce por presentar un aspecto blando y mate. En la jerga propia suele decirse «húmedo, pero no mojado»; es decir, no debe verse ningún charco o zona brillante sobre su superficie para evitar las posibles emulsiones con la tinta.

La estampación en seco se usa para la estampación manual en relieve con papeles satinados o de poco grano. Para los troqueles, algunos gofrados y para aquellos procesos híbridos en los que se coloca el papel abajo y la matriz de relieve, boca abajo, encima.

El papel japonés. Consecuencia de la globalización, de la expansión de la cultura japonesa en occidente y, sobre todo, de su calidad y sofisticación, los papeles japoneses cada vez son más utilizados en este lado del mundo. El *washi* fue declarado en 2014 Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Su sofisticación, belleza y permanencia se debe a la atención con que lo elaboran los maestros papeleros desde hace siglos; es un signo identitario de la cultura japonesa que establece un vínculo entre lo sagrado y lo profano, la espiritualidad, el ritmo natural y el arte. No es, solo, un soporte para la estampa, es un contenedor y un generador de belleza que responde al grabado con gran solvencia técnica.



Israel Gómez Tirado, *Sin título*, 2021. Fotograbado sobre papel japonés, 20 × 20 cm. | Kiki Smith, *Free Fall*, 2018. Fotograbado y aguafuerte, 1994. 33 × 42 cm. MoMA, Nueva York.

Atrae por su delicadeza y tonalidad, su capacidad para interactuar con la luz y su exotismo. A ello se une una sorprendente absorbencia y la posibilidad de estampar a mano. Se puede prensar, rasgar, tensar, coser, colgar y plegar, diversificando las posibilidades en el acabado de las estampas. La variedad es inmensa y su nomenclatura está salpicada de vocablos idiomáticos. Se confunde con el papel de arroz y otros de distinta composición y procedencia, ya que al decir «papel japonés» se produce una percepción subjetiva de un tipo ligero y traslúcido distinto al occidental. Pero es algo más complejo. El papel japonés es una filosofía.

En su elaboración se distinguen alrededor de veinte pasos agrupados en tres fases generales. En primer lugar, se confecciona la materia prima recolectando la planta y preparándola. En segundo lugar, se procede a la elaboración de las hojas a partir de una solución de agua, pulpa de papel y *tororo-aoi*. En esta etapa se alternarán tres pasos en los que se recoge la pulpa y el agua en la *forma* sacudiéndola de adelante a atrás para entrelazar las fibras y hacer las capas, drenando el líquido sobrante una vez conseguido el grosor. En tercer lugar, se procede al secado y acabado. En esta última fase se apilan las hojas en camas, y se separan una a una. Por último, se cepillan y se secan al sol rechazando cualquier hoja que contenga una mota, agujero, contracción, irregularidad o que no sea de la exigente satisfacción del maestro. Acabo de recorrer en este párrafo casi catorce siglos.

La materia prima con la que se fabrica procede fundamentalmente de tres plantas: kozo, mitsumata y gampi. Existen también otras fibras de uso

minoritario como el cáñamo, que se combina con el kozo para crear un papel fuerte, y la pasta de madera, barata, pero de mala calidad.

No me gusta categorizar diciendo que hay papeles buenos o malos, o específicos para un determinado proceso, ya que mi principio rector es la supeditación a la creatividad del artista y será su capacidad de innovación la que proporcione los usos definitivos. Solo se necesitarán algunas pruebas para adaptarlo al proceso: tiempo y método de humectación, requisitos de presión y viscosidad de la tinta, flexibilidad de las mantillas, tipo de baren o prensa y poco más. Para sacarle el máximo rendimiento artístico es conveniente acostumbrarse al aspecto esencial de las tres fibras descritas más arriba y, a partir de ahí, conjugar con el resto de las propiedades de las que sobresalen el gramaje y la textura, siempre muy cálida. Si es artesanal se distingue por el margen intonso, con un característico deshilachado debido a sus largas fibras. El hecho a máquina presenta el borde a sangre en dos o cuatro de sus lados.

Comparado con el papel occidental, a idéntico grosor el japonés pesa menos debido su estructura repleta de cámaras de aire. Podemos encontrarlo desde los 5 o 10 gr., hasta alrededor de los 200 gr., (excepcionalmente). El rango más común oscila desde los 10-15 gr., usados también para restauración y encuadernación, hasta los 100 gr. Mientras más fino sea, el color será menos intenso al haber menos fibra y menos carga para reflejar la luz y acoger tinta. Su porte liviano, además de atraer como un imán la mirada, da ventajas técnicas importantes: en primer lugar se puede estampar a mano, lo que soluciona las carencias de infraestructura y los grandes formatos; segundo, aumenta la polivalencia en el montaje de las exposiciones: banderolas, plegados, cajas de luz, tamizados, cometas, biombos; y tercero, son muy apropiados para el *Chine collé*.

Pese a su aspecto frágil es muy resistente. En los más gruesos la humectación se hace imprescindible para aumentar la transferencia. Los más finos, aunque se pueden pulverizar con agua, responden mejor si se sumergen. Es un proceso delicado ya que tienden a romperse o desintegrarse. Para ello se humedece la hoja uno o dos segundos y se recoge de la pila con un acetato en posición horizontal. De ahí se pasa al secante dándole la vuelta como si fuese una tortilla. Hablamos de tamaños pequeños y medianos.

Para la impresión digital conviene utilizar los más satinados, tipo Gampi o Mitsumata, que darán una línea nítida y no dañarán los inyectores a causa de la pelusa. Existen algunos con una capa extra de encolado que le restará absorbencia, y otros que triplican su grosor. Muchos se calientan. Si se desea utilizar un papel de poco gramaje habrá que adherirlo a otro más fuerte con cinta removible para evitar atascos en la máquina.



Valeriu Schiau, *Borned in URSS*, 2010. V Bienal Internacional de Grabado Experimental de Rumania. | 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.

Otros papeles, otros soportes. Pero lo dicho quedaría en nada si no se compagina con el proyecto del artista. Una de las características de la gráfica contemporánea es la variedad de soportes finales puesto que la estampa no se valora solo por su condición objetual. Puede ir desde estampar sobre hojas de tabaco, como hizo el polifacético Xu Bing (1955-) en *Tobacco Project* (2000-2011); o sobre piel, cuando Valeriu Schiau usó su cuerpo como soporte en la transgresora *Born in URSS*; o las serigrafías de Óscar Muños realizadas en agua y espejos metálicos. El grabado es ahora un espacio en el que todos los artistas quieren participar. Su soporte final debe recoger lo bidimensional y la instalación, el estarcido urbano o la impresión 3D, el fondo del escritorio y el happening; tiene copado la gráfica tradicional, la arquitectura, el mobiliario y el bien de uso común; incluye lo único y lo múltiple, lo valioso y lo gratuito, lo perenne y lo efímero y se extiende por el campo físico y el ciberespacio, por el mercado y el museo, entre la élite y lo popular. Estos modos que cuestionan la autonomía gráfica, incluso su metodología transdisciplinar tan en boga en la última década, han pasado a ser una manifestación artística indisciplina en la que no existe

condicionante para ser estampada en cualquier material, y desde cualquier material, sea tangible o intangible.

Hay algo en común en todas estas categorías y es que cualquier soporte debe ser estudiado sobre la base de la receptividad de tinta o la sustancia colorante que se use. Estampar sobre plástico, madera, tela, carne, hojas secas o usando una tela de araña como matriz, supone adaptar la transferencia al proceso y al soporte que variará en función de su constitución. En mi carrera docente me he visto buscando soluciones que pasan por cambiar del hueco a la flexografía para imprimir sobre piel, desmontar la película de polímero del soporte rígido, meter en cajones linóleos impresos en metacrilato y esperar semanas a que se sequen, rodear herramientas entintadas con papel de bajo gramaje, imprimir a mano, mezclar pigmentos con nuevos vehículos o aislarlo de su vehículo original, añadir secativos, retardadores del secado, manejar tintas imantadas, hacer sonar las tallas, imprimir una caja que huelga a chocolate o utilizar el metal como si fuese papel, por poner algunos ejemplos.

En ocasiones el discurso requiere el uso de papeles de «mala calidad» aunque en mi opinión esta denominación es poco precisa ya que son más que solventes cumpliendo su función original. Me refiero a papeles inestables, algo que es rechazado en tanto que el valor de la obra se centra en el objeto: periódicos, guías telefónicas, papel de estraza, encerado, Manila Kraft, papel antigraza, servilletas, etcétera, que trascienden su ámbito y saltan al contexto artístico resaltando su condición efímera. Desde el punto de vista de la restauración puede resultar escandaloso, ya que son diseñados para usar y tirar, pero desde el punto de vista artístico ya es otro cantar.

El uso de papel impreso se hizo frecuente desde que surgieron los collages cubistas alrededor de 1910. Periódicos, boletines, libros, mapas y otros conjugan la letra y el dibujo preimpreso con la imagen realizada por el artista. El texto se valora por su apariencia o por su contenido generando interesantes mensajes. Habrá que vigilar su composición llena de ligninas que los amarillean con el tiempo y su falta de cola que lo disgregan en la pila; también su poca resistencia a la tracción que dejan la plancha, y la estampa, llenas de pelusa.

Otros imprimen antes, durante y después de plegar o arrugar papeles creando obras muy bellas. El plegado no es una tarea fácil con los rígidos y gruesos papeles occidentales, por lo que escogen mucho los japoneses que, además, nos transportan a la tradición ancestral del origami. La fuerza prensil del tórculo permite hacer múltiples doblados pasándolo varias veces entre los cilindros generando, aleatoriamente, bellas formas. La artista estadounidense Kiki Smith ha trabajado con este método durante mucho tiempo.



Textil de Sion, Xilografía sobre lino, siglo XIV, 106 × 264 cm. Historisches Museum Basel, Suiza.

Cada vez es más común encontrar artistas que desean imprimir sobre papeles tipo cartulina para combinar lo analógico con lo digital. Lo suyo es utilizar la prensa plana, pero si se introduce en un tórculo es fácil colocar el papel sobre la pletina, bocarriba, y la plancha boca abajo sujetándolo al deslizar los cilindros. Alguien muy estricto en los procedimientos podría echarse las manos a la cabeza, pero recibamos sin aspavientos lo que sale bien. Y esto, si se hace bien, sale bien. En ocasiones la matriz de linóleo o xilográfica se desliza al entrar en contacto con el cilindro dejando unas pequeñas marcas blancas con un punto en medio. *Ojo de pez* le llaman los impresores industriales. Para evitarlo, además de espesar la tinta y ajustar la presión al mínimo es una buena práctica sujetar las mantillas perpendiculares a la pletina justo en el momento en que la plancha se introduce entre los cilindros.

La problemática de estas elecciones es que si no se hacen con un sólido bagaje artístico o asentadas en un proyecto rotundo rozan peligrosamente lo banal. Hay que extenderse más allá de la artesanía, diferenciar la creación (que incluye investigación y exploración) de la simple producción, aunar lo intelectual con lo manual. Que se elija un soporte determinado siempre debe tener su justificación, ya sea estética, ética, religiosa, cultural, social o moral.

Los textiles son muy parecidos al papel. En occidente se conocen estampaciones en tela desde la segunda mitad del siglo XIV, época en la que fue datada la gran impresión xilográfica italiana sobre lino denominada *El textil de Sion*, de 106 × 264 cm, a dos colores. Hoy en día para la creación industrial se usa la serigrafía, la sublimación, en la que se funde la tinta con el soporte, la termo impresión, muy usada en las prendas personalizadas, el transfer o la impresión digital en sí misma.

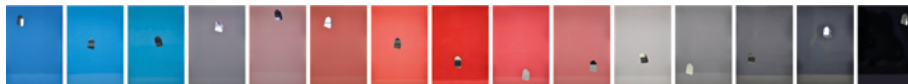


Sandra Carvalho, *Sin título*, 2022. Litografía. 35 × 23 cm. | Louise Bourgeois, *Embracing the Tree*, 2000. Punta seca sobre pañuelo. Estado variable, II de II, 44,5 × 43,8 cm. Edita Harlan & Weaver, Nueva York.

Pero en los talleres analógicos se siguen manteniendo las técnicas en hueco y relieve. Poco varía la elaboración de la matriz y mucho el proceso de estampación, ya que para imprimir sobre tela hay que contemplar su composición, textura, su absorbencia y, en menor medida, el ligamento, para que el tejido no se deforme. Hay que saber si la tela es natural o sintética —menos absorbente— o que mientras más lisa sea (tales como la seda, el raso, la muselina) recibirá la imagen con mayor nitidez debido a su ausencia de trama y la capacidad de adaptación. Si está almidonada es mejor lavarla ya que puede repeler la imagen.

La tinta tendrá que modificarse añadiendo aceite y aplicarla generosamente tomando la precaución de proteger la mantilla para que no se manche. Si se estampan camisetas o elementos dobles habrá que interponer en medio un papel grueso o cartón que evite los pliegues y transfiera tinta al lado inadecuado.

La textura, en el sentido literal del término, influye mucho en el aspecto final: si la tela es muy surcada la imagen se verá desvaída, pero se puede aumentar la transferencia a base de presión, cantidad de tinta y tiempo de humectación. La ausencia de carga entre la trama y el urdimbre está directamente relacionada con la absorbencia y determinará cuánta tinta



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.

se aplica en la matriz. En definitiva, consiste en elegir el material, con independencia de sus características de imprimabilidad, y adaptarlo al proceso. Un exhaustivo y emocionante probaje de ensayo nos dará la mejor y más hermosa solución. El textil también admite acabados distintos. Su naturaleza flexible que contiene o envuelve las imágenes conforman desde grandes instalaciones hasta esculturas blandas. La han usado muchos artistas tales como Robert Rauschenberg que comenzó sus transferencias sobre papel y terminó sobre sedas y muselinas frotando con un bruñidor; Louise Bourgeois recreó el aspecto de sus telas viejas y gastadas; Gabor Peterdi experimentó en Atelier 17 manejando las diferentes variables para trabajar en húmedo y en seco, añadiendo aceites, secativos, controlando los pliegues para mejorar la transferencia, etcétera. La británica Kate Smith estampó fotograbados sobre telas llevada por motivaciones que iban entre lo artístico y lo doméstico; Beatriz Leyton, con quien tuve la suerte de hacer una estancia en Chile, usaba tinta del mismo color que el textil, blanco sobre blanco; Thomas Kilpper aprovechó la tela para sus monumentales impresiones de hasta 400 metros cuadrados.⁸

Plásticos. Hay artistas que desean estampar en soportes traslúcidos, papeles o no, tales como poliéster, metacrilatos y acetatos. Si bien son soportes adecuados para las técnicas serigráficas, el tórculo y la humedad los arrugan e impiden que la tinta penetre dada su condición impermeable. El resultado mejora con una prensa tipográfica añadiendo carbonato y secativo a la tinta y dejándola secar al aire en un departamento estanco para evitar el polvo. También se puede asumir que la arruga propia de estos tipos de papeles es un elemento gráfico más, como demuestran los excepcionales frottages de la artista libanesa Mona Hatoum.

El material no absorbente, como películas de plástico y láminas metálicas, no se puede imprimir con la tinta convencional a no ser que se modifique. La solución ideal es usar tintas oxidantes pero no es común en la estampación manual ya que, precisamente, su rapidez en el secado lo

⁸ Sobre la impresión en textiles es interesante la lectura de Hevia Toledo, Pamela Carolina. *La tela como soporte de creación en la obra gráfica* (Tesis Doctoral), 2016. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

impide. Se suele añadir un secativo que se adapta al ritmo del artista. Hay quien pulveriza almidón con el papel recién salido del tórculo.

Si bien existen documentos en los que se usa el plástico como matriz, son mucho más difíciles de encontrar aquellos trabajos que lo utilizan como soporte calcográfico. El acetato es un material que se encuentra en el taller con frecuencia. Se utiliza cada vez más para tallar, por su bajo coste y la facilidad con que se trabaja en él en grandes formatos. Si es el soporte final de la imagen se tendrá en cuenta que el secado se produce solo por evaporación y oxidación, por lo que volvemos a recomendar un secativo dejándola secar durante 48 horas mínimo, o incluso varios días.

Cualquier soporte puede ser utilizado si se adapta bien a la matriz, con o sin tinta. Recuerdo los rotundos gofrados realizados a partir de una matriz xilográfica y láminas muy finas de latón usadas como si fuesen papel. También matrices xilográficas que se han convertido en el soporte de la impresión que se realiza sobre un film transparente para después transferir la imagen, a modo de adaptable contraprueba, a cualquier superficie. Basta con presionar con el dedo o un bruñidor para transferir la tinta. A la manera antigua.

La estampación [como proceso creativo]
María del Mar Bernal
El papel: paraíso de la tinta



Hieronymus Wierix, *Cristo en la prensa de vino*. ca. 1619. Grabado 14.4 × 9.6 cm. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

PIES DE FOTO, FUENTES Y CRÉDITOS DE LAS IMÁGENES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- Willian 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, *Rostrós*, 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 Bernal 154
- Raúl Valverde, *Oro posado*, 2013. Oro de 22 kt sobre aguatinata, Ogami Press, Madrid. Fotografía María del Mar Bernal. 154

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

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

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

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

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

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

La estampa presenta más presión por una zona que por otra. (https://www.calco-grafica.it/stampe/inventario.php?id=S-FC114457)	233
Esquema de clase que explica el anclaje que necesita la tinta sobre la plancha para no ser desplazada por la tarlatana. María del Mar Bernal	234
Rolando Campos, <i>Uno</i> , ca. 1980. Punta seca, Emulsión de agua y tinta en el entrapado. 10 × 20 cm. Colección particular, Sevilla. Fotografía María del Mar Bernal.	235
Giovanni Fattori, <i>Barcos varados</i> , 1875-1880. Aguafuerte con mucho entrapado y manchas de óxido. 25 × 90 cm. British Museum, Londres. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2019-7014-7).	236
Estante de secado, conocido como <i>rack</i> de secado (detalle izquierda) y prensa de aplanado (derecha). Taller calcográfico de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 2022. Fotografía María del Mar Bernal.	242
Abraham Bosse, <i>Taller de impresión</i> , 1642. Grabado, 32 × 38 cm.	244
Prensa de aplanado de aire al fondo. Taller Ogami Press. Madrid.	244
Honoré Daumier, «Lo que la burguesía llama una ligera distracción», de la serie <i>Les Bons Bourgeois</i> , Sátira, nº 14, publicada en <i>Le Charivari</i> , 1846. Litografía coloreada a mano por Édouard Bouvenne para ser utilizado como plantilla para los coloristas. British Museum, Londres.	248
Simón Arrebola Parras, «Escenografía para el rey Lear», de la serie <i>Ilustrando la tragedia</i> , 2011. Aguafuerte y 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 <i>Flujo</i> , 2015. Serigrafía y fotopolímero, 110 × 78 cm. Ogami Press, Madrid. Fotografía Juan Lara Hierro. .	255
Manuel Pastrana, certificado de edición de <i>Ensamblaje Trasthotérico</i> , 2013. Linóleo.	256
Alberto Corazón, Certificado de edición de <i>Como pavesas encendidas en medio de la tormenta</i> , 2010. Serigrafía, fotoaguantinta e impresión pigmentada. 8 piezas de 40 × 52 cm (160 × 104 cm). Fotografías: María del Mar Bernal.	256
Almudena Lobera, <i>Certificado de edición de «Desvelaciones»</i> , 2010. Fotograbado, 29 × 29 cm; poemas de Graciela Baquero. Fotografía María del Mar Bernal.	257
Vicenç Furió, caja de transporte de los grabados para la exposición <i>El Arte del Grabado Antiguo. Obras de la Colección Furió</i> , marzo-junio 2017. Museo de Bellas Artes, Sevilla. Fotografía Vicenç Furió	258
Prueba de impresión del libro <i>El arte del grabado antiguo. Obras de la colección Furió</i> , Publicacions i Edicions de la Universidad de Barcelona, 2014. Fotografía Vicenç Furió.	258
Eugène Delâtre, <i>Tarjeta de negocio del editor Édouard Kleinmann</i> , 1890-1900. Aguafuerte, 8 × 11,4 cm. Van Gogh Museum, Ámsterdam.	259
Henry Hardy, <i>Ángeles jugando en la imprenta</i> , ca. 1780-1820. Aguafuerte y grabado. 11,5 × 9,5 tarjeta comercial. British Museum, Londres. (https://www.british-museum.org/collection/object/P_Heal-99-57)	259
Juego de rol para una negociación de venta de obra gráfica. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla, 2018. Prof. Francisco Caro González.	260
<i>Desarrollando la mentalidad emprendedora</i> dentro de los planes de Innovación Docente de la Universidad de Sevilla. Asignatura de Grabado II, 5º curso de Licenciatura, Sevilla, 2014. Fotografías María del Mar Bernal.	260
Conferencia sobre <i>Modelos de negocio en el campo de la gráfica</i> , por el Prof. Dr. Francisco Caro González, 2020. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla. 2020.	261
Stand de Ogami Press en Estampa Contemporary Art Fair, Madrid, 2017. Fotografía Juan Lara Hierro.	261

BIBLIOGRAFÍA

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

- Brea, José Luis (2004): *El tercer umbral*. Murcia: CENDEAC.
- Burty, Philippe (1875): *L'eau-forte en 1875: quarante eaux-fortes originales et inédites par quarante des artistes les plus distingués*. Paris: A. Cadart Éditeur, en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/brv1b8527610g> (Consultado el 27/09/2018).
- Caballero Bonald, José Manuel (1992): *Ágata ojo de gato*. Madrid: Anagrama.
- Cano Bevia, Rocío (2017): *Repetición y herencia generacional*. Trabajo Fin de Grado. Grado en Bellas Artes. Sevilla: Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla.
- Carmona Pérez, Jonás (2015): *Matemáticas, música y salud: las tres edades de la mirada de Debray, un recorrido desde Leonardo a Xenakis*. Trabajo Fin de Máster. Máster en Arte Idea y Producción. Sevilla. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla. Inédito.
- Carrete, Juan; Vega, Jesusa; Bozal, Valeriano (1988): *El grabado en España. Siglos XIX-XX*, (Summa Artis, Historia general del arte vol. XXXII). Barcelona: Espasa Calpe.
- Cela, Camilo José (1944): *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*. Madrid: Debolsillo.
- Chamberlain, Walter (1988): *Manual de aguafuerte y grabado*. Madrid: Hermann Blume.
- Chamberlain, Walter (1988): *Manual de grabado en madera y técnicas afines*. Madrid: Hermann Blume.
- Churchill, Winston (web oficial) (s.f.): <https://winstonchurchill.org/publications/finest-hour/finest-hour-160/education-pentland-churchill-design-competition/> (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_confecci_-_n_-_mar (Consultado en 4/07/2022)
- Ponce, Delia (2016): *DEEESPACIO*. Trabajo académico. Asignatura: Creación Abierta en Grabado, Grado en Bellas Artes. Sevilla: Facultad de Bellas Artes. Universidad de Sevilla. Inédito.
- Ramos Guadix, Juan Carlos (1991): *Técnicas aditivas en el grabado contemporáneo*. Granada: Universidad de Granada.
- Rena M., Hoisington, (2011-2012): *Print by Print: Series from Dürer to Lichtenstein*. Catálogo. Baltimore: Baltimore Museum of Art.
- Ribes, Carlos (s.f.): *Tórculos Ribes*, <https://www.torculosribes.es/en/tutorials-news/64-tracci%C3%B3n-inferior-o-superior> (Consultado el 2/07/2021)
- Roberts, Jennifer L. (2021): «Contact: Art and the Pull of Print», Conferencia. Washington DC: The National Gallery of Art. <https://www.nga.gov/research/casva/meetings/mellon-lectures-in-the-fine-arts/roberts-2021.html>. AlabertoDes
- Roberts, Sean (2014): «Inventing engraving in Vasari's Florence» *Intellectual History Review*, 24:3, pp 367-388, DOI: 10.1080/17496977.2014.891181
- Rodríguez Naranjo, Laura (2012): *Circuitos sonoros. Grabado interactivo*. Trabajo académico, asignatura Desarrollo y Aplicación de Técnicas de Grabado, Máster en Bellas Artes. Sevilla: Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla.
- Ross, John; Romano, Claire; Ross, Tim (1990): *The complete printmaker*. New York: Free Press.
- Ruiz Ruiz, M.D.C. (2008): *El molde de bloque como matriz. Una mirada personal al relieve en la gráfica contemporánea*. Tesis Doctoral, València: Universitat Politècnica

- de València. <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/37856>.
- Rumelin, Christian (2020): *L'eau-forte est à la mode 1840-1910: Un nouveau technique et esthétique au XIXe siècle*. Paris: Page d'Arte.
- Ruscelli, Girolamo (1555): *Secreti del Reverendo Donno Alessio Piemontese*. Munich, The Bavarian State Library. (Digitalizado 14/03/1014) http://www.edym.net/Materia_prima_textil_gratis/2p/matrim/cap06/cap06-1.htm (Consultado el 12/01/2017).
- Sáez del Álamo, M. Concepción (1989): *El grabado a color por zieglengrafía*. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína.
- Saff, Donald; Sacilotto, Deli (1978): *Printmaking: History and Process*. Boston: Wadsworth Publishing Co Inc.
- Sánchez Baíllo, José Antonio (1992): *Las grandes ediciones, en Sevilla, de grabados en planchas de latón al aguafuerte, en ausencia de tratamiento de acerado 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*. Ámsterdam: 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)