

# Espejo de Monografías

ISSN: 2660-4213 Número 29, año 2024. URL: [espejodemonografias.comunicacionsocial.es](http://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 15

### Título del Capítulo

«El tórculo, emblemático artefacto»

### Autoría

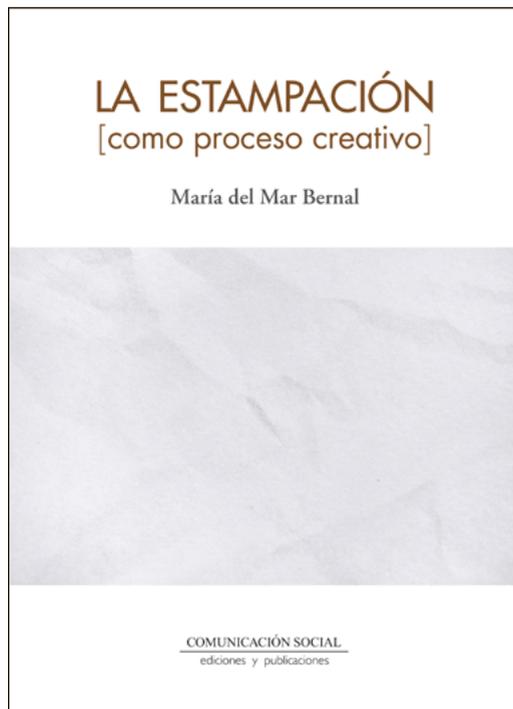
María del Mar Bernal

### Cómo citar este Capítulo

Bernal, María del Mar (2024): «El tórculo, emblemático artefacto». 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/c15.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 estampa 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

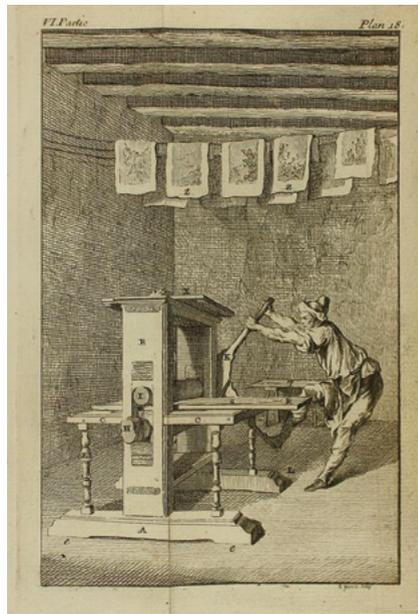
VIGOR Y ORFANDAD DE LAS ARTES CISORIAS . . . . .	vii
INTRODUCCIÓN . . . . .	3
1. LA ESTAMPACIÓN COMO PROCESO CREATIVO . . . . .	7
2. RESISTIR BAJO PRESIÓN . . . . .	15
3. INSTRUCCIÓN Y ESTAMPACIÓN. . . . .	31
4. GRABADO A TODO RIESGO . . . . .	43
5. <i>BELLE ÉPREUVE</i> . . . . .	49
6. MÁS TINTA, MÁS 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 tórculo es la máquina que asiste a todos los preparativos del grabador. Atrae a los artistas, a los técnicos, a los editores, a los críticos y al público ordinario y siempre aparece en cualquier conversación afín. Muchos escritores lo han nombrado desde el siglo XVII hasta la época contemporánea: Azaña, Miguel de Unamuno, José María de Pereda o Pío Baroja, quien nos regala maravillosos fragmentos sobre distintos episodios de entintado. En ellos se nombra «el tórculo» y no «un tórculo», signo de que su presencia es determinada e inevitable. La luz, el negro y el blanco, iluminan las escenas. Cuenta Baroja en *Las tragedias grotescas* de 1912: «Cuando el grabador acabó su trabajo en la mesa, cogió la plancha entre las manos negras y la calentó en la estufa; luego tomó un poco de tinta espesa con los dedos y embadurnó y frotó la plancha varias veces con la palma de la mano. Es un oficio que no es muy bueno para señoritas —dijo el viejo riendo. Luego que el joven entintó la plancha, cogió el quinqué y lo colgó en la pared encima de una prensa de hierro. Después dejó la plancha en el tórculo, cogió, ayudándose con dos trozos de cartulina, una hoja de papel blanco, inmaculado, y la colocó sobre la plancha. Tras esto puso encima del papel varias bayetas, ‘Para que no tenga frío’ —dijo el viejo riendo, y al mismo tiempo comenzó a dar vueltas a las aspas del tórculo. Pasó la plancha entre los dos cilindros, quitaron las bayetas y salió la prueba. El viejo la tomó con cuidado y la llevó a la luz.»<sup>1</sup>

En el tomo primero de *Memorias de un hombre de acción*, «El amor, el dandismo y la intriga» de 1922 describe con poética precisión la sensación que tuvo al visitar el estudio de un grabador:

---

<sup>1</sup> El filólogo Ángel Arteaga, recopila más de veinte definiciones, citas de autoridades y descripciones para la palabra «tórculo» en *Palabraria* <<http://palabraria.blogspot.com/2011/06/torculo.html>> (Consultado el 2/07/2021).

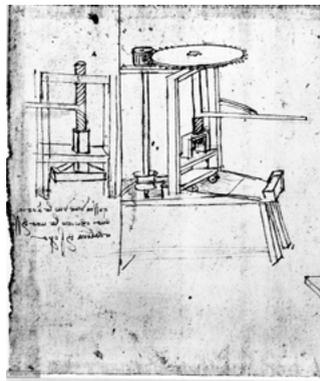


Edward Hopper en su estudio de One Washington Square North, 1947. | Bosse Abraham, *De la maniere de graver a l'eau forte et au burin, et de la gravûre en maniere noire*, 1645. Cabecera dibujada por C.N. Cochin Filius y grabadas por Fessard.

«Pasando la puerta se encontraba un pasillo húmedo y negro, y al final, un patio, y antes del patio, a mano izquierda, el rincón donde trabajaba el grabador. Era un taller que tenía todo el aspecto de un taller medieval. Lo iluminaba una ventana grande, a poco más de un metro de altura, que daba hacia la muralla, y otra pequeña, que recibía la luz de un patio. Cerca de la ventana grande tenía su mesa de trabajo el grabador, con sus planchas, sus buriles y sus piedras de esmeril. En la pared, en unos estantes, se veían frascos de ácido nítrico con agua, mezcla ya empleada en morder el cobre, a juzgar por el color azul que tenía. Delante de la ventana pequeña y alta estaba el tórculo, un tórculo de madera, antiguo, en donde tiraba las pruebas el grabador. Todo el pequeño taller, negro, se hallaba como barnizado de tinta, y los papeles blancos parecían allí de nieve.»

Está claro que para conocer estos detalles Pío había visto trabajar en el taller a su hermano el grabador Ricardo Baroja.

Comprar un tórculo es decidir ser grabador. Una imagen suya, o de una parte de él que se escape en una fotografía, dice que allí hay grabadores. Edward Hopper lo utilizaba como elemento importante de su ritual al en-



Torque de oro de 500 gr. de peso. Edad del Hierro II, años 400 a 60 a.C. Museo de Pontevedra. | Leonardo da Vinci, *Boceto de una prensa* (detalle), ca. 1500.

trar en el estudio: se quitaba el sombrero y lo colgaba en una de las aspas. Hacía esto todos los días y si estampaba lo quitaba colgándolo en otra parte. Según contó su mujer Josephine poco antes de morir, el artista creía que posando allí el sombrero todo iría como la seda en el momento de plantarse ante el lienzo en blanco.

Su etimología procede del vocablo *torcer* ya que su antecesora, la primera prensa de vino y aceite, consistía en dos superficies planas con un husillo al que se le iba dando vueltas. Los *torques*, o las *torques*, eran unos collares usados desde la Edad de Bronce consistentes en un aro de metal abierto por delante con dos apliques en los extremos que se torcía alrededor del cuello. En mecánica refiere a un esfuerzo de torsión, un momento de fuerza, el instante que hace girar un objeto. *Torquere* significa torcer, torturar, de donde derivan vocablos como retorcer, tormento, o distorsión. Tienen la misma raíz contorsión, tuerto, torcido, torzón y retortijón, lindantes con el verbo que permite apretar una superficie contra otra. Su raíz indoeuropea *terk\** está relacionada con el verbo griego *trépo*: girar, dar vueltas, y el sustantivo *tropos*. El sufijo *-culus, -culum*, ajeno a la anatomía, expresa en latín diminutivos o instrumentales como artículo, oráculo o testículo. *Tórcula* sí es una palabra anatómica que define el punto de confluencia venosa en el cerebro, además de un instrumento para comprimir las venas. Es sinónimo de la prensa de Herófilo, el médico que descubrió que la inteligencia no estaba en el corazón, sino en el cerebro, y el primero que asoció el pulso con el latido.

Su funcionamiento básico consiste en una pletina que se desliza entre dos rodillos accionados por un aspa. Los primeros tórculos datan de entre

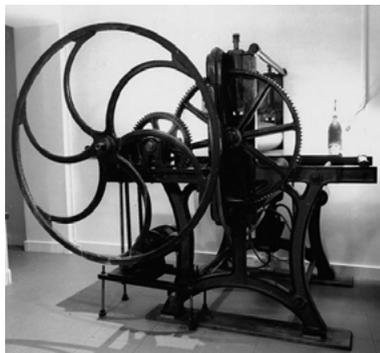


Vincent Laurensz van der Vinne I, *Mujer sentada grabando una plancha con una prensa detrás*, ca. 1644-1702. Pluma y tinta negra; grafito y sanguina para realizar la transferencia. Estudio para estampa. 23,20 × 19 cm. British Museum, Londres | Félicien Rops, *Tarjeta para Imprimerie F. Nys*, ca. 1869-70. Aguafuerte, 17,8 × 13,0 cm. British Museum, Londres.

1460 y 1465 en el Alto Rin. Cada país tuvo su propio tipo de prensa y su evolución puede seguirse según la calidad de las estampas. Entre los siglos XVII y XVIII la mayoría eran de origen francés, pero el secreto profesional impedía trasladar el invento al resto de países hasta que Abraham Bosse, en la tercera parte de su manual de 1643, lo describió exhaustivamente dispersando la información por toda Europa.

Al principio eran prensas de madera. Ya Leonardo da Vinci abocetó una de aspas hacia 1500 pero no se sabe si se usó para grabado. Desde 1645 a 1745 los modelos siguieron los diseños de Stradanus, Plantin o Bosse y las mejoras que se hicieron a través de los siglos fueron breves. Una de las más destacables fue la introducción de cartones en los canales de las palancas para apretar los cilindros de forma que, junto con las mantillas, se pudo aumentar y, sobre todo, amortiguar la presión.

Charles Nicolás Cochin *El Joven* (1715-1790), revisó la tercera edición del manual de Bosse y le hizo una última innovación aumentando el cilindro inferior para facilitar el rodamiento y mejorar la calidad de la impresión. Si nos fijamos en cualquier tórculo actual este detalle se sigue manteniendo. También hubo un cambio en el radio de los cojinetes y en los cilindros y se dispuso un ánima continua, y no dos en los extremos, que permitió montarse y desmontarse con mayor facilidad.



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 | Tórculo de Crommelynck, ca. 1962. Fotografía de André Morain.

Christian Friedrich Gessner (1701-1756) diseñó una prensa con engranajes originando la importante reducción del esfuerzo. Suelo explicar a los jóvenes este dato haciendo una semejanza con los engranajes de los platos y piñones de su bicicleta. A mayor reducción de fuerza, el cilindro avanza menos a cada vuelta de aspas, rodando más fácilmente.

Las prensas fueron al principio fabricadas por carpinteros y los ingenieros no entraron en escena hasta que se hicieron de metal. En varias patentes industriales se cambiaron los cilindros, pero el cuerpo central seguía siendo de madera. Los americanos Jacob Perkins y George Murray diseñaron la conocida prensa Perkins de hierro en 1810. Por cuestiones de peso, la pletina aún era combinada. En 1819, Charles Warren remató el resultado con la pletina de acero que después se sustituiría por las sintéticas de baquelita y fibra, más ligeras y estables a la humedad. En las grandes factorías se comenzó a combinar el hierro con el poder del vapor diseñando prensas, como la Cartwright de 1824. Al desarrollar estas rotativas, a la par del rotograbado, las prensas «analógicas» se quedaron en los talleres de los artistas porque funcionaban bien y las metálicas eran caras y difíciles de conseguir. Los ingenieros también vieron las posibilidades creativas del hierro fundido haciendo máquinas mucho más hermosas.

Europa occidental siguió trabajando con prensas de madera antes y después de 1900. Al principio se reformaron con cilindros de hierro fundido en un sincretismo prensil poco afortunado pero, poco a poco, se desvincularon de puro viejas. Otras con más suerte fueron protagonistas de docu-



Tórculo eléctrico. | Detalle de la línea de cartones introducidas para amortiguar la presión. Ambas en Facultad de Bellas Artes de Sevilla, 2022. | Prensa de Cadart en el tratado de Maxime Lalanne *Traité de la gravure à l'eau-forte*, 1866.

mentales sobre grandes grabadores o se plantaron en un museo para recrear el estudio de los artistas. Algunas instituciones las conservan solemnes y majestuosas en sus salas principales.

El tórculo es la inversión más importante de un grabador novel. La necesidad de poseer estas máquinas surgió en el siglo XIX relacionándose con el entintado libre. Burty había pregonado la autonomía de la que dispuso Rembrandt al estampar sus maravillosas pruebas de ensayo en el tórculo de su estudio; Lalanne publicó su influyente tratado describiendo la libertad con la que se operaba en el taller de Delâtre; ese mismo año, en 1866, Philip Gilbert Hamerton dijo que todo grabador debía tener uno en su casa, tal vez para comercializar su pequeña prensa; la viuda de Cadart, que continuó con el negocio, incluía en el listado de material imprescindible para un grabador la famosa prensa de sobremesa que había diseñado su difunto esposo. Estas pequeñas máquinas, útiles pero limitadas, suponen un importante atractivo para muchos principiantes, pero pronto se quedan cortas y se arrumban como adornos tras adquirir una máquina de mayor formato y potencia.

La calidad de un tórculo depende en gran medida del fabricante, de los materiales con que está construido, de su diseño y de su precisión. En un primer momento elegimos tamaños medianos para ahorrar dinero, espacio y peso, pero es muy posible que se quede pequeño en poco tiempo. Pensemos también que los márgenes del papel cuentan como parte de la obra y que en los extremos de la pletina se van a perder unos centímetros a causa de los topes anticaiadas. El diámetro de los cilindros es fundamental, no aconsejo que sea menor de 15 cm de diámetro, sobre todo el inferior. En caso contrario es muy probable que no estampe con la fuerza necesaria.

Los cilindros vienen bien ajustados de fábrica. Estarán paralelos entre sí y bien nivelados, dos premisas incuestionables. El husillo, o la palanca de presión, mejor si es de paso fino para lograr mayor precisión. Coordinada con él la regleta debe contemplar los medios milímetros para afinar el resultado.

Que la pletina sea de hierro o baquelita va a depender de la marca. Ambas funcionan igual, aunque las diferencias de peso y los inconvenientes de la oxidación y la deformación son considerables. Lo mismo sucede con el mecanismo de accionamiento de aspas o volante, va en gustos: las aspas son más ergonómicas y compensan el discurrir más uniforme, pero incómodo, de una pletina accionada con volante.

En cuanto a la diatriba de si poner la tracción en el rodillo superior o inferior Carles Ribes, un prestigioso fabricante de tórculos desvela lo siguiente:

Los tórculos con tracción inferior funcionan bien siempre que sean capaces de transmitir el movimiento al rodillo superior y a la platina. Para conseguirlo, lo que se hace es moletear el rodillo inferior (esto es, hacerlo rugoso) ya que de este modo, el rodillo se «clava» en la platina, arrastrándola y evitando que deslice. Cuando la platina ya se mueve, el rodillo superior gira acompañándola. Lo que sucede muchas veces es que el moleteado del rodillo inferior se gasta, o también la propia platina sufre desgaste con lo que desliza y tenemos que dar mucha más presión para que clave más, desvirtuando así el grabado (...).

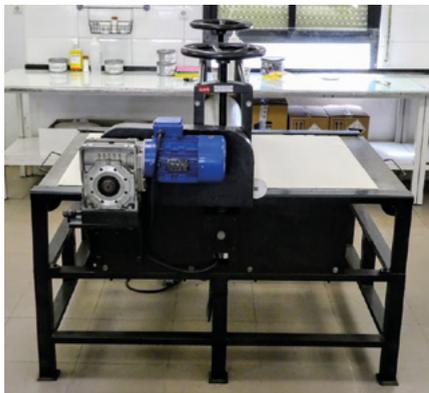
Con los tórculos de tracción superior el problema se anula por completo. Lo que nos interesa desde el principio es que gire el rodillo superior, y éste siempre gira ya que es el que está conectado a la caja reductora y al volante. (...) Como curiosidad explicaré que algunos fabricantes han inventado tórculos con cremallera y piñón para actuar directamente sobre la platina, y así asegurar el movimiento. Este método es caro y poco satisfactorio, ya que el avance se produce a «microsaltos» al engranar y desengranar los dientes, y esta anomalía se percibe en la estampa.

¿Por qué hay tantos tórculos con tracción inferior en el mercado? Muy simple, es técnicamente mucho más sencillo fabricar un tórculo con tracción inferior que uno con tracción superior, ya que en este último el mecanismo completo debe subir y bajar junto con el rodillo, mientras que en el de tracción inferior, el mecanismo de giro está fijo. De lo anterior se traduce que un tórculo con tracción superior tendrá un precio más elevado.<sup>2</sup>

También puede ser manual o eléctrico, este último más cómodo, pero mucho más costoso. Hay quien instala en el tórculo mecánico un sencillo

---

<sup>2</sup> Ribes, Carles, *Tórculos Ribes* <<https://www.torculosribes.es/en/tutorials-news/64-tracci%C3%B3n-inferior-o-superior>> (Consultado el 2/07/2021).



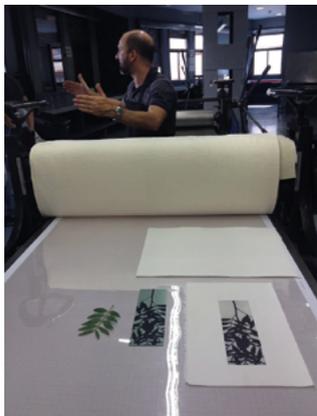
Tórculo eléctrico, detalle del motor. Facultad de Bellas Artes. Sevilla. | Tórculo de la Calcografía Nacional. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

motor que activa el movimiento mediante un interruptor. La ventaja es que la pasada se hace de forma muy uniforme y permite aumentar la presión. El bastidor debe ser sólido y, si es regulable, mejor. La reductora, para mí que ya he probado uno que no tenía, es incuestionable.

*La pletina* es el lugar donde sucede la estampación. Encontramos varias palabras para referirnos a ella en castellano: pletina, platina o cama, esta última menos usada; los diccionarios relacionan más la palabra pletina con la impresión, aunque ambas son correctas. *Grosso modo* el término refiere a la superficie de las máquinas de impresión donde se coloca la matriz y el papel. También alude a una plancha rectangular metálica.

La pletina estará paralela al cilindro. Si es de metal, con el uso desmedido de un taller académico, se deforman por el centro generando una leve depresión que producirá desvaídos en la zona central de las planchas de gran formato. Esto se evita volteándola una vez al año. No hay que confundir los resultados derivados de matrices de maderas con irregularidades naturales en su grosor. Los antiguos grabadores se las arreglaron colocando papeles por debajo de estas diferencias de nivel para corregir los defectos de la estampación.

*Las mantillas*. Independientemente de la calidad del tórculo es fundamental que las mantas sean de calidad. De nada sirve una gran máquina que no esté adecuadamente vestida para una gala de presión uniforme. Las mantillas se colocan para amortiguar, para recoger con precisión la tinta y para que el metal no se lamine.



Juan Lara Hierro, editor de Ogami Press, tras la pletina y mantillas del tórculo. Sevilla, 2015. | Mantillas. Facultad de Bellas Artes, 2022. Sevilla.

Suelen ser de fieltro, un tipo de textil no tejido que se fabrica por acumulación de fibras y se cohesiona con un adhesivo. Su origen prehistórico tenía como materia prima la lana de oveja. Antes de que el hombre tejiese, en el sentido literal del término, la naturaleza hizo que los animales dejaran enganchada y apelmazada su lana al frotarse contra los árboles. Esto dio paso a la versión ya elaborada de la lana fielturada, la mejor para amortiguar el empuje de los tórculos. Fue utilizado por las tribus nómadas de toda Europa y Asia, no solo para vestir y calentarse, sino también para impermeabilizar sus chozas.

Desde la revolución industrial, el fieltro se fabrica con grandes máquinas mezclando fibras sintéticas y lana, colocadas en varias capas, a base de vapor y presión. El pegamento para adherirlas las deja ligeramente rígidas, motivo por el que algunos grabadores prefieren usar fieltros tejidos (más flexibles) para los detalles muy finos, aunque dejan marcas en los entrapados. También se las llama mantillas «con o sin trama».

Sus características principales son la resiliencia y la capacidad de amortiguación. Cuando la pletina pasa entre los dos cilindros, se comprime y se mete en las tallas recogiendo la tinta y luego vuelve al estado anterior como si nada hubiese pasado. Antiguamente las felpas se ponían en la pletina. Se daba más presión con otra felpa o poniendo más papel bajo la plancha, pero más tarde se comenzaron a poner sobre el papel.

Lo normal es utilizar dos, la más fina (entre 2 y 3 mm) se pone en contacto con el papel para que pueda introducirse en las tallas; la segunda,

más gruesa (entre 4 y 5 mm) en contacto con el cilindro. Pero no es algo definitorio ya que va a depender de los autores y los distintos talleres y, sobre todo, del proceso. En cualquier caso, a mantas más finas y duras mayor será el contraste entre los blancos y los negros, usándose las más gruesas y blandas para los medios tonos. Por el mismo motivo las mantillas más rígidas son mejores para el relieve.

Para los trabajos de collagraph se añaden planchas de gomaespuma, más económicas. Juan Carlos Ramos en su monografía sobre las técnicas aditivas,<sup>3</sup> aconseja usar tres mantillas: una fina (absorbente de cola), otra más gruesa de unos 4 o 5 mm (amortiguadora) y la tercera, más fina que la intermedia, propulsora del movimiento. Hay también quien emplea las de caucho o de goma *foam*, menos texturadas.

En un taller individual la mantilla es fácil de mantener, tan solo hay que estar atentos a la humedad, para evitar la oxidación de la pletina, y a la cola que va recogiendo del papel y la irá endureciendo. Al terminar la sesión de trabajo se dejará sobre el cabestrante (nunca extendida sobre la pletina para que no se oxide) y eventualmente habrá que enjuagarla. Son especialmente sensibles a las planchas sin biselar; cuando están nuevas guardan memoria de las matrices y pueden dejar marcas blanquecinas en el entrapado de una siguiente prueba.

Conviene trabajar con el fieltro fijado en uno de los lados, por comodidad y para evitar que se mueva el papel. En las antiguas ilustraciones de los talleres se observa que muchos estampadores optaron por colocarlas verticales, para evitar el trabajo de subir y bajarlas. Un ejemplo es la conocida ilustración de Bosse en la edición de 1643. El afamado Dimitri Papagueorguii las colocaba así con un motor casero que las hacía girar alrededor del cabestrante. Esto que parece una simpleza debiera pensarse en términos de grandes ediciones en las que se repite el mismo movimiento cada vez que se realiza una estampa, es decir, en las que el esfuerzo se multiplica cientos de veces.

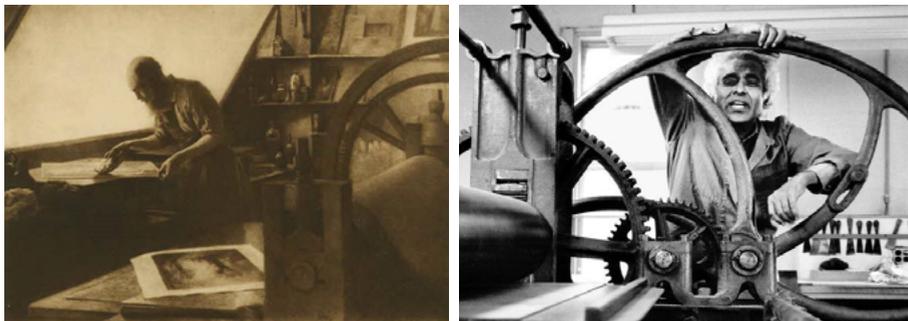
Para poner el papel se toma por los dos extremos, se levanta una de las manos y se acompaña hasta que llega a la pletina, con suavidad, siguiendo la curva que forma en su caída. La mantilla se baja igual. Mientras más retrasada esté la mano que deja caer el papel, más pronunciada será esa curva y más seguros estaremos de que no roce la plancha. Para finalizar se levantan con cuidado; y tras ellas el papel. Suavemente, como si fuese un paso de baile.

Y se mira la estampa.

Y se para el tiempo.

---

<sup>3</sup> Ramos Guadix, Juan Carlos. *Las técnicas aditivas en el grabado contemporáneo*, 1991. Granada: Universidad de Granada.



Emery Walker, a partir de Alfred Hartley, *Retrato de Frederick Gouling en su estudio*, 1910. Fotografado, 15 × 18,5 cm. British Museum, Londres. | Krishna Reddy en *Atelier 17: El maestro con su herramienta*, fecha desconocida.

*La presión* es el enlace entre la tinta y el papel. A ella se someterán las variables y los materiales y por ella son modificados para alcanzar el mejor resultado. En este consenso negocian con ella el dibujo, el tipo y resistencia de la matriz, el proceso, la cantidad y viscosidad de la tinta, el papel, su gramaje y su humedad. Todo se equilibra a base de pruebas de ensayo para que no haya estallidos, falta de transferencia o transferencia desigual; por defecto nos dará pruebas desvaídas; por exceso, cuando menos, deteriorará la estampa, el soporte y, en ocasiones, la matriz. La impresión es el arte del contacto físico, el registro del evento gráfico, la radiografía táctil de la creación.<sup>4</sup>

La presión y su transferencia ponen de manifiesto cualquier marca de la superficie entintada, por insignificante que sea. Para ello hace falta una presión hacia abajo, pero también una resistencia de abajo a arriba, una contrapresión, ejercida por el cilindro inferior y la pletina. Estas dos fuerzas opuestas le dan un alto poder forense para registrar hasta el más mínimo detalle.

Una buena prensa es fundamental para conseguir una presión suficiente, homogénea y precisa. Según el proceso pueden distinguirse la presión plana, dada por las máquinas tipográficas para la estampación en relieve en toda la superficie; una presión tangencial, más precisa e intensa, operada

---

<sup>4</sup> Puede ampliarse información en la serie de seis conferencias dictadas por Jennifer L. Roberts, profesora de Humanidades de la Universidad de Harvard: «Contact: Art and the Pull of Print» 2021. Washington DC: National Gallery of Art. <<https://www.nga.gov/research/casva/meetings/mellon-lectures-in-the-fine-arts/roberts-2021.html>. AlbertoDes> (consultada el 27/09/2022).

por la generatriz del cilindro del tórculo calcográfico y, por último, la presión de arrastre propias de las prensas litográficas y el proceso serigráfico.

En un principiante, el error de presión causa un gran desasosiego dado que sucede ya al final, cuando todo el esfuerzo se ha invertido en el entintado y las expectativas están en su punto álgido. Responde a la falta de experiencia y, a veces, de atención. El estudiante obedece a presiones estándares sugeridas por su profesor, pero es un elemento sutil que el profesional incorpora a su hábito y experiencia como una de las variables más importantes. Un defecto ocasiona una pérdida de dinero, tiempo y un chasco inevitable. Un exceso, por mínimo que sea, ocasiona defectos irreparables: extensión de la tinta, estallidos, salpicaduras o aplastamiento y desgaste de la matriz.

Cuando no se conoce bien el tórculo es muy útil realizar una prueba de presión. Consiste en depositar una tira humedecida del papel virgen sobre la matriz, tallada pero sin entintar, con el fin de reproducir las condiciones finales de la estampación. Se realizará tantas veces como sea necesario observando detenidamente el gofrado resultante en cada una de las pasadas. La presión se irá ajustando poco a poco, y una vez establecido el umbral, se pasará a las primeras pruebas de ensayo para afinarla. Se trata de una prueba muy funcional, sobre todo en un taller compartido, en el que conviven distintos grosores de planchas, técnicas diferentes, tórculos desiguales y dibujos heterogéneos. Recordamos mantener activo el principio de transferencia óptima: la presión adecuada es la que respeta el soporte y transfiere la mayor cantidad de tinta sin que se aplaste, se extienda o quede expulsada de las tallas.

Viendo su importancia, es conveniente automatizar el ajuste de la presión. Con ello no me refiero a automatizar la máquina, sino el gesto; a convertir en un acto reflejo el arreglo de las palancas justo antes de operar con las aspas, a mirar las regletas con los ojos fijos, siempre paralelos a las muescas, como quien mira una probeta. La apariencia robusta de un tórculo puede engañar acerca de su precisión milimétrica. Una muesca de una regleta de paso fino en una prensa estándar corresponde, aproximadamente, a medio milímetro de grosor de la realidad, pero las hay mucho más precisas y es importante saber a cuánto corresponde la nuestra. Se trata de un dato importante, una distancia enorme cuando echamos kilos y kilos sobre un velo de tinta, sobre una talla muy ancha, sobre una muy estrecha, sobre la exquisitez de un dibujo al aguafuerte o el medio tono de un aguainta. Prueba tras prueba se va corrigiendo a base de cuartos de vuelta de husillo. Poco a poco.

Hay veces que estas palancas se aprietan sin mirar. Me entenderá cualquier estampador si hablo en términos de sentir la máquina; se siente su



Regleta de presión de los tórculos Azañón | Palancas de ajuste de presión. | Reductora del tórculo. Todas en la facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla, 2022.

presión y con la experiencia se sabe hasta dónde apretar imaginando su efecto sobre la plancha. Luego se corrobora en la escala milimetrada. Olvidamos con demasiada frecuencia esta manera, también precisa, de acercarnos a la faceta técnica del trabajo con las emociones y la intuición. Saff y Sacilotto, inmersos en el complejo proceso litográfico, decían: «The most important asset for the printer, of course, is a thorough understanding of lithography's chemical basis ideally combined with the intuition that breathes life into its application.»<sup>5</sup> Usé esta cita para inaugurar mi tesis doctoral y aún la mantengo presente en muchas de las circunstancias gráficas que se producen durante el proceso de cualquier tipo de estampación.

Uno de los errores que más le cuesta identificar al principiante es una estampa que sale más oscura por un lado que por otro y con frecuencia piensa que se trata de un entintado desigual. Los tórculos más viejos suelen desnivelarse en relación con las regletas dando una presión desequilibrada. Las máquinas se desgastan, el mantenimiento es caro (y en la función pública también lento) por lo que trataremos de encontrar la forma de conocerlas y acostumbrarnos a sus achaques. Hay veces que solo hay que apretar más un lado que otro, normalmente el opuesto al que aloja todo el mecanismo.

En el taller de clase, con cinco tórculos distintos y treinta alumnos que intercambian grosores de matrices, coloco una tabla de presiones con las distintas matrices para facilitarles el trabajo, a ellos y a mí. Literalmente dice «Tabla de presión APROXIMADA para los distintos tórculos del taller. Está hecha bajo patrones estándares para un determinado grosor de papel

<sup>5</sup> Donald, Saff; Deli, Sacilotto. *Printmaking*, (U.S.A. Wadsworth Publishing Co Inc, 1978), 209.



Eugène Delâtre, *Retrato de Auguste Delâtre*, 1894. Aguafuerte y aguatinta a color, 29.2 × 23.2 cm. National Gallery of Australia, Cambera. | Jordi Rosés estampando en relieve con Juan Escudero. Art Print Residence, Arenys de Munt, 2020.

(240 gr.), acetato (0,3 mm) y dos mantillas. Se entiende por tanto como un punto de partida para que cada alumno ajuste la maquinaria conforme a su material, tipo de dibujo y las mantillas disponibles». Nótese la palabra ‘aproximada’ en versalitas.

La presión plana de las prensas tipográficas, sean manuales o hidráulicas, recogen de forma síncrona la tinta de la zona alta de la matriz. No es necesario que el papel se introduzca en los huecos, por lo que es poca e instantánea. En el ámbito del offset hay una expresión adorable, la «impresión al beso» que define la presión mínima adecuada entre el rodillo y la plancha y luego entre la plancha y el papel. Sucede cuando los elementos están bien ajustados para que no haya exceso de tinta o de presión. Con esta actitud se aplica cierto instinto de protección hacia la plancha (la imagen) aplicando la presión mínima. Por orden de menor a mayor, en las técnicas de grabado tendríamos equis presión en el relieve, algo más en la punta seca, para no dañar las rebabas, aquella que nos ayude a preservar los tonos en el aguatinta y algo más en el aguafuerte, manteniendo siempre su nitidez. Para averiguar cuál es la justa en cada estampa se hacen pruebas *in crescendo*, poco a poco. Pico a pico.

El tórculo no puede ser sustituido por las prensas tipográficas ya que la calcografía necesita un empuje mayor. Stijnman mantiene que la presión de una prensa tipográfica es de 10-20 kg por cm<sup>2</sup> (100-200 Newtons) El

mínimo estimado con un cilindro de 50 cm de largo viene a ser de 100 kg. por centímetro cuadrado.<sup>6</sup> Además, la presión es proporcional a la superficie de la matriz: mientras más pequeña sea, mayor y más puntual será la presión y más fácilmente se transferirá la imagen. Al aumentar la superficie se pierde contacto y queda más repartida. Este es el motivo por el que, a veces, las planchas muy grandes salen desvaídas. Aumentamos la presión y se acabó el problema.

García Larraya diserta sobre este tema en relación con la matriz xilográfica haciendo hincapié en su nivelación. Téngase en cuenta que escribió su libro en un momento en que los tacos no estaban desbastados y los materiales no venían tan acabados como en el siglo XXI. Este autor también habla sobre el exceso de presión que producirá gofrados indeseados y la pérdida de nitidez en los perfiles de las líneas. «La presión, si la estampa xilográfica está bien entintada, debe ser casi imperceptible. El exceso produce gofrado, el exceso daña el grabado y las líneas quedan rebarbadas con detrimento de la pureza de los perfiles.»<sup>7</sup> No es un dogma, pero sí un buen consejo.

Existen pocos datos y demasiado dispares acerca de cuánta presión ejerce esta máquina ya que va desde los 400 kg/cm<sup>2</sup>, o los 2.500 y 3.500, hasta 10.000 kg/cm<sup>2</sup>. Tanta diferencia confunde, pero es un dato que facilitan pocos fabricantes y poco puede averiguarse. Ismael Azañón, constructor de una prestigiosa marca de tórculos que lleva su nombre, comenta: «La presión que ejercen nuestros tórculos grandes es de 600kg por centímetro cuadrado, pero también varía un poco dependiendo del modelo (por supuesto me refiero a los grandes). Los modelos T-45 y T-50 (cm de pletina) al utilizar los mismos elementos y diámetro de rodillos, están sobredimensionados para ese esfuerzo y dan un poco más que los modelos superiores.»<sup>8</sup>

Encontramos un dato acerca de la potencia (mayor) de los tórculos eléctricos: «Para nuestra investigación se ha empleado un tórculo eléctrico de enorme potencia, un Stöström de 120 x 220 cm capaz de procurar una presión de entre 1 y 1'5 toneladas por centímetro cuadrado. Es necesaria una presión uniforme y en plano para que la recogida de tinta por parte del papel sea eficaz, si bien es posible emplear tórculos manuales con menor potencia de carga.»<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> Stijnman, Ad, *Engraving and Etching, 1400-2000. A History of the Development of Manual Intaglio Printmaking Processes*, 2012. Londres, Archetype Publications y Houten, Netherlands en asociación con Hes and De Graaf Publishers, p. 287.

<sup>7</sup> Gutiérrez Larraya, Tomás, *Xilografía. Historia y técnicas del grabado en madera*, 1952. Barcelona, E. Meseguer, pp. 130 -132.

<sup>8</sup> Ismael Azañón, fabricante tórculos Matorc, Correo personal el 25/11/2020.

<sup>9</sup> Margarita González Vázquez, *Nuevos procesos de transferencia mediante tóner y su aplicación al grabado calcográfico*. Tesis Doctoral (Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010), 294.

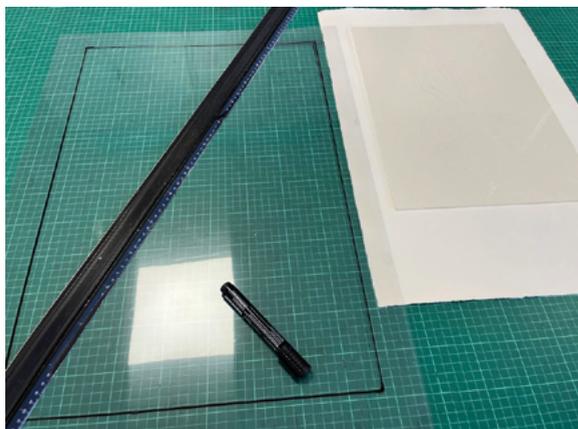


Tórculos del aula de grabado de la Central St. Martin's School of Art and Design. Londres, 1991 | Vista a la izquierda de la sala de tórculos del taller calcográfico de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, 2022. | Tórculo en el aula de grabado de la School of Fine Art, Universidad de Berkeley, 2021.

En cualquiera de los casos es mucho peso. La tinta está preparada para ofrecer resistencia sin que estalle o se vea arrastrada en sentido a la estampación. Como ya he descrito, la viscosidad es el elemento que gobierna este aspecto: debe estar con una densidad consistente, fluida pero nunca líquida. Cuando le subimos la presión a un aguafuerte, por ejemplo, si la tinta está excesivamente fluida, al estampar es como si diéramos un zapatazo en un charco de agua, salpicará y se derramará produciendo un resultado poco nítido o defectuoso. Una tinta líquida solo se usa opcionalmente en la técnica a color simultánea de Hayter, casi al final. También, si está más fluida de lo necesario, la presión se encargará de restar nitidez a las líneas.

El efecto que causa la presión en el papel humedecido, a medida que se va introduciendo entre los cilindros, es similar a la bayeta doméstica de enjuagar: lo estruja y el agua sobrante se desplaza en la misma dirección del cilindro. Si hubiese mucha se formaría una ola que va avanzando y rompe en el último tramo de la matriz, dejando una marca muy visible al disgregar el pigmento del vehículo o formando una especie de acuarela que tiñe el papel; si el avance de la pletina es a tramos, originará bandas paralelas al cilindro; si hay charcos surgirán manchas en donde había exceso de humedad. Es un efecto que se agrava con una tinta mal batida o con el exceso de aceite.

La preparación de la prensa: La estampación, en parte, depende de la paciencia del estampador. Paciencia deriva de *patiens* en latín, es decir, el que padece, e implica esperar para ver los resultados. Sufrimos mientras no los conocemos, mientras esperamos. Muchos alumnos se abalanzan a la prensa ansiando saber cómo está la matriz sin que aún esté acabada o sin



Proceso de registro de una matriz sobre una plantilla de acetato. | Pier Roche, *Atlas, padre de las Hespérides*, ca 1896-98. *Gypsograph*, 43 × 29 cm. Publicado por *L'Estampe Nouvelle*.

que tengan todo preparado. En este apresuramiento el método se pierde. Hay que entrenar esa impaciencia y dominarla, lo que no viene mal en esta sociedad de la inmediatez. Al igual que la máxima del *mindfulness* Pá-re-se (parar, respirar, ser) podría decirse *printfulness*, si se me permite: parar, revisar, estampar.

Existen diferencias importantes entre trabajar en un taller individual y en un taller masificado, con 24 y hasta 40 estudiantes que comparten tórculos, mantillas, procesos, pletinas y niveles distintos de conocimiento. En un taller individual el tórculo está limpio, la presión calibrada, los fieltros ajustados, todo está en orden, comprobado y el tiempo es un aliado. En el aula uno no sabe qué ha hecho el compañero anterior, si estampaba el mismo grosor de matriz, si manchó la mantilla o la pletina. Eso unido a la inseguridad, a la falta de destreza, a la prisa y bajo la tensión de una calificación consume toda la serenidad existente y un tiempo de oro ya de por sí limitado por la campana.

Hay muchos métodos de registro y cada autor se conforma con el suyo. En un taller académico se suele recurrir a marcar en un acetato los límites completos de la plancha y el papel. Hay también quien coloca debajo de éste un papel milimetrado o utiliza una aplicación lupa en el móvil para afinar. Se suele hacer un signo asimétrico con un rotulador indeleble, una letra o el nombre propio, con la idea de darle la vuelta para que las marcas queden en el reverso y no se transfieran al papel.

Es importante automatizar aquellos movimientos y operaciones que garanticen el éxito a pie de prensa. Ya he comentado que uno de ellos es revisar las regletas de presión después de bajar las mantillas y antes de accionar las aspas; otro es pasar un trapo para limpiar el acetato antes de colocar la hoja; otro inspeccionar su grado de humedad camino del tórculo; otro revisar posibles cortes al bajar las mantillas, otro pasar la mano y alisarlas; otro comprobar que nadie merodea por el área de trabajo de la máquina; otro echarse la mano al bolsillo para coger las pinzas; otro... Es, en definitiva, una serie de pasos que se incorporan, para no pensarse, al comportamiento más instintivo del estampador, una coreografía que se ensaya una y otra vez y concluye girando el aspa.

La transferencia siempre ocurre en un lugar invisible, bajo el papel, las mantillas y el cilindro y el artista poco puede hacer, salvo imaginar y comprender. Es cerrar los ojos y confiar que todo sucede correctamente durante esos segundos. La velocidad de la estampación debe ser suave, firme y, sobre todo, homogénea. Y mientras más uniformemente se deslice la platinilla, mejor. Por eso los tórculos eléctricos funcionan tan bien y las reductoras son tan importantes. Malos posicionamientos de la mano o ir dando golpes a las aspas van a hacer que la plancha no se deslice correctamente y salgan marcas.

La estampación manual funciona muy bien con el relieve pero no da buenos resultados con la calcografía. De hecho, una de las pistas que se siguió para seguir la invención y desarrollo de las primeras prensas era la calidad de las estampas. El frotado o bruñido de entonces no es muy efectivo con las tintas actuales más viscosas diseñadas para el trabajo en tórculo. Ya Hamerton se quejaba en 1871 por no haber logrado buenos resultados con las impresiones manuales. Existieron métodos de vaciado de la plancha, un tipo de molde que ya nombró Vasari y que se hacía con diversos productos: cera y pigmento, azufre, gelatina o escayola, consiguiendo algo similar a los actuales yesographs o *gipsographs*.

Pero eso forma parte de otra historia.

## PIES DE FOTO, FUENTES Y CRÉDITOS DE LAS IMÁGENES

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

- Robert Rauschenberg* fotografiado por Henri Cartier Bresson, Nueva York, 1968. 12  
Colectivo Textil. Ellen Gallagher, *De Luxe*, 2004-05. 60 estampas en varias  
técnicas: fotograbado, aguatinta, serigrafía, litografía, aguafuerte y punta seca;  
algunos con plastilina, corte láser, collage, óleo, gouache, pomada, lámina  
metálica, grafito, barniz, medium acrílico, globos oculares de juguete, *Chine collé*,  
acrílico, grabado de tatuajes, repujado, terciopelo, purpurina, cristales, pan de  
oro, juguete adiciones de cubitos de hielo y láminas de plástico. 13 × 10 cm c.u.  
*Exposición Arte y Feminismo*, University of California, Berkeley Art Museum &  
Pacific Film Archive. BAMPFA, 2002. Fotografía de María del Mar Bernal. . 12
- Graham Nash, *Autorretrato*, 2013. Portada para *Wild Tales: a Rock & Roll life*  
Editorial: Crown Archetype, Nueva York (<https://graficartprints.com/graficart-prints-visits-nash307-editions/>) . . . . . 13
- Jesús Limárquez, *proceso de oil print*, 2018. . . . . 13
- Raúl Valverde, *DRP-E 22/27*, 2010. Porfolio de 6 impresiones inkjet 42 × 29,7  
cm c. u. Ogami Press. . . . . 13
- Jean Charles Delafosse, *Caricatura del impresor en talla dulce*, 1734-1789. Lápiz,  
acuarela y carboncillo sobre papel. 17,9 × 10,3 cm. Metropolitan Museum of Art,  
Nueva York. . . . . 14
- Jan Collaert I, llamado Stradanus, *The Invention of Book Printing*, plancha 4, ca.  
1600. Butil. 27 × 20 cm. Metropolitan Museum of Art, Nueva York (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/659683>) . . . . . 16
- W. Read, *Doctor Prosody corrigiendo su prueba en una imprenta*, 1821. British Li-  
brary, Londres. Grabada por W. Read, publicada en 1821 por M. Ray, Londres.  
(<http://www.poltronpress.com/our-stanhope-press/Polton-Press>). . . . . 16
- Johannes Gutenberg, *Biblia de las 42 líneas*, 1456. Biblioteca de la Universidad de  
Sevilla. Fondo Antiguo. . . . . 17
- Boner Ulrich, *La piedra preciosa*, ca. 1462. Xilografía iluminada. Biblioteca Esta-  
tal de Berlín. . . . . 17
- Jost Amman, *Dos balas de tinta de impresor*, 1588. Xilografía coloreada (<https://jeffpeachey.com/2020/07/14/reproduction-printers-ink-balls-before-the-roller-andbrayer/>). . . . . 18
- Claire Danna, *Estudio e intervención sobre mujeres impresoras*, 2022. Biblioteca de  
la Universidad de Berkeley. Fotografía María del Mar Bernal . . . . . 18
- Siber, Johann, *Marca de impresor*, 1489-1500, British Museum, Londres. Xilogra-  
fía, Lyon ([https://marques.crai.ub.edu/es/impresor/a13579034/a13579034\\_0](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](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> ( <a href="https://21stcenturyrenaissanceprintmaker.wordpress.com/2014/09/02/printing-an-intagliomatrix-without-a-press/">https://21stcenturyrenaissanceprintmaker.wordpress.com/2014/09/02/printing-an-intagliomatrix-without-a-press/</a> ) .	20
Prensa y rodillo de dos mangos ( <a href="https://www.flickr.com/photos/34564322@N03/15822327168/in/pool-handpress/">https://www.flickr.com/photos/34564322@N03/15822327168/in/pool-handpress/</a> ). . . . .	20
Tommaso di Antonio Finiguerra, <i>El rey de las cabras</i> , c.1460-64 Grabado. Institute of Arts, Minneapolis USA. ( <a href="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">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</a> ) . . . . .	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. ( <a href="https://paceprints.com/about">https://paceprints.com/about</a> ). . . . .	27
Piero Crommelynck con el retrato de Picasso realizado en aguafuerte y aguatinta, 1966. Colección Crommelynck ( <a href="https://www.phillips.com/article/10449508/picassos-printmakers-worksfrom-the-piero-crommelynck-collection">https://www.phillips.com/article/10449508/picassos-printmakers-worksfrom-the-piero-crommelynck-collection</a> ) . . . . .	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 ( <a href="https://the-dali.org/about-themuseum/timeline/">https://the-dali.org/about-themuseum/timeline/</a> ). . . . .	32
Ruscelli, Girolamo, portada de <i>Secreti del Reverendo Donno Alessio Piemontese</i> , 1555, Venecia. München, Bayerische Staatsbibliothek Venecia. ( <a href="https://www.digitalesammlungen.de/en/view/bsb10202339?page=1">https://www.digitalesammlungen.de/en/view/bsb10202339?page=1</a> ). . . . .	32
Sir Hubert von Herkomer, <i>Dos impresores en el taller</i> , 1891. Aguafuerte y punta seca, 15,2 × 20 cm. British Museum, Londres ( <a href="https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1892-0212-9">https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1892-0212-9</a> ) . . . . .	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 ( <a href="https://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&amp;AMuseo=MZ&amp;Ninv=54939">https://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&amp;AMuseo=MZ&amp;Ninv=54939</a> ). . . . .	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 ( <a href="https://www.britishmuseum.org/collection/object/P1888-0612-645">https://www.britishmuseum.org/collection/object/P1888-0612-645</a> ) . . . . .	51
Henry Somm, <i>Tarjeta de visita de los impresores Auguste &amp; Eugène Delâtre</i> , 1902, aguafuerte, punta seca y buril, 1902. Van Gogh Museum, Ámsterdam ( <a href="https://www.vangoghmuseum.nl/en/prints/collection/p0826M1994">https://www.vangoghmuseum.nl/en/prints/collection/p0826M1994</a> ) . . . . .	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 ( <a href="https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1862-1011-723">https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1862-1011-723</a> ) . . . . .	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. ( <a href="https://tpmequipos.com/936779_486-Ceras-Dennison---Kit-completo.html">https://tpmequipos.com/936779_486-Ceras-Dennison---Kit-completo.html</a> ) . . . . .	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. ( <a href="https://picasso.shsu.edu/index.php?view=ArtworkInfo&amp;OPPID=OPP.33:202">https://picasso.shsu.edu/index.php?view=ArtworkInfo&amp;OPPID=OPP.33:202</a> ) .....	76
Pablo Picasso, <i>La visita: dos mujeres sentadas con un libro</i> , 1933. Cognate de la estampa anterior. Musée Picasso, París. ( <a href="https://picasso.shsu.edu/index.php?view=ArtworkInfo&amp;OPPID=OPP.33:354">https://picasso.shsu.edu/index.php?view=ArtworkInfo&amp;OPPID=OPP.33:354</a> ). 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 ( <a href="https://archive.org/details/americanlinetype00daysrich">https://archive.org/details/americanlinetype00daysrich</a> ). ....	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. ( <a href="https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1927-0712-60-">https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1927-0712-60-</a> ) .....	82
Bryan Nash Gill, <i>Leader</i> , 2012. Xilografía, 75,4 × 54,1 cm © Bryan Nash Gill. ( <a href="https://www.bryannashgill.com/woodcuts#/woodcuts/leader">https://www.bryannashgill.com/woodcuts#/woodcuts/leader</a> ) .....	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. ( <a href="https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb43728542r">https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb43728542r</a> ) .....	83
William Blake, <i>Songs of Innocence, Introducción</i> , 1789. Planchas de cobre para aguafuerte en relieve recreadas por Michael Phillips. ( <a href="http://www.williamblake-prints.co.uk/gallery-of-william-blake-plates">http://www.williamblake-prints.co.uk/gallery-of-william-blake-plates</a> ) .....	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. ( <a href="https://colonialart.org/artworks/3552a">https://colonialart.org/artworks/3552a</a> ). ....	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. ( <a href="https://www.moma.org/collection/works/75940">https://www.moma.org/collection/works/75940</a> ) .....	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](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](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](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](https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1915-0823-0-67-2))... 92
- Ed Ruscha, *Ghost Station*, 2011. Mixografía® impresa en papel hecho a mano, 27,25 × 46 cm. (<https://mixografia.com/artist/ed-ruscha/>). .... 93
- Raquel Serrano Tafalla, *Huella de reproducción*, 2020. Frottage, grafito sobre papel, 139,6 × 95,2 cm. Genalguacil... 96
- María del Mar Bernal, *Tumba de la Virreina Dña. Catalina de Ribera y Cortés*, 2022. Frottage, grafito sobre papel. 55 × 50 cm... 96
- Simry Gill, *Lemain Deluxe 850 TR*, 2008. Frottage con grafito sobre papel, 98 × 62 cm. Museo de Arte Contemporáneo de Australia, Sídney. (<https://www.mca.com.au/artistsworks/works/2010.42.1/>) .... 97
- Mona Hatoum, *Sin Título*, 2005. Frottage sobre papel encerado, 18,5 × 25,5 cm. (<https://www.mutualart.com/Artwork/No-Title/4EF3C539C71C6665>)... 97
- Uso del papel de seda para la limpieza natural de la plancha calcográfica. Fotografía María del Mar Bernal. .... 102
- Uso del blanco de España en la fase final de limpieza de la plancha calcográfica. Fotografía María del Mar Bernal. .... 103

- Alphonse Legros, *San Jerónimo*, 1855-1911. Aguafuerte estampado con *retroussa-ge*, 37,5 × 27,3 cm. British Museum, Londres. ([https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_2019-7015-338](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](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](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1871-1209-5056)). ....117
- Jacob Christoph Le Blon; *Paleta de color*, en *Coloritto o L'harmonie du coloris dans la peinture reduite en Pratique mecanique...*, 1725. Mezzotinto en cuatro planchas,

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

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

- Raquel Serrano Tafalla, *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](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](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](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](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. Fotografiado 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](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](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](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 Bernal . . . . .190
- Tórculo de la Calcografía Nacional. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. (<https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/calco-grafianacional/taller-de-estampacion>). . . . .190
- Juan Lara Hierro, editor de Ogami Press, tras la pletina y mantillas del tórculo. Sevilla, 2015. Fotografía María del Mar Bernal. . . . .191
- Mantillas. Facultad de Bellas Artes, 2022. Sevilla. Fotografía María del Mar Bernal. . . . .191
- Emery Walker, a partir de Alfred Hartley, *Retrato de Frederick Goulding en su estudio*, 1910. Fotograbado, 15 × 18,5 cm. British Museum, Londres. ([https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1911-0912-3](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 Bernal . . . . .195
- Reductora del tórculo. Todas en la facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla, 2022. Fotografía María del Mar Bernal . . . . .195

- Eugène Delâtre, *Retrato de Auguste Delâtre*, 1894. Aguafuerte y aguatinta a color, 29.2 × 23.2 cm. National Gallery of Australia, 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\\_/](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](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](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_W-6-93)) . . . . .210
- Autor desconocido, *litografía transferida de un grabado en acero recortada de un libro de Joseph Shannon*, en el Manual de la Corporación de la Ciudad de Nueva York, 1968. Nueva York ([http://www.graphicsatlas.org/guidedtours/?process\\_id=226](http://www.graphicsatlas.org/guidedtours/?process_id=226)).211
- James McNeill Whistler, *Fulham (Chelsea)* 1879. Aguafuerte y punta seca obtenida de una prueba cancelada. Quinto estado de cinco. 13,3 × 20,3 cm Metropolitan Museum of Art, New York. . . . .212
- Luis Gordillo, *Todos los Hombres Patata quieren a las Mujeres Patata III*, 1934. Matriz litográfica de aluminio, 76 × 111 cm. Fotografía María del Mar Bernal en el estudio de Antonio Gallo, Madrid. . . . .212
- Vito Aconcci, (sentado) en el estudio de Crown Point con los impresores (desde la izquierda) Paul Singdahlsen, Peter Pettengill y Nancy Anello. La obra desplegada sobre la mesa es *Foot Ladder for Any Size Wall*, 1979-81. Fotograbado en ocho hojas de papel, impresas en gris. Tamaño papel 109 × 77,4 cm. Publicado por Crown Point Press, estampada por Nancy Anello (<https://crownpoint.com/artist/vito-acconci/#editions&gid=1&pid=3>). . . . .213
- Alberto García-Álix firmando la serie *Johnny Thunders*, 2018. 47 × 38 cm. Ogami Press, Madrid. . . . .213
- Antonio López firmando la edición de *Rosaprima Nena*, del año 2022, en el taller de impresión Ogami Press de Madrid. . . . .214
- Clàudia Lloret junto al artista Juan Escudero en Art Print Residence. Arenys de Munt, 2021 (<https://www.facebook.com/artprint.residence.1/photos/pb.100064481690504.-2207520000./2226334810834179/?type=3>). . . . .216
- El Maestro Impresor Yasu Shibata trabajando en la suite de James Turrell, 2016 (<https://www.facebook.com/paceprintsny/photos/a.246950836697/10154139806446698>). . . . .216
- Juan Lara Hierro estampando una plancha en Ogami Press, 2022. . . . .217
- Fotograbado sobre papel negro de la artista Belzy Fastidio en Art Print Residence, Arenys de Munt, 2021 (<https://www.facebook.com/artprint.residence.1/photos/2375543915913267>) . . . . .217

- Mr. James Tan revisando una impresión digital, 2006. Región del Pacífico (Asia). Fotografía de EIZO. (<http://www.eizoglobal.com/solutions/casestudies/james-tan>). . . . . 220
- El artista Julie Mehretu trabajando en la plancha para *Epigraph, Damascus*, 2016. Taller. BORCH Print Studio, (Copenhague). Cortesía Niels Borch Jensens (<https://www.ossayecasadearte.com/post/por-qu%C3%A9-son-importantes-las-edicionesel-incondicional-del-grabado-niels-borch-jensen>) . . . . . 221
- Uso de una aplicación lupa del móvil para ajustar el registro de un fotograbado a color. Las manos son de Luis Cabrera, Ogami Press, Madrid. . . . . 222
- Varios cuentahílos sobre estampas. Ambas en 2022. Fotografías María del Mar Bernal. . . . . 222
- Cristhian Rohfls, *La expulsión del Paraíso* (versión grande), ca. 1917. Xilografía. Prueba con falta de transferencia de tinta, probablemente por falta de presión o un papel muy seco, 60 × 69,1 cm. MoMA, Nueva York. . . . . 224
- Thomas Bewick, *Gallos de pelea*, ca. 1778-1790. Estampa defectuosa por el uso de una tinta demasiado fluida y exceso de presión. Xilografía, 1,6 × 22 cm. British Museum, Londres. ([https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1882-0311-4007](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](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](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. ( <a href="https://www.calco-grafica.it/stampe/inventario.php?id=S-FC114457">https://www.calco-grafica.it/stampe/inventario.php?id=S-FC114457</a> ) . . . . .	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. ( <a href="https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2019-7014-7">https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2019-7014-7</a> ). . . . .	236
Estante de secado, conocido como <i>rack</i> de secado (detalle izquierda) y prensa de aplanado (derecha). Taller calcográfico de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 2022. Fotografía María del Mar Bernal. . . . .	242
Abraham Bosse, <i>Taller de impresión</i> , 1642. Grabado, 32 × 38 cm. . . . .	244
Prensa de aplanado de aire al fondo. Taller Ogami Press. Madrid. . . . .	244
Honoré Daumier, «Lo que la burguesía llama una ligera distracción», de la serie <i>Les Bons Bourgeois</i> , Sátira, nº 14, publicada en <i>Le Charivari</i> , 1846. Litografía coloreada a mano por Édouard Bouvenne para ser utilizado como plantilla para los coloristas. British Museum, Londres. . . . .	248
Simón Arrebola Parras, «Escenografía para el rey Lear», de la serie <i>Ilustrando la tragedia</i> , 2011. Aguafuerte y aguatinata (izquierda); estampa iluminada con acuarela (derecha), 24,5 × 34,5 cm. . . . .	249
Max Ernst, «Le lion de Belfort 17» 1933. Collage. . . . .	250
Max Ernst, «Le lion de Belfort 4». Ambas de la serie <i>Une semaine de bonté</i> , 1933. Collage, 27 × 20,5 cm cada página. Collage © Isidore Ducasse Fine Arts ( <a href="https://lapetitmelancolie.net/2013/10/30/max-ernst-une-semaine-de-bontel/">https://lapetitmelancolie.net/2013/10/30/max-ernst-une-semaine-de-bontel/</a> ). . . . .	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. ( <a href="https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2017-7030-1">https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2017-7030-1</a> ). . . . .	254
Firma de Alberto Corazón sobre la estampa <i>Como pavesas encendidas en medio de la tormenta</i> , 2010. Serigrafía, fotoaguatinata e impresión pigmentada. 8 piezas de 40 × 52 cm (160 × 104 cm). Fotografía María del Mar Bernal. . . . .	255

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

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1986): *Max Ernst*. Catálogo. Madrid: Fundación Juan March.
- AA.VV. (2009): *Max Ernst: une semaine de Bonté: los collages originales*. Catálogo. Madrid: Fundación Mapfre.
- Alberti, Rafael (2017): «La niña que se va al mar», *Marinero en Tierra* (1924). Madrid: Visor.
- Alcalá Mellado, José Ramón (2011): *La piel de la imagen: ensayos sobre gráfica en la cultura digital*. Valencia: Sendema.
- Arteaga, Ángel (2011): *Palabraria*. <http://palabraria.blogspot.com/2011/06/torculo.html> Blog Internet. (Consultado el 2/07/2021).
- Aub, Max (2001): *Obras completas* Vol. II. (Incluye Campo cerrado y Campo abierto), Valencia: Generalitat Valenciana/Diputació de Valencia.
- Bacher, Otto H. (1908): *With Whistler in Venice. Illustrated with many reproductions of Whistler's work, and of etchings and photographs by the autor*. Nueva York: The Century Co.
- Baer, Brigitte (2003): «La mano, la manera de trabajar» *Picasso, Suite Vollard y Minotauro-maquia*. Madrid: Sociedad Estatal para las Exposiciones Internacionales.
- Baquero Muñoz, Cándido (2016): *Mitología de lo cotidiano: del folclore, la imagen y los millenials*. Trabajo de Fin de Máster, Máster en Arte: Idea y Producción. Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla. en [https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/55188/tfm\\_031.pdf?sequence=1&isAllowed=y](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](https://issuu.com/edu_molina/docs/edu_molina-obraplastica) (consultado el 28 de junio de 2021).
- Monedero Isorna, F. Javier (1986): «Precisiones sobre el significado general de la palabra dibujo con vistas a una especificación de algunos de sus significados particulares» *Actas del I Congreso EGA*, Sevilla: Junta de Andalucía.
- Papillon, Jean-Michel (1766): *Traité historique et pratique de la gravure en bois*, París: P.G. Simón en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626113x> (Consultado el 16/04/2022).
- Parry Jenis, Emily (1980): «Setting the tone. The revival of etching, the importance of ink», *The Painterly Print: Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century*, New York: Metropolitan Museum of Art / Bradford D. Kelleher Publisher.
- Perinat, María (de) (1997): «El proceso industrial textil: de la materia prima a los acabados de las telas» *Materia prima textil*. Segunda Parte. [https://issuu.com/evelina03/docs/costura\\_-\\_corte\\_y\\_confeccion\\_-\\_mar](https://issuu.com/evelina03/docs/costura_-_corte_y_confeccion_-_mar) (Consultado en 4/07/2022)
- Ponce, Delia (2016): *DEEESPACIO*. Trabajo académico. Asignatura: Creación Abierta en Grabado, Grado en Bellas Artes. Sevilla: Facultad de Bellas Artes. Universidad de Sevilla. Inédito.
- Ramos Guadix, Juan Carlos (1991): *Técnicas aditivas en el grabado contemporáneo*. Granada: Universidad de Granada.
- Rena M., Hoisington, (2011-2012): *Print by Print: Series from Dürer to Lichtenstein*. Catálogo. Baltimore: Baltimore Museum of Art.
- Ribes, Carlos (s.f.): *Tórculos Ribes*, <https://www.torculosribes.es/en/tutorials-news/64-tracci%C3%B3n-inferior-o-superior> (Consultado el 2/07/2021)
- Roberts, Jennifer L. (2021): «Contact: Art and the Pull of Print», Conferencia. Washington DC: The National Gallery of Art. <https://www.nga.gov/research/casva/meetings/mellon-lectures-in-the-fine-arts/roberts-2021.html>. AlabertoDes
- Roberts, Sean (2014): «Inventing engraving in Vasari's Florence» *Intellectual History Review*, 24:3, pp 367-388, DOI: 10.1080/17496977.2014.891181
- Rodríguez Naranjo, Laura (2012): *Circuitos sonoros. Grabado interactivo*. Trabajo académico, asignatura Desarrollo y Aplicación de Técnicas de Grabado, Máster en Bellas Artes. Sevilla: Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla.
- Ross, John; Romano, Claire; Ross, Tim (1990): *The complete printmaker*. New York: Free Press.
- Ruiz Ruiz, M.D.C. (2008): *El molde de bloque como matriz. Una mirada personal al relieve en la gráfica contemporánea*. Tesis Doctoral, València: Universitat Politècnica

- de València. <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/37856>.
- Rumelin, Christian (2020): *L'eau-forte est à la mode 1840-1910: Un nouveau technique et esthétique au XIXe siècle*. Paris: Page d'Arte.
- Ruscelli, Girolamo (1555): *Secreti del Reverendo Donno Alessio Piemontese*. Munich, The Bavarian State Library. (Digitalizado 14/03/1014) [http://www.edym.net/Materia\\_prima\\_textil\\_gratis/2p/matrim/cap06/cap06-1.htm](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 zieglerografía*. 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](https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/73542/WAOTFG_119.pdf;jsessionid=4E9B1F9CF40A7E00ED2520E0A23AA26D?sequence=1)
- Smith, Charles W (1954): *Experiments in Relief Printmaking*. Virginia: The University of Virginia Press.
- Stijnman, Ad (2012): *Engraving and Etching, 1400-2000. A History of the Development of Manual Intaglio Printmaking Processes*. London: Archetype Publications, Houten, Netherlands, in association with Hes and De Graaf Publishers.
- Stower, Caleb (1965 [1808]): *The Printer's Grammar*. London: Gregg Press.
- Stupia, Eduardo (2017): *Cuanta más certidumbre querés, más incertidumbre generarás*, Entrevista realizada por la Asociación para el desarrollo profesional interdisciplinario, en <https://adeprin.home.blog/2017/09/02/eduardo-stupia-cuanta-mas-certidumbre-quieres-mas-incertidumbre-generas/> (Consultado el 28/06/2021)
- Tanizaki, Junichiro (2024 [1933]): *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela. (47ª ed.).
- Ter Brugghen, Gerard (1616): *Verlichtery Kunst-Boeck*. Amsterdam: Roels (reimpreso en 1634)
- Torra, Lluís (2013): «El arte de imprimir sensaciones. Las artes gráficas se reinventan para sobrevivir al impacto digital», *Elisava Temes de disseny*, nº. 29, 2013 (Ejemplar dedicado a: *Comunicación visual. La percepción de lo invisible*), pp. 86-93. <https://www.raco.cat/index.php/Temes/article/view/270515/358077> (30/09/2021).
- Ueda, Maki (2015): *Scent Laboratory*. Blog Internet <http://scent-lab.blogspot.com/2015/> (Consultado el 1/07/2021).
- Vera, Marcelo (s.f.): <http://marchelovera.com/installations/> (Consultado el 1/07/2021).
- Vitale, T.J.; Hamburg, Doris (s.f.): «BPG Drying and Flattening», *The Book and Paper Group*. [https://www.conservation-wiki.com/wiki/BPG\\_Drying\\_and\\_Flattening#refVitale1992](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)