

Espejo de Monografías

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

MONOGRAFÍAS DE ACCESO ABIERTO
OPEN ACCESS MONOGRAPHS

COMUNICACIÓN SOCIAL
ediciones y publicaciones

ISBN 978-84-10176-00-3

La Estampación [como proceso creativo] (2024)

María del Mar Bernal

Separata

Capítulo 16

Título del Capítulo

«La edición: limitar y extralimitar»

Autoría

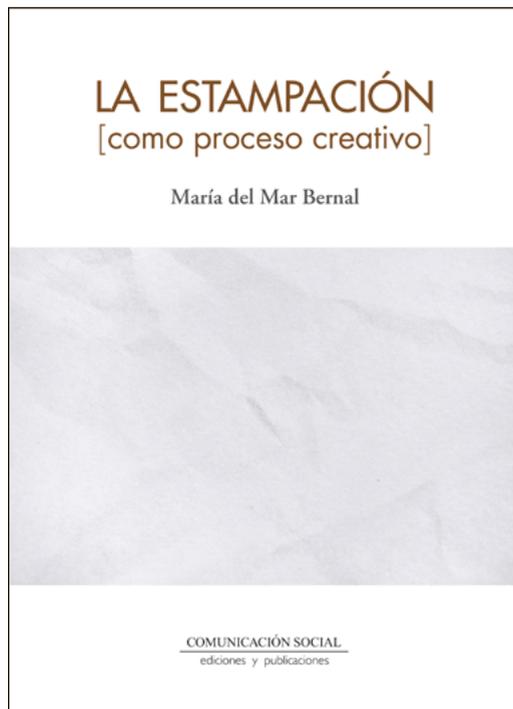
María del Mar Bernal

Cómo citar este Capítulo

Bernal, María del Mar (2024): «La edición: limitar y extralimitar». 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/c16.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

¡Pero qué maravilla una prueba tirada
por el mismo Rembrandt!
Philippe Burty, 1875¹

Mientras la fotografía llegaba, la estampa se encargó durante seis siglos de generalizar el conocimiento. Hoy la multiplicación de la imagen mantiene otro tipo de relación con el arte que ha ramificado la edición artística en varias líneas: la primera, aquella que sigue elaborando una serie impresa que, en atención a la exclusividad, rara vez supera los 100 o 150 ejemplares; una segunda, en el lado opuesto, que niega el principio de multiplicidad por defecto o por exceso, revalorizando lo único (monotipos, monoimpresiones, decalcomanías o frottages) o desapareciendo absorbida en supraediciones de miles de ejemplares; la tercera se cimenta en la parcela, aún por desbrozar, de la matriz y el soporte digital.

El concepto de original múltiple comenzó a desdibujarse en el siglo XIX con la estampación artística y hoy se ve como una posibilidad gráfica más sin sobredimensionar su capacidad reproductiva. A partir de los años 90 del siglo XX, la nueva cultura de la imagen aceleró esa deconstrucción forzada por las nuevas tecnologías y la condición líquida de las diferentes formas de expresión.

Editar un trabajo contemporáneo obliga a considerar las características ampliadas de la matriz y el soporte, el contenido del discurso y el deseo del artista de multiplicar, o no, su obra. La edición se limita a la impresión analógica o se diluye en la digitalización convertida en un múltiple intangible y, en ocasiones, masivo. A la vez, la seriación ha comenzado a asumir una función generadora de objetos, es decir, se utilizan las estampas no para crear grabados como fin último, sino para componer productos y espacios artísticos a partir del grabado que amplían el formato expositivo. Por último, cuando disminuye el modo artesanal, el proyecto se concentra

¹ Burty, Philippe. *L'eau-forte en 1875: quarante eaux-fortes originales et inédites par quarante des artistes les plus distingués*, 1875. París: A. Cadart Éditeur. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8527610g>>(Consultado el 27 /09/2018).



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*. | 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.

en un plano más intelectual y comienza a insistir en el poder reivindicativo de la imagen por encima de su orientación estética.

En esta adaptación el puntal tradicional del papel queda deflacionado. La tecnología traspasa la barrera bidimensional y favorece la producción de soportes, espacios y acciones que amplían la percepción de lo visual al resto de los sentidos (oído, tacto, gusto, olfato). La instalación, por ejemplo, puede combinar el grabado con el uso del espacio. En este tipo de proyectos tanto las impresiones como las matrices son componentes del resultado final.

Desde los pasados años sesenta el happening, el libro de artista o el *Mail Art* facilitaron la participación de los espectadores apoyando las diversas causas sociales con las que ya se comprometía el mundo artístico. La revalorización de series desmedidas como el trabajo de Ai Weiwei *Libro Negro* (1994), con una edición de tres mil ejemplares, encabezan un tipo de arte de acción vanguardista con marcado significado de disenso. La artista Aleksandra Mir realizó *Venezia (all places contain all others)* (2009) para la XX Bienal Internacional de Arte de Venecia consistente en un centenar de postales turísticas representando imágenes de distintos lugares del mundo bajo el título de la ciudad italiana. La edición total fue de diez mil ejemplares. Estas se ofrecieron como recuerdos gratuitos o con la intención de que fueran enviadas por los visitantes a través de los buzones en los jardines de la exposición.

Por otro lado, la estampa performativa provoca una situación de rechazo al mercantilismo de la gráfica objetual. No renuncia totalmente a la seriación, pero introduce algo de representación teatral que desbanca el valor de la estampa en sí. Los artistas performáticos consiguen una impronta de su acción e in-corporan las impresiones a partir de, o sobre, la propia anatomía. Un primer tipo de acercamiento entre ambos campos consiste



Kakyoung Lee, *Dance, Dance, Dance*, 2014 (Fotograma). Punta seca sobre cobre. Animación realizada con 342 puntas seca. Sonido compuesto por Natacha Diels.

en convertir el cuerpo en la matriz de la acción. Desde este punto de vista una de las más bellas performances es la mencionada *Anthropometries of the Blue Period* (1960), de Yves Klein, cuyas modelos embadurnadas del color IKB dejaban su impronta en grandes superficies constituyendo ediciones monotemáticas. En esos años también muchas artistas utilizaron su cuerpo para la militancia feminista innovando con procesos destinados a llamar la atención. Ana Mendieta en *Body Prints* (1973-1977) abanderó el problema de la identidad femenina cuestionando las convenciones que determinan el rol individual y social —múltiple— de la mujer cubriendo su cuerpo tinto de sangre con un sudario negro. Un segundo grupo engloba aquellas actuaciones que utilizan el cuerpo como soporte de la acción. Es digna de mención *Borned in URSS* (2020) de Valeriu Schiau en la V Bienal Internacional de Grabado Experimental de Rumania, en la que denuncia la crueldad de la dictadura de Stalin mediante la impresión en su cabeza y torso de los retratos de las víctimas. En esta intervención la edición está realizada con matrices de linóleo estampadas con tinta y rodillo.

En su maridaje con las nuevas tecnologías, otra consecuencia natural de una edición es la animación. La posibilidad de repetición permite obtener muchas imágenes a partir de una sola matriz que se desplaza unos milímetros para generar la sensación de movimiento y acompañar al conjunto general de imágenes distintas. Pueden destacarse las extraordinarias animaciones en punta seca de la joven surcoreana Kakyoung Lee, cuya obra se



James Turrel mira sus estampas en la editora Pace Prints el 6 de mayo de 2013, día de su cumpleaños. Aguafuerte y aguatinta. Nueva York.

encuentra en los fondos de la prestigiosa colección McNay, el Metropolitan de Nueva York o la Library of Congress de Washington. En este caso el papel es un medio para obtener una animación intangible que se observa en el ordenador o el móvil.

La calle es también soporte de las estampas más grafiteras en las que, al tener una finalidad comunicativa y una condición efímera, no requieren un acabado tan exquisito. En todos los casos la edición se mantiene aunque se distribuye transgrediendo los canales tradicionales.

Con estos breves ejemplos comprobamos cómo el estampador prepara cualquier matriz, medio colorante, soporte y número de ejemplares estable-



Raúl Valverde, *100 veces mejor*, 2013. Detalle. Offset sobre papel, gofrado y lápiz. Ogami Press, Madrid.

ciendo una nueva relación entre la obra y los materiales. El papel sigue siendo el soporte protagonista pero convive con la tela, el cuerpo o el muro; las matrices pueden ser rectas o curvas, blandas o duras, resistentes o efímeras, tangibles o virtuales y el proceso se modifica con base en el discurso. Pero siempre permanece el principio de transferencia: la viscosidad, la presión, la absorbencia, el tipo de secado o la adaptabilidad entre la matriz y el soporte, son variables que hay que adaptar a todas las circunstancias de forma precisa.

La exclusividad introduce los términos de edición limitada, plancha cancelada, valor de uso, valor de cambio, control de la edición y todas aquellas expresiones que alejen a la obra de arte de la reproducción industrial. La edición limitada se acomoda en el número de ejemplares que consideren las partes contratantes (artista, editor y comprador) y que la plancha pueda soportar, una idea que comienza en el siglo XVIII, primero en Francia y después en el resto de Europa, con las pruebas «antes de la letra» o «después de la letra». También en ese siglo se firmaba con tinta abajo o detrás y se puso de moda cancelar la plancha. En el XIX apareció la firma a lápiz y a mediados del XX, los distintos congresos sobre obra gráfica afianzaron la regulación de la numeración.

EL GRABADO ES COMO EL SEXO, NO ES SOLO REPRODUCCIÓN.

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.

Salvo encargos excesivos, como los realizados para eventos de empresas o gráfica turística y conmemorativa, las editoras actuales más representativas realizan ediciones que rondan, las más pequeñas, entre 1 y 15 ejemplares; entre 15 y 65, valor aproximado, las medianas, y las altas en torno a los 100 o 150 ejemplares. La elección del número está condicionada por el desgaste de la matriz, la técnica y, por supuesto, el precio final de la estampa. Por ejemplo, la editora *Ogami Press* (Madrid) se mueve entre los 2 y los 25 ejemplares para los artistas emergentes y ediciones alrededor de 60 para los consagrados. Si hubiese un caso de proyecto cuya edición no tuviera sentido, procesual o conceptualmente, el número oscila entre 1 y 5 ejemplares.

La Caja Negra (Madrid) realiza ediciones exclusivas de 25 ejemplares las más exclusivas, entre 35 y 50 las medianas, y las máximas, que incluyen artistas como Mimmo Paladino y Maruja Mallo, con ediciones de 150 y 200 ejemplares, respectivamente. Polígrafa en Barcelona funciona de forma si-

milar: estampas para los artistas noveles, desde 5 hasta 20 y 30 ejemplares, artistas más prestigiosos entre 50 y 75, y las máximas, de Oldenburg o Christo, entre los 150 y 200 ejemplares, lo que nos da una idea clara de la importancia que tiene el mercado en esta decisión.

En este rango están también las galerías más prestigiosas que acuden a las Ferias Internacionales. The London Print Art Fair, por poner un ejemplo, muestra muchas ediciones en este sentido. En ella están presentes nombres como Advanced Graphics, Borsh, Hanga Ten, Malborough Graphics o Pratt Contemporary at Paupers.

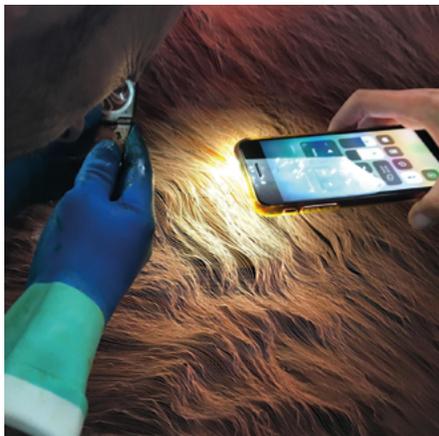
El editor o el galerista, los concededores del sector, son quienes proponen y negocian con el artista el número definitivo sin oprimir el aura que Walter Benjamín apuntaló visionariamente. Aunque hemos visto cómo un sector se resiste a seriar su obra, son aún mayoría los que optan por la edición limitada de sus creaciones. Al fin y al cabo editar con sensatez es la esencia de la gráfica original.

En ocasiones la edición se ha visto contaminada por prácticas abusivas. Muchos trabajos de artistas consagrados se reproducen por medios fotomecánicos e impresiones *giclée*, con o sin consentimiento, y son vendidos como ediciones originales. Estas acciones confunden al pequeño coleccionista que acude a la red, o incluso a galerías acreditadas, en busca de un imposible original barato. Doblegado por el deseo de poseer una obra de renombre y abrumado por la nomenclatura y las convenciones, cae en la compra de un autógrafo ilustrado o un símil de estampa en forma de cartel o postal de imprenta.

Hay que huir de ediciones de entre 1.000 y 2.000 ejemplares de grandes maestros que se venden en plataformas pseudoprofesionales *online* y ferias poco solventes ya que, con mucha probabilidad, son reproducciones del original, incluida la firma. Esto nada tiene que ver con la gráfica ni con el múltiple porque una estampa original no se usa para la reproducción. Cuando Picasso vivía, por ejemplo, sus ediciones oscilaban entre los 50 y 150, algo más en las litografías, pero rara vez superaba los 160 ejemplares.

Ya no es necesario distinguir entre el grabado de reproducción y el grabado de creación, y la expresión de «original múltiple» anda algo entumecida. En esta descontextualización un *grabado original* en pleno siglo XXI es un *grabado*. A secas. Y en esta única palabra se sujeta el concepto de individualidad propio de cualquier modo de expresión artística.

La decisión de utilizar un determinado metal viene dado por tradición, por coste o por la oferta de proximidad. El cobre ha sido el más trabajado desde el siglo XIX; metales de calidad similar como el latón son menos usados y el zinc, aunque está muy extendido en las facultades de arte, se desecha porque su superficie reacciona con el calor de la chofereta ensu-



Revisando la profundidad de la mordida en una plancha de aguafuerte de Juan Escudero. | Juan Escudero, *Tsunamisurf* negra, 2020. Aguafuerte 125 × 80 cm. Ambas en Art Print Residence, Arenys de Munt, 2020.

ciendo los colores. Si subsiste es por ser algo más económico que el cobre, máxime ahora que las potencias emergentes como India y China tienen una elevada demanda de materias primas y la trágica guerra entre Rusia y el bloque occidental están dificultando la oferta.

La punta seca, la manera negra y el aguafuerte son las técnicas menos resistentes. Las dos primeras por la delicadeza de las rebabas, la última por asentarse abierta y superficialmente sobre la plancha. Ludwig von Siegen ya escribió que aunque se podían sacar miles de estampas de un buril, su técnica era mucho más sensible a la edición y en una plancha sin tratar difícilmente se podían superar los cien ejemplares. Dada la elevada demanda, al menos durante el siglo XVIII, se hicieron sobre acero y a mediados del XIX el endurecimiento de la superficie, introducido por Perkins y Warrens, permitió multiplicar los ejemplares por miles. Pero estamos hablando de un sistema industrial muy alejado de la edición artística.

El acerado, patentado en 1857, eliminó el inconveniente del agotamiento de la plancha y facilitó que los artistas comprometieran un número mayor de ejemplares, incluso en procesos tan vulnerables como la punta seca. Pero desde hace pocos años, la caída en la demanda de ediciones excesivas y la pérdida de las tonalidades más sutiles, algo de lo que el artista siempre se quejó, han hecho quebrar las empresas que se dedicaban a realizarlo.

No suele haber problemas si se mantiene un buen cuidado de la transferencia vigilando, *grosso modo*, la mínima presión y fricción de la tarlatana sobre la plancha, la concepción de una línea profunda, la ayuda mutua

entre la trama y la mancha, la ausencia de calor en el proceso y una estampación habilidosa. O lo que es lo mismo, la edición debe entenderse como un trabajo integral que comienza desde que se idea la imagen y se talla la matriz protegiéndola contra viento y marea, contra presión y abrasión.

El retallado, es decir, dibujar por segunda vez para profundizar las líneas fue una práctica relativamente habitual con el buril, pero no daba buenos resultados con el aguafuerte y las aguatinas. Cuando la plancha se desgastaba se aplicaba de nuevo barniz con un rodillo, asegurando que no entrase en los surcos, y se mordía. Otra técnica más desconocida consistió en rellenar las tallas con una mezcla acuosa, barnizar y lavar; el barniz por capilaridad se desprende al introducir la plancha debajo del agua, de forma similar a lo que sucede en el aguatina al azúcar.

Tabla 1.

TÉCNICA/ MATERIAL	GRABADO	AGUAFUERTE	MANERA NEGRA	PUNTA SECA CON REBABA	AGUATINTA/ BARNIZ BLANDO	GRABADO MODO LÁPIZ/ PUNTEADO
Cobre	1000-3000	200-2000	100-300	20-30	100-500	200-1000
Electrotipia	200-2000	200-2000	-	-	-	-
Latón	4000	12000	-	-	-	-
Plancha de acero	20000-50000	5000-15000	1000-2500	-	1.000-2.500	-
Bloque de acero	150.000- 1.000.000	-	-	-	-	-
Acerado en zinc	1.500-2000	1.500-2000	-	-	-	-
Acerado en acero	2.000-10.000	2.000-10.000	1.000	1.000	1.500	-
Acerado en níquel	5.000	5.000	-	-	-	-
Cromado	30.000-175.000	30.000-175.000	-	-	-	-
Zinc	-	100-300	-	10-20	10-100	-
Cristal	-	10.000	-	-	-	-
Plástico	30-100	-	-	5	-	-

*Se incluye el film fotopolímero y las planchas solares.²

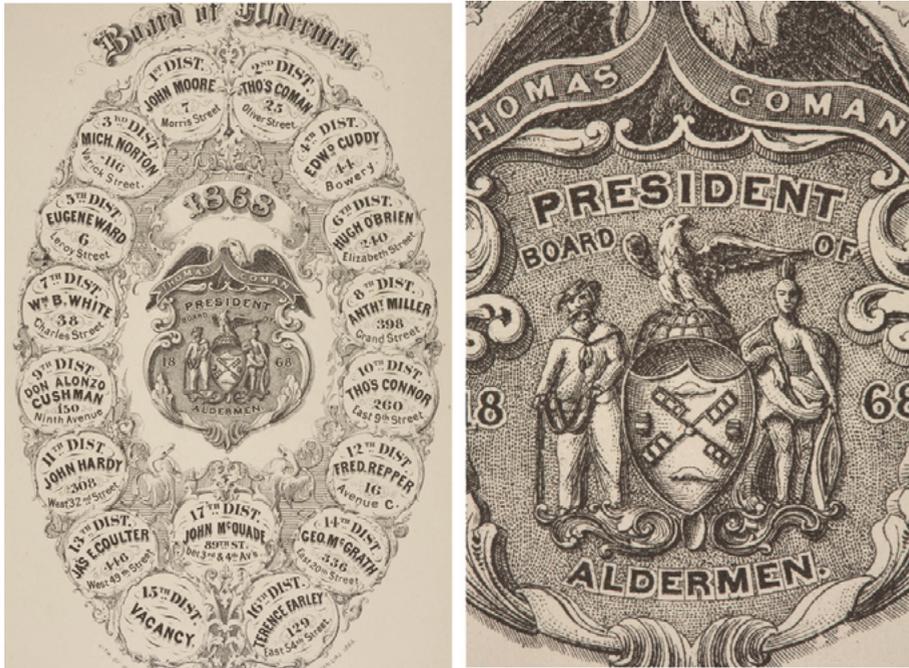
² Cuadro sobre la edición a partir de distintos materiales y planchas: Stijnman, Ad, *Engraving and Etching, 1400-2000. A History of the Development of Manual Intaglio Printmaking Processes*, 2012. Londres, Archetype Publications y Houten, Netherlands en asociación con Hes and De Graaf Publishers, p. 333.



José de Ribera *El Españolito, Retrato ecuestre de Don Juan de Austria*, 1648. Aguafuerte 35× 27 cm.
| José de Ribera, *El Españolito, Retrato ecuestre de Don Juan de Austria*, 1670. Aguafuerte retocado, 35 × 27 cm. Ambos en British Museum, Londres.

Hay un curioso ejemplo de un aguafuerte que demuestra las prácticas abusivas de algunos editores en otro tiempo. Se trata del último de los escasos, pero magistrales, aguafuertes que realizó José de Ribera, un retrato de Don Juan José de Austria, enviado a Nápoles en 1647 para sofocar la revuelta de Massaniello contra la corona española. Las primeras estampas representan al joven sobre un caballo en actitud de corbete y con la vara de mando. En las últimas, la matriz está considerablemente retocada para paliar el desgaste aumentando el contraste, con el cielo modificado y, de camino, aparece un virrey bastante más crecido con abundante barba. En el fondo, se ve idéntica en las dos estampas la bahía de Nápoles, y la fecha (1648) y la firma coinciden. Existe un tercer estado en el que la plancha vuelve a ser intervenida por manos ajenas a las del artista, pasando a convertirse en el retrato de Carlos II. La fecha cambia a 1670. Fue editada por Gaspar de Hollander van Antwerpen.

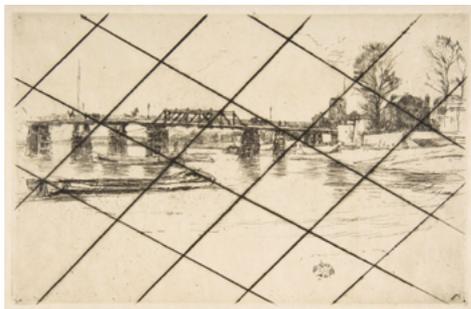
Para satisfacer la alta demanda de la burguesía también se realizaban varias planchas de un mismo dibujo. Por ejemplo, en 1790 se hicieron 202 planchas de un retrato de Luis XVI con una edición total de 400.000



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.

ejemplares. En estas cantidades comparar las diferencias entre unas y otras ni merecía la pena.

Por último, se han usado muchos procesos de transferencia para aumentar las copias, bien sobre acero o, más tarde, a través de los reportes litográficos de estampas calcográficas, un procedimiento que durante mucho tiempo estuvo a la orden del día. Mientras que un grabado en acero podía editarse a razón de 12 ejemplares a la hora, una litografía directa facilitaba los 50 ejemplares y, a partir de la rotativa offset a vapor, desde 1850 se podían alcanzar los 1.000 y 2.000 ejemplares. Además, dado que la matriz madre no se imprimía, siempre permanecía en buen estado para repetirse tantas veces como fuese necesario. Actualmente los grabados se reproducen mediante el fotograbado y con ello se están recuperando [re-produciendo] muchas estampas antiguas. Al tratarse de una impresión en hueco y de una estampación analógica, solo pueden distinguirla los ojos más avezados y, a veces, con la ayuda de un cuentahílos para diferenciar la trama de puntos de una talla auténtica. Estas prácticas comerciales poco tienen que ver con



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 | Luis Gordillo, *Todos los Hombres Patata quieren a las Mujeres Patata III*, 1934. Matriz litográfica de aluminio, 76 × 111 cm.

el gesto artístico que lleva implícito el deseo de no copiar. El grabado no debe soportar la función de reproducir nada. Ni siquiera a sí mismo.

Hay artistas que reutilizan sus planchas tras finalizar la edición, hecho que en algunos países está penado con multa, pero no es algo común. Al finalizar, la edición se cancela cruzando la plancha con fuertes líneas, como hizo Whistler, agujereándola con un pequeño taladro, troquelándola, marcándola con el sello de «CANCELLED» (USA), rayando las esquinas y todos aquellos métodos que dicen al comprador que a partir de esas señales, la edición sobrepasa el número de ejemplares decididos por su autor. Hayter, por ejemplo, las cancelaba grabando su firma sobre la matriz que luego quedaba impresa del revés. Luis Gordillo, en la obra *Todos los Hombres Patata quieren a las Mujeres Patata III* (1934) protagonizó una simpática anécdota. Al terminar esta litografía sobre aluminio comentó que el trabajo en esa técnica había sido uno de los más importantes de su carrera artística. Cuando finalizó la edición, para cancelar la plancha dibujó en el margen de la plancha tres corazones atravesados con una flecha y tres pequeños monigotes a su lado que lo representaban a él, a su estampador el litógrafo Antonio Gallo y al maestro de este Don Herbert.

Cuando una plancha se desgasta produce estampas pálidas, se pierden las líneas más delicadas y las aguatinas más suaves. Los tonos se aclaran porque las tallas van perdiendo profundidad y, por tanto, acogen menos tinta. Del mismo modo en tramas cerradas las líneas se van uniendo tras pasar sucesivas veces por el tórculo. Los estampadores expertos establecen una relación entre la profundidad de la talla, la transparencia de la tinta y la edición. Esto



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 | Alberto García-Álix firmando la serie *Johnny Thunders*, 2018. 47 × 38 cm. Ogami Press, Madrid.

es, comienzan con una plancha rica en negros que aclaran con aceite o médium transparente; a medida que la edición avanza disminuyen la cantidad de transparencia para finalizar añadiendo pigmento a la tinta y aumentar su contraste. Pero eso fue en el ayer de las ediciones eternas.

El mordiente también es importante. El ácido nítrico produce mordidas que ceden a la presión mientras que las sales corrosivas, como el cloruro férrico, generan una talla más vertical y profunda que dura más. Lo mismo sucede con el sulfato de cobre en zinc.

Tras lo expuesto, volvemos a comprobar que el número de ejemplares válidos de una edición depende de múltiples factores: el tipo de plancha, el proceso, la forma de estampar... aunque de forma general puede indicarse que un buril dura más que un aguafuerte (es más profundo y sus tallas son en forma de v) y este (menos profundo y con tallas en forma de u) mucho más que un aguainta o una punta seca, que son más superficiales y cuyas rebabas se aplastan con facilidad; en linóleo, unos dicen que pueden obtenerse entre 200 y 500 ejemplares, lo que recalca la importancia del tipo de dibujo y la habilidad del estampador. Lógicamente mientras más detalle tenga el dibujo más pronto se cegarán las tallas dado que se trata de un material blando y elástico. En la xilografía, si los laterales son verticales la talla se romperá antes que si se asientan sobre una base más ancha en forma de talud. La obtención de pocos ejemplares correctos en una edición es indicativo de que la plancha se está sometiendo a un gran estrés.

El polímero, cobertura fundamental de las planchas solares, se inventó para aplicaciones flexográficas en relieve y, por tanto, no era necesaria



Antonio López firmando la edición de *Rosaprima Nena*, del año 2022, en el taller de impresión Ogami Press de Madrid.

mucha presión. Esto provoca cierta confusión con su duración ya que, actualmente, se utilizan también para procedimientos en hueco. La creencia más extendida es que puede aguantar alrededor de una centena cuando se estampa en modo calcográfico, pero lo normal es alrededor de cuarenta o cincuenta. Su longevidad depende también de la composición de algunas tintas industriales, a base de aceite de soja, diseñadas especialmente para este tipo de plástico ya que la molienda de sus pigmentos es mucho más fina. En cualquier caso el fotolito siempre está y se pueden insolar tantas planchas a partir de él como sea necesario, por eso es tan importante conservarlo en buen estado. Cabría preguntarse en este caso cuál es la matriz, el fotolito o la plancha. O cuál es más matriz de los dos.

La edición tiene cierta naturaleza ritual. Es un trabajo de coordinación corporal y mental basado en la repetición y asentado en la mejora de cada prueba con respecto a la anterior. Si tuviera que dar unas nociones básicas a un estampador novel no lo haría con consejos o trucos, no serviría de mucho, sino con la intención fundamental de desarrollar su mentalidad de estampador, o lo que es lo mismo, de transmitirle la importancia de la disciplina, del método. Algunos aspectos a tener en cuenta son los siguientes:

1. Lo primero es pactar con el cliente el número de ejemplares. De ahí se decide no solo la imagen, sino la técnica, el formato, la fecha de entrega y el precio. Se negocia también si la edición es exclusiva, si se incluye la venta de la plancha, si se encarpeta o no, y todos aquellos pormenores que se consideren oportunos. Si una edición no está vendida al completo se hacen solo los ejemplares necesarios ya que el papel se estropea, pero la imagen latente de la plancha perdura. Es aconsejable llevar un control por escrito. Las estampas deben mantener cierta similitud denominada «estabilidad de la edición» y no conviene entregar ninguna que proceda de una plancha deteriorada o exhausta.

2. Hay que buscar el máximo de eficiencia en la relación calidad-coste-tiempo ya que, al ser una operación repetitiva, lo que suceda en una estampa se multiplica por el total de ejemplares de la tirada.

3. Para ello se prepara todo previamente: las fases limpias como corte, humedecido del papel, desapeste de la tarlatana, ajustar la presión, registrar la plancha, limpiar la pletina, acondicionar las mantillas y disponer todo el material necesario se hacen en primer lugar y por completo. A continuación se prepara la tinta y los útiles de entintado; la distribución del taller hará más cómodo el trabajo: zona limpia, zona sucia. En la primera, humedecido, posado y prensado del papel; en la segunda, tinta. En la tercera, maquinaria. Hay dos más, una para dibujar y la otra para limar, desengrasar y limpiar la plancha. El rincón que quede hazlo amable para descansar. Para reflexionar. Para conversar. Para amar.

4. Es conveniente preparar todo el papel. Si se usa el método de inmersión y la edición es muy grande se puede hacer en dos o tres veces, colocando el lado del derecho (lado del grano convexo) hacia arriba, para agilizar. Las barbas naturales —si existen— hacia abajo, las ficticias en los lados restantes. Se cogerá siempre con las pinzas de acetato. El tiempo de humedecido se ajusta para que esté flexible, resiliente y se adapte a las tallas. Es imprescindible que el pliego vaya al tórculo húmedo, blando, mate. Queremos llegar al máximo imprimible. Ojo con las condiciones ambientales.

5. La tinta debe adaptarse a las circunstancias. Recordamos: máxima transferencia y eficacia en el uso y respuesta de los materiales. Si es en hueco conviene el mayor grado de fluidez posible para ser extendida y retirada con facilidad, ahorrando desgaste de la plancha; si es en relieve menos, lo necesario para que no se empaste la imagen.

6. Para una edición rápida, el procedimiento de limpieza ha de ser eficaz. Depositar tinta, retirar el exceso con la rasqueta, utilizar la tarlatana desde el centro de la plancha a los extremos sacando la tinta hacia el exterior. Colocar un elemento absorbente bajo la plancha hará más eficaz el entintado y disminuirá la erosión. Usar tintas de calidad y dos bolas



Clàudia Lloret junto al artista Juan Escudero en Art Print Residence. Arenys de Munt, 2021. | El Maestro Impresor Yasu Shibata trabajando en la suite de James Turrell, 2016.

grandes de tarlatana de algodón, una para el apartado más sucio y otra de acabado, de hilo fino y bien trenzado. Es importante que los biseles estén bien hechos, suaves y sin muescas, para que la limpieza sea fácil y no se desperdicien estampaciones.

7. Las mantillas de lana, sin trama, colocadas en toda la extensión de la pletina y pilladas por un extremo para levantarlas y bajarlas con cuidado con las manos, sin apretar para no ensuciarlas. Es mejor evitar colocar un papel de seda que hace más lento el proceso y resta transferencia. A mayor flexibilidad y grosor de mantillas, mayor transferencia de tonos medios, tallas profundas y estampación limpia; las más rígidas son mejores para el relieve y los altos contrastes. Baja y sube la mantilla con una onda, una ola inversa que roza el papel en una línea. Alisa con el antebrazo. Acaricia otra vez. Máxima transferencia de tinta, mínimo de sufrimiento para la matriz.

8. Concéntrate en cada prueba, sobre todo en las primeras. Anota mentalmente los fallos y los aciertos; corrige los primeros y repite los segundos manteniendo a conciencia las condiciones en que se han producido; negocia con todas las variables recordando la ley de reciprocidad. Estos primeros movimientos, reflexiones y ajustes garantizarán la edición. Si en las primeras pruebas no has sacado nada de calidad, esa plancha no está bien. O mejor, el dibujo no está bien. La estampación mantiene una relación íntima con la imagen que hay en la matriz, no abuses de ella. Si una estampa sale, sublima con su belleza. Déjate arrobar y repite. Repite. Repite.

9. El tórculo bien nivelado, sin óxido, limpio y engrasado. Es funda-



Juan Lara Hierro estampando una plancha en Ogami Press, 2022 | Fotograbado sobre papel negro de la artista Belzy Fastidio en Art Print Residence, Arenys de Munt, 2021.

mental el ritmo al pasar la plancha sintiendo la presión; ningún aspaviento o sobresalto cuando entre la matriz, uniformidad mientras está dentro y control cuando salga. Serenidad, suavidad, alivio.

10. Coge tu *flow*, tu ritmo regular, continuo; la estampación requiere coordinación, intégrate con ella. Ayudan la concentración, el orden, la limpieza; en definitiva, la sensibilidad y la coherencia. A la inversa, la falta de método causa errores y desasosiego. Súmale las pérdidas de tiempo, de material y de calidad. No hagas de la edición un proceso triste.

11. Un exceso de presión es poco conveniente. Por más que se empuje no se va a transferir más tinta. Busca la viscosidad adecuada, la flexibilidad. El contacto es muy íntimo, dulcifícalo.

12. Algunas pruebas pueden salir manchadas. Un descuido en el registro, algo de tinta que se acumula en el borde trasero, una onda abandonada en el fieltro, un roce con la bata, un gazapo a espantar. Evalúa si es una mancha que se limpia en húmedo con algodón y agua, o puede esperar a la goma cuando seque. Si es de limpieza inmediata, hazlo; recuerda que la mancha se irá cuando ella quiera, no cuando quieras tú. Empapa bien de agua, lubrica bien el algodón y el papel y frota, sé ágil y diestro. Mancha eliminada, estampa salvada.

13. Se preverá el lugar de colocación de los ejemplares que se están editando. Siempre en plano, sobre un cartón recto que no esté desfigurado por la humedad, bajo y sobre un papel de seda que robará la humedad.

14. La temperatura y la humedad ambiente afectan a la tarea. Papeles que se secan, tintas que pierden viscosidad con el calor y la ganan con el frío. Modifica las condiciones con aceite, carbonato, con alegría y tixotropía.

15. No desperdicies, perderás. No ahorres, también perderás.
16. Calidad: tintas de calidad, papel de calidad, tarlatana de calidad, mantillas de calidad, prensas de calidad. Sé un estampador de calidad.
17. Mantén la excelencia. Da lo mejor de ti a lo largo de todo el proceso. Entrega con generosidad, con emoción, con pasión. Acompaña y protege tu edición hasta que estén en condiciones de defenderse, todas y cada una de sus integrantes, solas.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- Transparencia de distintos gramajes de papel (40 y 240 gr) sobre superficie opaca y fondo luminoso. Fotografía María del Mar Bernal. 158
- Autor desconocido, *El telón de acero*, ca. 1946. Ephemera. Litografía offset sobre cartón, 9,5 × 23 cm desplegado. Colección particular. Fotografía María del Mar Bernal. 159
- Papeles de distinto tipo y gramaje, de izquierda a derecha: Papel artesanal de 400 gr.; papel Arches 240 gr.; papeles orientales de 40 gr. Fotografía María del Mar Bernal. 160
- Grano rugoso de un papel artesanal de 400 gr. Fotografía María del Mar Bernal 162
- Filigrana de Fabriano, ca. 1950. (<https://www.mchampetier.com/sitephp/phpes/papiers.php>) 162
- Detalle del proceso de una estampación en formato grande. Obra de Inma Herrera encargado por la galería F2 Gallery, 2020 Taller de *Benveniste_Contemporary*, Madrid. (https://www.instagram.com/p/CHh5YclDchp/?utm_medium=share_sheet) 164
- Albrecht Dürer, *The Triumphal Arch*, 1515-17. Primera edición del Arco Triunfal de Maximiliano impresa a partir de 195 bloques de madera sobre 36 hojas de papel, 357 × 295 cm. British Museum, Londres. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_E-5-1). 164
- Jacques Callot, *L'homme au gros dos orné d'une rangée de boutons* de la serie *Les Gobbi*, 1621-25. Aguafuerte y buril, primer estado, 6,4 × 8,8 cm. Biblioteca Nacional de Francia. (<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb425670894>). 165
- Raquel Algaba López. *Sinlación*, 2016. 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). 179
- Olalla Colás, *De una pieza*, 2015. 15 planchas de acetato entintadas con máscara y montadas sobre cartón pluma blanco. 70 × 50 cm, cada una. Sevilla. Fotografía Olalla Colás. 180
- Hieronymus Wierix, *Cristo en la prensa de vino*. ca. 1619. Grabado 14.4 × 9.6 cm. Metropolitan Museum of Art, Nueva York. 182
- Edward Hopper en su estudio de One Washington Square North, 1947. (<https://elhurgador.blogspot.com/2014/01/manos-la-obra-xxvii.html>) 184
- Bosse Abraham, *De la maniere de graver a l'eau forte et au burin, et de la gravûre en maniere noire*, 1645. Cabecera dibujada por C.N. Cochin Filius y grabadas por Fessard. 184
- Torque de oro de 500 gr. de peso. Edad del Hierro II, años 400 a 60 a.C. Museo de Pontevedra. Fotografía Ángel M. Felicísimo (<https://www.flickr.com/photos/elgolem/albums/72157688194412890>) 185
- Leonardo da Vinci, *Boceto de una prensa* (detalle), ca. 1500, detalle. Propiedad Getty images. Fotografía SSPL/GettyImages. Detalle (<https://www.gettyimages.es/detail/fotograf%C3%ADa-de-noticias/sketchtaken-from-a-notebook-by-leonardo-da-fotograf%C3%ADa-de-noticias/90763086>). 185

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

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

- Juan Escudero, *Tsunamisurf* [negra], 2020. Aguafuerte 125 × 80 cm. Ambas en Art Print Residence, Arenys de Munt, 2020. (<https://www.facebook.com/artprint.residence.1/photos/pb.100064481690504.-2207520000./1951913454942984/?type=3>)208
- José de Ribera *El Españolito, Retrato ecuestre de Don Juan de Austria*, 1648. Aguafuerte 35 × 27 cm. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_W-6-92).210
- José de Ribera, *El Españolito, Retrato ecuestre de Don Juan de Austria*, 1670. Aguafuerte retocado, 35 × 27 cm. Ambos en British Museum, Londres. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_W-6-93)210
- Autor desconocido, *litografía transferida de un grabado en acero recortada de un libro de Joseph Shannon*, en el Manual de la Corporación de la Ciudad de Nueva York, 1968. Nueva York (http://www.graphicsatlas.org/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 Rohfs, *La expulsión del Paraíso* (versión grande), ca. 1917. Xilografía. Prueba con falta de transferencia de tinta, probablemente por falta de presión o un papel muy seco, 60 × 69,1 cm. MoMA, Nueva York. 224
- Thomas Bewick, *Gallos de pelea*, ca. 1778-1790. Estampa defectuosa por el uso de una tinta demasiado fluida y exceso de presión. Xilografía, 1,6 × 22 cm. British Museum, Londres. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1882-0311-4007). 224
- Rembrandt, *Júpiter y Antiope*, 1659. Aguafuerte, buril y punta seca. Primer estado. Pueden observarse las marcas de la mantilla y los bordes irregulares. 14,2 × 20,6 cm. British Museum, Londres. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1848-0911-103) 231
- Rembrandt, *Hombre de perfil a la derecha* (probablemente su padre), 1630. Aguafuerte retocado con pincel y tinta negra. 231
- Verso: *Mujer, casi de perfil a la izquierda*, primer estado, ca. 1630, 12 × 11,8 cm y 8,4 × 9,7. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1848-0911-103) . 231
- Rembrandt, *Titus, el hijo del artista*, 1656. Aguafuerte con entrapado. 8,8 × 7,0 cm. Rijksmuseum, Ámsterdam (<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-22>). 231
- Jim Dine, *Autorretrato*, 1969-1972. Aguafuerte en tres planchas, 29,2 × 21,6 cm cada uno. Editado por Petersburg Press. Se observan las *calvas* producidas por el efecto de la mordida. (<https://www.bukowskis.com/en/auctions/558/121A-jimdine-etching-self-portrait-primary-colors>). 232
- Vincent Van Gogh, *Retrato del Doctor Gachet*, 1890. Aguafuerte. 32,5 × 25 cm. Metropolitan Museum of Art, Nueva York. (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/849056?ao=on&ft=etching+press&offset=80&rpp=40&pos=89>) 233
- Maestro del Monograma de Cristo, *Máscara*, ca. 1560; de la serie *Raccolta di maschere grottesche* Buril. 15,1 × 15,2. L'Istituto Centrale per la Grafica, Roma.

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

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

BIBLIOGRAFÍA

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

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

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

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