

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 17

Título del Capítulo

«La prueba y el ensayo»

Autoría

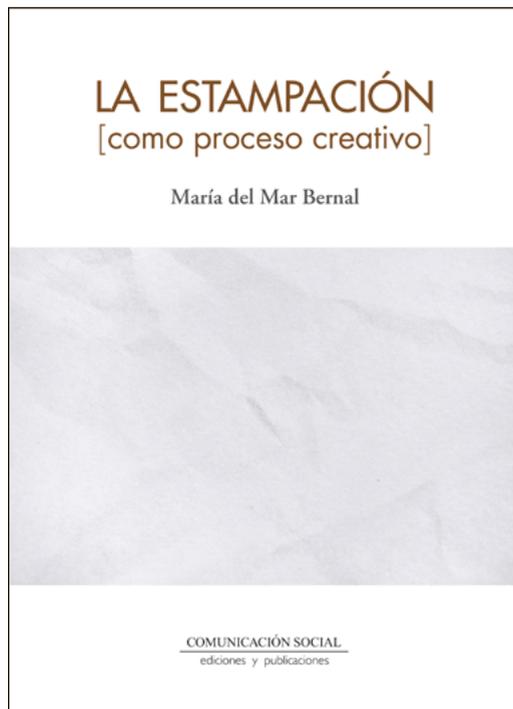
María del Mar Bernal

Cómo citar este Capítulo

Bernal, María del Mar (2024): «La prueba y el ensayo». 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/c17.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

LA PRUEBA Y EL ENSAYO

Cometer un error es normal. Cometer el mismo error dos veces es no prestar atención. Cometerlo tres veces roza lo inexcusable. Pero cometer el mismo error una y otra, y otra vez, podría acercarse a la genialidad.¹

Erik Kessels, 2019

Comencé este capítulo titulándolo error. Pero me di cuenta de que el principal error es, precisamente, denominarlo así y decidí eliminar esta palabra del resto del capítulo. El ensayo, o la prueba, suponen el punto de partida para optimizar la edición y la mejor forma de desarrollar el conocimiento de la estampación.

La repetición está unida indisolublemente al ensayo. Debe ser consciente y no mecánica, atenta y no relajada y contendrá un propósito de mejora que se acumula estampa tras estampa. La creación es un entrenamiento; los buenos estampadores lo son porque ensayan, igual que los músicos o los deportistas. Ensayan mucho y repiten mucho. Un buen editor tiende a la perfección aplicando su conocimiento técnico y exigentes criterios estéticos. Cuando cierra el taller por la tarde, sigue pensando, componiendo y ajustando.

Cabe preguntarse por qué el alumno de grabado se estresa ante estas pruebas tan necesarias cuando el estampador profesional las ve como la parte más creativa del proceso. Al estudiante le afectan las cuestiones económicas y los traspiés metodológicos que le llevan a repetir una y otra vez los mismos desaciertos. La repetición, si no evoluciona, se convierte en reiteración y al estudiante le duele la incertidumbre y el hastío. Equivóquese, equivóquese otra vez, pero equivóquese mejor, dicen que dijo Samuel Beckett.

Estos ensayos valen para encontrar la cantidad óptima de tinta en un linóleo, la combinación más sensible en un entintado *à la poupée* o la secuencia en una estampa multicolor, y pocos atajos existen para llegar a la *Bon à Tirer*. Cada ensayo debe salir mejor que el anterior y, al tratarse de una

¹ Kessels, Erik, *Don't! Photography and the Art of Mistakes*, 2019. San Francisco: Museo de Arte Moderno.



Mr. James Tan revisando una impresión digital, 2006. Región del Pacífico (Asia). Fotografía de EIZO.

tarea compleja, la diferencia entre el tanteo y la improvisación es importante. Estos ensayos permitirán hacer replanteamientos sobre la estampación, sobre lo técnico y lo conceptual, abiertamente, sin prejuicios, facilitando la reflexión sobre el contenido y la apariencia de una obra de arte.

También permiten armonizar los diversos responsables de la imagen: la tinta y los entintados, el papel y la transferencia, las máquinas y los procesos. Es un modo de tejer una red mental con un efecto determinante en la automatización de movimientos imprescindibles en el hábito de estampar. Por tanto dan seguridad y disminuyen el nivel de ansiedad.

Los ensayos necesitan un ritmo que también hay que entrenar. Ensayar *un poquito* no basta. La actitud es organizar, perseverar con las pruebas, relacionar variables, autoevaluar con rigor y corregir lo mejorable desterrando la autocomplacencia. Y la resistencia. Y comprender los porqués del resultado relacionando causa y efecto. Al ver por fin la estampa bien hecha, el inexperto se supera, ya que en esta disciplina el fracaso es la mejor fuente de aprendizaje.

Hay que mirar. Y mirar concienzudamente imaginando qué ha sucedido en el momento de la transferencia. Me gusta poner como ejemplo a



El artista Julie Mehretu trabajando en la plancha para *Epigraph, Damascus*, 2016. Taller. BORCH Print Studio, (Copenhague). Cortesía Niels Borch Jensens.

Sherlock Holmes y el Dr. Watson ya que ponen en evidencia el contraste entre las dos formas de pensamiento deductivo: el del aprendiz y el del maestro. El primero, rápido, basado en la lógica intuitiva y sin prestar atención a los detalles; el segundo, reflexivo, observador, creativo y, sobre todo, fundamentado en la experiencia.

Seguir como un buen sabueso lo que sucede en la prueba ayuda a repetir lo bueno y subsanar lo malo. Hoy en día se da un tipo de conocimiento que maneja mucha información pero poca comprensión y procede, básicamente, de internet, las redes sociales y de una capacidad de concentración mermada por la dispersión y la falta de tiempo. Un alumno se abandona al criterio del profesor pero debe insistir en la aplicación de un método deductivo prestando atención a su estampa. Observando activa y detenidamente, planteando respuestas, cruzando datos y, sobre todo, almacenándolos en la memoria. La cuestión es mirar atentamente, activamente, pensativamente. Con la mente despierta, ágil, reflexiva. El profesor no debe dar tanto soluciones como un buen método para comprender. El estudiante conoce la respuesta, solo necesita algo de tiempo para identificarla.



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. | Varios cuentahílos sobre estampas. Ambas en 2022.

Vamos a suponer una estampa que ha salido demasiado clara. El alumno, bote pronto, se culpa y lo achaca a que ha entintado poco y «mal». Comienza entonces una conversación destinada a deducir cuál ha sido el problema. Simulemos la siguiente conversación.

—P (profesor): Si aún queda tinta en la plancha, no puede ser falta de tinta. Ha podido fallar la presión. Además, observa que en este papel con grano, la textura se nota demasiado y se ve algo de la trama de la mantilla.

—A (alumno): (*silencio*)

—P: ¿No has notado que el tórculo no oponía resistencia? Mira, revisa el troquel de la plancha.

—A: (*El alumno se fija en el relieve que ha dejado la plancha sobre el papel*). Creo que está bien.

—P: (*Acude a la opción del repelado*) ¿Olvidaste echarle un poco de aceite a la tinta?

—A: Añadí un poco.

—A y P: (*Miran la imagen con el cuentahílos*).

—P (*Toma la estampa, la agita un poco y el papel cartonea. Pregunta:*) ¿Qué notas?

—A: Parece rígido.

—P: (*Da un ligero golpecito en el papel que responde de forma seca. Mira al alumno que por fin, sonriente, responde*).

—A: La culpa es del papel, estaba seco.

Me agrada su satisfacción por descubrir la causa. Pero la escena tiene aún otra intervención:

—P: Los papeles no son culpables de nada.

Se suelen achacar los fallos a las herramientas o a la maquinaria, pero la única responsabilidad es siempre del estampador, un concepto que en el aprendizaje es fundamental. Él es quien debe revisar todo lo que sucede en el taller. Si no se asume, no se puede corregir, no hay esfuerzo por adaptar, no se avanza, no se relacionan los componentes, no se mejora, no se indaga, no se innova.

Y entonces, solo cuando ya ha descubierto el problema, se relacionan todas las variables y se busca la solución.

Es efectivo explicar lo sucedido a través de una lupa, como el personaje victoriano de Holmes. Esta lupa puede ser imaginaria o real. En el primer caso nos sirve para comprender: magnificar la plancha, las tallas, el grano del papel, los taludes por los que se desliza la tinta, lo que sucede cuando llega la presión, imaginar en grande ayuda a conocer las causas; la otra es el cuentahílos, una de las herramientas más populares (y buscadas) del taller. Se ideó para verificar el número de hilos en la trama y urdimbre de los tejidos, de ahí su nombre, y amplía mucho más que una lupa al uso. Permite determinar si la tinta se ha transferido bien, si hay calvas o emulsiones, si falta presión (las líneas aparecerán como un respunte de coser) si se repeló el papel (cada cumbre del grano estará sin tinta) si la tinta se desbordó, si... La versión más moderna, aunque menos precisa, de esta herramienta son las nuevas aplicaciones lupa para móvil.

Al principio de curso, cuando se ahonda en la necesidad de tener un método correcto, me gusta explicar el «efecto bola de nieve», fundado en la teoría de los cristales rotos. Pensemos en la siguiente situación: un alumno (y 20 variables agazapadas dispuestas a asaltar su trabajo) llega con el papel manchado de sacarlo de la taquilla o trasladarlo junto al resto de trabajos en la carpeta. Cuando se dispone a cortarlo piensa: «Bueno, como está manchado, da igual si no está cortado exactamente a la medida». Y cuando está dibujando las marcas del registro repasa: «Bueno, como está manchado y mal cortado... da igual que la plancha no esté centrada». Y cuando está entintando ya va más desanimado, se le mancha el color y continúa: «como el papel está manchado, mal cortado, el registro no está hecho y la tinta sucia...» Y así sucesivamente hasta que, desesperado, intenta justificar su resultado —«Bueno da igual, es solo una prueba»— comprobando la consecuencia inevitable de un trabajo condenado a despeñarse desde que comenzó. NO.

La palabra prueba es traicionera. Tengo limitado su uso en el taller cuando redspalda la permisividad en la metodología. La prueba es inherente a nuestro trabajo y debe conducir al éxito, no justificar el fracaso. Mis alumnos conocen bien lo poco que me gusta esa expresión: «Es solo una prueba...», ¿cómo que solo?: Una prueba es todo.



Cristhian Rohffs, *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. | 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 × 2,2 cm. British Museum, Londres.

Además de la inexperiencia, muchos fallos se dan por cierta actitud de abandono, de descuido, o por inseguridad. Otros por la falta de un bagaje visual que eduque la sensibilidad. Recuerdo un examen en el que la pregunta a desarrollar era acerca de los factores que condicionan una buena estampación. Una alumna respondió: «influyen factores técnicos, factores medioambientales y factores emocionales». El desconocimiento del medio y las condiciones a la que se enfrentan muchos alumnos en facultades y centros excesivamente masificados, o presionados por las fechas de entrega, generan un ritmo y un estado de estrés que condicionan de forma importante el trabajo.

Aunque es más fácil evitar el problema que solucionarlo, pretextos como el de una supuesta pérdida de naturalidad en la creación, la falta de tiempo o el exceso de esfuerzo son argumentos socorridos para dejarse arrollar por la técnica. Hacer cada prueba lo mejor posible es lo que nos lleva a tener un método que permite posteriormente deconstruir el proceso de forma creativa. Es el pilar que sujeta la innovación en la estampa.

Probar en relieve. El objetivo de la estampación en relieve es lograr una imagen con las zonas de color plenas de tinta manteniendo blancas [limpias] las zonas sin imagen. Si se cuida la transferencia nos acostumbraremos pronto a un probaje de ensayo que parte de una buena estampa que puede, y debe, mejorarse. Uno de los gastos que más duele al bolsillo es el papel, pero usar *un papel de pruebas* o materiales distintos a los definitivos de la edición pierde sentido si se están ajustando las variables relativas al

tiempo de humedad o la cantidad de aceite y presión, por poner un ejemplo. Además, en caso de deterioro accidental de la plancha, nos dejará las primeras impresiones sobre un soporte malo. Material de buena calidad, siempre. En cualquier caso no dejan de ser impresiones artesanales en las que lo holístico y cierta tolerancia a lo defectivo es aceptada, dentro de niveles razonables.

Se debe reflexionar sobre la causa del problema para asociarla a una solución. Veamos algunos ejemplos:

Un factor que ocasiona la pérdida de la imagen viene dado por una tinta que lleva mucho tiempo en el cristal apelmazada tras varias pasadas de rodillo. Una stampa intensa, hermosa, se genera con tinta fresca, recién puesta en el cristal, bien batida y pacientemente amasada con el rodillo. Su aspecto es mate, similar a un trozo de terciopelo. Si está satinada o es escasa, lo mejor es retirarla del cristal y refrescarla.

El exceso de tinta o de presión es lo más común en el principiante que piensa que en la generosidad —en el exceso— su stampa quedará plena de matices. Suele pasar también que en el deseo de corregir una prueba defectuosa, la siguiente se va al extremo opuesto, al defecto de ambas. Cuando se pasa el rodillo se oye un siseo uniforme, un sonido cadente y rítmico, sin chasquidos. En contraposición, un ruido pegajoso y desigual nos dará la certeza de un exceso de tinta. Un estampador no tarda mucho en controlar estos problemas cuantitativos y poco a poco consigue ajustarlo todo.

Una causa también relativamente común de una imagen clara, y que no podemos achacar ni a la tinta ni a la presión, se justifica en un papel demasiado seco. Al contrario, un exceso de humedad ocasionará la rotura de la emulsión de la tinta provocando manchas.

No hay estampador sin trapo. Por su condición humilde y de deshecho no se le da valor, pero es insustituible. Sirve para limpiar el tintero, la pletina, los rodillos, los biseles, las manos, el estudio. Debe ser de algodón, dado que su misión fundamental es la de absorber y secar, y el poliéster o cualquier fibra sintética no cumple, ni de lejos, esa condición. La palabra algodón deriva del árabe *alqutún*, que significa paño fino.

Nadie lo inventó, pero ahí está. Desde los usados en los primeros entrapados para enturbiar los tipos, hasta los encargados de limpiar las planchas de fotograbado más contemporáneas o para secar las manos, previene problemas y los resuelve. Han llegado sustitutos como el papel de cocina o las toallitas de bebé que cumplen estas funciones, pero son menos versátiles y, sobre todo, poco sostenibles. De momento la presencia de un trapo blanco de algodón en el taller parece garantizar la paz del proceso.

En grabado hay un hecho importante que es la distinta miscibilidad de los productos ya sean solubles en agua, alcohol, aguarrás o acetona y por

regla general no deben mezclarse. El trapo, aunque esté manchado, también se mantendrá limpio en este sentido. Puede ponerse como ejemplo que un porcentaje importante de los fracasos en la litografía estudiantil al sensibilizar la piedra (o plancha) es por mezclar los trapos de goma arábica con los de aguarrás.

Tabla 1. Problemas comunes en estampación en relieve y cómo corregirlos.

PROBLEMA	CAUSA	REMEDIO
Imagen emborronada. La tinta resbala por las laderas de la talla.	Exceso de tinta. Tinta muy fluida.	Reducir la cantidad. Acortarla con carbonato de magnesio.
	Exceso de presión: se distingue porque hay mucho gofrado.	Aflojar el tórculo hasta que disminuya o desaparezca el gofrado (en relieve no es necesaria mucha presión).
		Introducir entre la mantilla y la plancha una maculatura semirrígida, tipo cartón o acetato grueso.
		Excepcionalmente (con formatos pequeños) estampar con la matriz bocabajo.
La imagen aparece clara.	Poca tinta, poca presión.	Aumentar tinta, aumentar presión.
	El papel se ha repelado.	Añadir aceite de linaza o barniz a la tinta.
	La tinta es rígida y no se transfiere.	Eliminar toda adición de carbonato. Batir la tinta. Añadir aceite. Aumentar la temperatura del local.
	El papel estaba demasiado seco.	Aumentar el tiempo de humedecido. Vigilar el tiempo de secado del papel (más frecuente).
Manchas como pelusas en el borde de la imagen.	La arpillera del dorso de la matriz de linóleo esta deshinchada y se ha manchado al entintar.	Cortar bien el respaldo de la arpillera. No tirar del hilo, se desarma.
Manchas de tinta en el margen de la estampa.	El acetato que hace de plantilla está sucio. Revisar la pletina si se estampa directamente sobre ella.	Automatizar el gesto de limpiar el acetato antes de colocar plancha y papel. Cuando se cambia el formato de plancha a uno menor, la anterior deja restos.
	Se mancha el papel al cogerlo con los dedos sucios.	Usa pinzas siempre. Conviértete en un cangrejo cada vez que cojas el papel.

PROBLEMA	CAUSA	REMEDIO
Manchas claras en la imagen.	Entintado desigual.	Entintar uniformemente desde todas direcciones con un patrón específico. Unificar al final. Extremar la observación de la plancha comprobando que queda bien cubierta de tinta.
		Revisar que la mesa de entintado sea regular, sin abultamientos, uniones o depresiones que produzcan diferencias de presión con el rodillo.
	Mantilla deteriorada por cortes y huecos.	Desplazar la plancha esquivando las marcas. Cambiar la mantilla.
	Mantilla nueva que mantiene la memoria de una plancha anterior.	Pasar varias veces por el tórculo. Aumentar la presión.
	Presión insuficiente y se marca la trama de la mantilla.	Incrementar la presión.
	Huecos en la matriz.	Añadir papeles para nivelar la matriz en las áreas claras. Añadir presión. En última instancia cambiar la matriz.
	El papel es demasiado texturado o está muy seco.	Fluidificar la tinta. Aumentar tiempo de humedecido. Aumentar presión. Para el relieve funcionan mejor los papeles lisos.
La imagen presenta una banda clara (u oscura) en uno de los laterales.	El tórculo no tiene la presión nivelada en ambos lados.	Nivelar la presión prestando atención a las marcas de la escala.
La imagen tiene una banda clara en el centro.	La pletina está deformada.	Darle la vuelta a la pletina una vez al año.
		Aumentar la presión.
La imagen se duplica.	Al pasar por el tórculo, la matriz se ha desplazado por exceso de presión o por resbalarse sobre el acetato de registro.	Reducir la presión. Colocar la plancha sobre una superficie rugosa o rayar el acetato. Sujetarla en un marco. Sujetar la mantilla verticalmente.
	La onda que se genera en la mantilla al pasar por los cilindros bota sobre la plancha manchando el papel.	Alisarla con el antebrazo reduciendo estas ondas.
		Sujetarla verticalmente a medida que pasa la plancha.

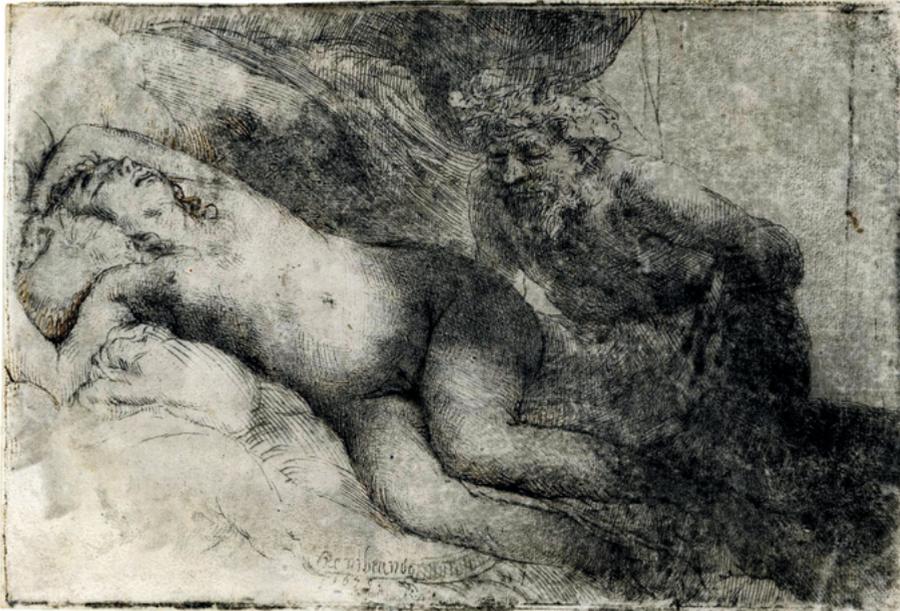
PROBLEMA	CAUSA	REMEDIO
La imagen se duplica (continuación).	Las matrices de linóleo muy blandas agravan este problema. Aunque son cómodas para tallar suelen dar problemas en el tórculo ya que al pasar por el cilindro se abomba todo el paquete (matriz, papel y mantilla) entrando en contacto y manchándose.	Cambiar de matriz. Estampar en prensa tipográfica.
	Se ha pasado dos veces por el tórculo por defecto de presión. Son las denominadas «pruebas dobles».	Asegurar la presión. Automatizar el gesto de revisarla justo antes de darle a las aspas o volante.
La plancha se resbala en la pletina generando una imagen deslizada.	Superficie del acetato demasiado satinada.	Rayar el acetato. Depositar sobre la pletina directamente. Utilizar un cartón.
	La matriz no está bien sujeta.	Sujetar la plancha. Se puede adherir, colocar un imán o hacer una ventana en el mismo acetato. Colocar un tope para fijar la plancha.
Puntitos blancos por la superficie de la tinta.	Sucede en las primeras pruebas debido a una textura que trae el linóleo de fábrica que hay que «aplastar».	Estirar la tinta sobre la plancha con un rodillo pequeño, presionando con fuerza hasta eliminarla. Es importante en este paso no sobrecargar de tinta la plancha.
Las zonas blancas de la imagen se manchan.	Pobre tallado de la matriz con zonas blancas mal rebajadas.	Continuar trabajando la matriz rebajando las zonas manchadas.
		Usar un rodillo más duro. No apretar.
		Si es por los extremos, colocar dos guías laterales en los que apoyar el rodillo (para que al salir de la matriz no caiga y ensucie los blancos).
		Hacer un marco en toda la matriz.
		Recortar el linóleo por la zona que se mancha.
		Usar un rodillo pequeño.
		Poner plantillas de papel sobre la zona manchada. (Este método da error ya que en cualquier momento se puede escapar un lardón).

PROBLEMA	CAUSA	REMEDIO
Suciedad y partículas en la estampa.	Partículas de tinta seca, polvo o restos de material tallado en la matriz.	Eliminar estas partículas y reentintar. Si el problema es severo, limpiar el cristal y el rodillo. Sacudir la matriz alejado del tintero.
		Renovar la tinta con frecuencia.
Los márgenes se manchan.	Al bajar el papel roza la matriz y se mancha.	Colocar el papel con cuidado. Hay que sujetarlo por un extremo, afianzarlo en el registro, y bajarlo atrasando la mano para formar una curva y depositarlo sobre la plancha. Mientras más pronunciada sea esa curva más fácil resultará. El papel se acompaña hasta que haya llegado a la pletina. Se sujeta con la otra mano y se retira.
Manchas irregulares en la imagen.	Ha salpicado aceite o disolvente.	Revisar que el rodillo y su soporte no tenga restos de aceite (es común en talleres sobreutilizados). Limpiar el puesto. No salpicar aguarrás o similares cerca de la plancha. Enjugar la plancha con un trapo.
	Tinta muy aceitosa.	Cambiar la tinta. No devolver a la lata.
	El rodillo tiene pegotes de tinta sin extender.	Extender uniformemente la tinta.
	Exceso de agua.	Mirar bien con luz rasante y enjugar para identificar si hay charcos. Enjugar el papel entre los secantes a conciencia.
Manchas irregulares en uno de los extremos de la imagen.	Rotura de la emulsión de la tinta por exceso de agua.	Reducir la humedad del papel, reducir presión. Batir bien la tinta.
El rodillo deja líneas negras por sus extremos y entinta irregularmente.	Rodillos defectuosos y mal rectificadas.	Rectificar el rodillo o cambiarlo.
El papel se arruga por uno de sus lados formando venas.	Papel poco o desigualmente humedecido o escurrido en vertical.	Humedecer y dejar secar con uniformidad. Cubrir toda la superficie con agua al meterlo en la pila. Enjugar en plano.
	Si el problema persiste revisar la orientación de las fibras.	Estampar en la dirección de la fibra.

PROBLEMA	CAUSA	REMEDIO
Problemas en el registro.	Marcas de registro mal dibujadas. No se han indicado bien los límites de la plancha o se ha hecho insuficientemente solo con los cuatro ángulos. No se ha contemplado el crecimiento del papel tras el humedecido (entre medio y un centímetro). La plancha se ha desplazado.	Revisar las marcas de la plancha y el papel en el acetato. Fijar la plancha.
El color superpuesto o segundo color repinta la matriz.	La tinta está aún fresca.	Esperar a que la estampa seque.
		Añadir un secativo ligero.
La imagen sale invertida de arriba abajo.	Distracción.	Nada que comentar. No te distraigas.
En un monotipo, la imagen no se transfiere.	La tinta está muy corta.	Añadir algo de aceite a la tinta, pero sin irnos al otro extremo.
	Falta de presión. Papel seco.	Aumentar presión. Humedecer el papel de la forma acostumbrada.
En un monotipo la tinta se extiende en dirección de la estampación.	Tinta muy fluida o demasiada cantidad.	Corregir la tinta, entintar menos.

Probar en hueco. En todo grabado hay algo esencial y es el dibujo. La estampación poco puede hacer por él, salvo acompañarlo en lo bueno y en lo malo. Si está bien hecha, pasará desapercibida dándole el protagonismo; pero si está mal ejecutada ni el mejor de los dibujos podrá salvarse. A la inversa sucede lo mismo: una estampación, por impecable que sea, no podrá salvar un mal dibujo. No me refiero al tallado sobre la matriz, sino al dibujo en sí, al arte que conquista el afecto del espectador.

Los problemas técnicos suelen venir por una tinta mal acondicionada, entrapados demasiado bastos o un mal ajuste en la presión. Es curioso como los pequeños defectos se hacen más evidentes que los grandes aciertos y, además, cuando se obtiene una estampa magnífica, el pequeño fallo resulta más llamativo aún. La delicadeza del entrapado es directamente proporcional a la fluidez de la tinta; una tinta densa no podrá facilitar un velo suave porque habrá que insistir para limpiarla y el estampador tenderá a eliminarla casi sin querer. Si las tallas son anchas, sí habrá que tener una



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.



Rembrandt, *Hombre de perfil a la derecha* (probablemente su padre), 1630. Aguafuerte retocado con pincel y tinta negra | Verso: *Mujer, casi de perfil a la izquierda*, primer estado, ca. 1630, 12 × 11,8 cm y 8,4 × 9,7. | Rembrandt, *Titus, el hijo del artista*, 1656. Aguafuerte con entrapado. 8,8 × 7,0 cm. Rijksmuseum, Ámsterdam.



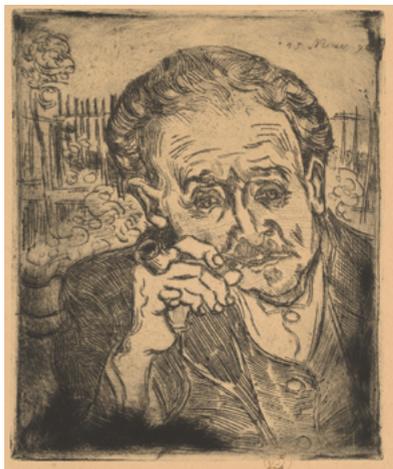
Jim Dine, *Autorretrato*, 1969-1972. Aguafuerte en tres planchas, 29,2 × 21,6 cm cada uno. Editado por Petersburg Press. Se observan las *calvas* producidas por el efecto de la mordida.

sustancia espesa que se sujete en su interior; si se desea una prueba natural esta será densa.

Al usar una prensa calcográfica desaparecen los problemas de saltos de presión, torsiones o desplazamientos. Los grosores de las planchas oscilan entre 0,8 y 2 mm; a menor grosor, más fácil será la estampación y el aplano posterior. Recuerdo que durante un tiempo usamos en el taller un tipo de metacrilato de cuatro milímetros que producía un troquel excesivo y estiraba la masa del papel en el cajetín, provocando serias ondulaciones en la estampa. Se solucionó trabajando sobre planchas más finas.

El entrapado es una de las facetas más apasionantes de la estampación ya que, junto con el dibujo, conecta al estampador y al artista. Esta opinión me hizo escribir un artículo sobre los métodos históricos de estampación calcográfica y cómo ese velo la había elevado a la categoría de arte.² Como principio me gusta explicar a mis alumnos que, se haga lo que se haga con la tinta sobre una plancha, ya sea pintar, entrapar o limpiar, al final tiene que pasarse la tarlatana suave, aplanada, para peinar la superficie con grandes movimientos, como si la plancha fuese mayor de lo que es. No se trata de limpiar más, sino de suavizar el velo que ya existe, de hacerlo regular. La expresión «peinar la tinta» no es por la sensación de cabello que produce al desplazar la tarlatana sobre la matriz, sino que procede de la jerga de los

² Bernal, María del Mar, «Métodos históricos de estampación calcográfica: terminología y clasificación de los procesos de entintado.» *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 41(115) (2019), 95-128 <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2691> (Consultado el 3/09/2021).



Vincent Van Gogh, *Retrato del Doctor Gachet*, 1890. Aguafuerte. 32,5 × 25 cm. Metropolitan Museum of Art, Nueva York. | Maestro del Monograma de Cristo, *Máscara*, ca. 1560; de la serie *Raccolta di maschere grottesche* Butil. 15,1 × 15,2. L'Istituto Centrale per la Grafica, Roma. La estampa presenta más presión por una zona que por otra.

carpinteros y significa «rozar ligeramente una superficie con otra». Aunque este momento final del entrapado es creativo, su acabado tiene mucho que ver con que no quede ningún trazo basto sobre la superficie. Es difícil ser un maestro de los entrapados, roza cierta categoría de sigilo, de sutileza, de danza, de ritmo, de elegancia.

Cuando se realiza una limpieza natural, el afán por dejar el fondo blanco saca también la tinta de las tallas. Para evitarlo se envuelve la tarlatana en papel de seda impidiendo que los filamentos algodonosos, muy absorbentes, se metan en los surcos y la saquen; se continúa con pequeños trozos del mismo papel cortados regularmente —Una buena forma de hacerlo es doblando muchas veces el pliego y cortándolo con la guillotina por los cuatro lados— y se termina con la palma de la mano y/o los dedos impregnados en blanco de España, cuidando los detalles. El resultado debe ser la línea pura sobre el blanco del papel.

Si las tallas son profundas pueden producirse zonas vacías de tinta, llamadas coloquialmente «calvas», sobre todo en las primeras pruebas. Este calvario se soluciona frotando la plancha con aguarrás o ALV antes de la primera estampa para que quede un reducto graso en el interior que extienda la tinta. Se pueden corregir también aumentando la presión, el tiempo de humedad, suavizando la fluidez de la tinta o usando mantillas más



Esquema de clase que explica el anclaje que necesita la tinta sobre la plancha para no ser desplazada por la tarlatana.

flexibles. Si el problema no está muy extendido se puede frotar la tinta, ya en la estampa, con un cerillo. Este tradicional método se realiza también con un pequeño trozo de papel rasgado.

A la inversa, a veces las tallas se corren por un exceso de aceite que hay que corregir. En inglés hay un sonoro verbo, y su correspondiente adjetivo, para definir cuándo la talla se aplasta, se desangra o se corre: es *blurred*. No encuentro traducción tan onomatopéyica en castellano. Con respecto a las tallas, una tinta demasiado fluida ocasionará líneas poco nítidas, aplastadas, borrosas, desdibujadas, corridas, sin relieve, extendidas: *blurred lines*.

Hay un principio fundamental de la estampación en hueco: la tinta necesita de un anclaje para sujetarse en la matriz y no ser arrastrada por la tarlatana, es decir: puede pensarse que grandes terrazas realizada sobre la matriz imprimirán como manchas amplias pero nada hay más lejos de esa realidad. Para que eso suceda las zonas de mancha deberán tener una superficie encrespada (como en el aguatinta) o una trama lineal tupida (véase la ilustración superior).

Por la misma regla de tres, las tallas muy anchas no retienen bien la tinta. Puede intentarse espesarla con carbonato, pero si no resulta es difícil arreglar. En un sentido distinto están las tallas finas y muy profundas que, sencillamente, no transfieren tinta porque el papel no puede acceder a ellas. En este caso será necesario aplicar el principio de transferencia aumentando presión, el tiempo de humectación, usando una mantilla más flexible, un papel más adaptable, calentando la plancha...

El bisel. Cualquier sonido se convierte en un ruido cuando molesta. La tinta es tinta hasta que está en el lugar equivocado, entonces se convierte en suciedad. Uno de los pasos más fáciles en apariencia, pero que más estampas estropea al principiante, es la limpieza del bisel. Hay cierta percepción equivocada de que como interviene tanta tinta, tanto trapo sucio y tanta negrura no es necesario esmerarse en la limpieza, y siempre me preguntaré por qué tardan tanto en dominarlo: tal vez están abrumados por el proceso



Rolando Campos, *Uno*, ca. 1980. Punta seca, Emulsión de agua y tinta en el entrapado. 10 × 20 cm. Colección particular, Sevilla.

técnico; tal vez se centran en la imagen y descuidan el margen; tal vez les falta experiencia. Quizá sea la suma de todo.

Existen muchas formas de limpiar los biseles. Yo prefiero impregnar un trapo con aguarrás, esperar que evapore y pellizcar el bisel fuertemente, muy fuertemente, arriba y abajo, moviendo el trapo hasta que salga limpio. Es fundamental que sea de algodón, fino y mejor si es blanco para poder ver la evolución del trabajo.

La forma y el ancho de los biseles genera posicionamientos entre los grabadores más académicos, que los defienden anchos y con las esquinas redondeadas, en una reminiscencia del trabajo a buril. Yo los prefiero mínimos para que no intervengan en la imagen y porque ahorran trabajo a la hora de limpiarlos. Lo dejaremos al gusto de cada cual, siempre que las mantillas queden protegidas de los cortes que producen el canto afilado de una plancha sin biselar.

La falta de estabilidad dimensional del papel juega malas pasadas. Cuando se humedece crece entre medio y un centímetro. Esto procura sorpresa en el estudiante que ve cómo, por muy bien que haya medido, no coincide con las marcas de su registro. Al esponjamiento de las fibras se une el calandrado del papel. Colocar un papel milimetrado bajo el acetato y ajustar la plancha con el cuentahílos nos llevará a la precisión. Conviene también colocar plancha y papel por los mismos lados del registro en cada estampación.



Giovanni Fattori, *Barcos varados*, 1875-1880. Aguafuerte con mucho entrapado y manchas de óxido. 25 x 90 cm. British Museum, Londres.

Para evitar desplazamientos, se puede fijar la plancha en la pletina con una ventana del mismo acetato o con un poco de cinta adhesiva por detrás. La plancha, que se resbala un poco, fricciona con el papel produciendo diminutos puntos blancos con un punto corrido dentro. Estos «ojos de pez» se corrigen añadiendo carbonato a la tinta y sujetando las mantillas en vertical a medida que la matriz va entrando entre los cilindros.

Cuando la emulsión de la tinta se rompe, el pigmento se disgrega del aceite y se producen manchas en el entrapado que coinciden con los charcos en el papel. Suceden por el centro, por el extremo de la imagen debido a la acumulación de agua, o por toda la superficie produciendo una especie de «acuarelado» general. Es un efecto mucho más común de lo que se piensa que resta nitidez y belleza a la línea y embastece el entrapado. Se necesitará cierta educación visual para identificarlo.

Hay ocasiones que achacamos las complicaciones a la matriz y resultan ser de la estampación. Me sucedió con una plancha de fotograbado que quería estampar con tinta al agua. No conseguía dar con el problema para una plancha excesivamente clara que yo achacaba, prueba tras prueba, a un exceso de insolación. Me di cuenta de que el bote de tinta llevaba mucho tiempo almacenado y el pigmento se había quedado depositado en el fondo. Bastó con batirlo bien para solucionar algo que llevaba varios días dando la lata. A la inversa, fotograbados muy oscuros se solucionan añadiendo aceite o médium transparente a la tinta para aligerar su carga cro-

mática. Un aguafuerte claro puede responder a un defecto de mordido o a la inversa, una imagen oscura, probablemente, está causada por un exceso de tiempo en ácido.

Al igual que en el apartado anterior, analizaremos los problemas más comunes y lo asociaremos a su solución:

Tabla 2. Problemas comunes de la estampación en hueco y cómo corregirlos.

PROBLEMA	CAUSA	REMEDIO
Exceso de tinta. Desangrado de la imagen. Tallas reventadas o desdibujadas. Manchas salpicadas en los márgenes del papel o en la propia área de la imagen.	Tinta muy fluida o líquida.	Añadir menos aceite. Acortar la tinta con carbonato de magnesio. Aprovechar las cualidades tixotrópicas batiéndola para reducir la adición de modificador.
La imagen está clara.	Faltas en el tallado. Falta de tiempo en ácido. Falta de presión. Papel demasiado seco.	A cada problema su solución: Tallar o morder de nuevo. Ajustar la presión. Meter más tiempo el papel en agua. No descuidar su secado en los secantes: el papel debe quedar flexible, como si fuese masa cruda de pan o pizza: blando y mate. Al menor signo de cartoneo se humedece.
La tinta no se transfiere.	Exceso de carbonato.	Añadir aceite. Si se había añadido carbonato, reponer la tinta.
	Falta de presión.	Aumentar presión. Usar mantillas más flexibles.
	Hace mucho frío.	Aumentar la temperatura del taller.
Manchas claras en la imagen.	Las marcas claras en la imagen se producen, sobre todo, en los entrapados. Se deben a cortes, roturas o la huella de planchas anteriores en los feltros, en especial cuando están nuevos.	Cambiar la mantilla o desplazar la plancha en la pletina para que el defecto no caiga sobre la imagen. Aumentar la presión.
	Mantillas muy tramadas unidas a un defecto de presión.	En casos en que se vea la impronta de la trama sobre el entrapado aumentar la presión. Si no se corrige, cambiar la mantilla.

PROBLEMA	CAUSA	REMEDIO
Entintado desvaído.	La tinta está muy rígida.	Añadir aceite.
	El papel es demasiado texturado.	Cambiar a un papel apropiado, humedecerlo durante más tiempo o fluidificar la tinta.
	Presión insuficiente.	Incrementar la presión.
En planchas de gran formato la tinta no se transfiere por la zona central.	La presión es proporcional a la superficie de la matriz. A mayor superficie menor presión.	En planchas grandes habrá que aumentarla a base de colocar otra mantilla, un papel que se adapte mejor, dejar más tinta, etcétera.
	La pletina está deformada (ahuecada) por el uso.	Voltrear la pletina de arriba abajo para que se vaya nivelando. Esta acción forma parte del mantenimiento del taller.
Manchas irregulares en la imagen.	Emulsión de tinta y agua.	Vigilar la humedad del papel en el secante. Recuerda: papel húmedo, pero no mojado.
Entrapado satinado y grisáceo (o de la tonalidad de la tinta).	Demasiada presión.	Reducir presión.
	Se ha perdido el pulido espejo de la plancha por desoxidarla con vinagre, sal o ácido.	Desoxidar puliendo con blanco de España o pulimento suave, soja, o abrillantar con limpiametales.
La imagen está muy oscura.	Probablemente se deba a un exceso de mordido. Raramente por exceso de tinta o presión.	Realizar la plancha de nuevo, usar una tinta más clara, limpiar más con la tarlatana.
El entrapado sale rayado.	Demasiado entrapado.	Entrapar la plancha con la tarlatana suave y plana, casi sin rozar, en amplios movimientos. No se trata de retirar tinta, sino de ordenar la que hay.
	La tarlatana tiene mucho apresto.	Frotarla para suavizarla.
Arañazos blancos sobre la superficie del entrapado.	La tarlatana tiene demasiado apresto o la superficie demasiada tinta.	Desaprestar el tejido. Acabar la limpieza de la plancha con una tarlatana muy suave.
Hay puntitos negros sobre la matriz.	Restos de tinta seca procedentes de una tarlatana sucia.	Cambiar la tarlatana.
Restos de tarlatana sobre la superficie de la imagen.	La matriz es demasiado rugosa. Sucede en collagraphs y carborundos.	Entinta con rasqueta o brochas recortadas. Vigila la superficie para retirar estos restos.

PROBLEMA	CAUSA	REMEDIO
Marcas oscuras sobre la zona de imagen.	Óxido de la plancha.	Hay que pulir el metal.
Hay improntas de la tarlatana o huellas dactilares.	Ante la dificultad para sujetar la plancha hay quien la sujeta apoyándose con la misma tarlatana, lo que deja estas marcas.	Colocar una superficie antideslizante debajo de la matriz: corcho, papel secante o superficie de goma <i>foam</i> . Sujetar con un papel de periódico o de seda. Durante la limpieza del bisel retener la plancha en el aire apoyándola en el abdomen. Colocar la plancha en el borde de la mesa.
Bandas grisáceas paralelas al cilindro.	Exceso de humedad en el papel que genera que el aceite y el pigmento se disgreguen en cada parada de aspa. Este efecto aumenta en los tórculos sin reductora y disminuye en los de volante y los eléctricos.	La pasada en el tórculo debe ser lo más uniforme posible.
Las tallas se transfieren irregularmente dejando calvas en las líneas más profundas.	Las tallas son muy profundas o han quedado mal impregnadas de tinta.	Limpiar con aguarrás o ALV y secar la plancha antes de la primera impresión. Esto dejará un reducto graso que hará que la tinta se extienda mejor.
		Extender la tinta de forma concienzuda. Si es necesario, hacerlo con una muñequilla y apretar.
		Calentar la plancha.
Las líneas salen irregulares, como si fuese un respunte de coser.	Se ha limpiado mucho con la tarlatana. Se ha secado el papel.	Limpiar más suavemente. Usar papel de seda. Vigilar que el papel no se seque.
La imagen crea un patrón doble.	Se ha pasado dos veces por el tórculo intentando corregir un defecto de presión.	Ajustar bien la presión conforme al proceso, la matriz y el dibujo.
El papel se arruga por uno de sus lados formando venas.	Papel mal o desigualmente humedecido. Cuando aumenta la temperatura puede secarse de forma irregular.	Humedecer uniformemente. Cubrir toda la superficie del papel. Escurrir en plano.

PROBLEMA	CAUSA	REMEDIO
En técnicas de hueco y relieve (Hayter) se mezclan las tintas.	Se ha aplicado demasiada tinta con el rodillo en el segundo color.	Limpiar el cristal y reducir la cantidad de tinta del rodillo.
	La segunda tinta es igual o más viscosa que la primera.	Fluidificar la segunda tinta.
Se confunden ambas tintas visualmente.	Las dos tintas son demasiado parecidas en matiz y tonalidad.	La tinta del relieve debe ser más clara de lo que se piense que es correcto.
En hueco y relieve se repinta el hueco sobre la matriz durante el entintado.	El rodillo es demasiado pequeño y su revolución no cubre la matriz completa.	Usar un rodillo con un diámetro mayor: una revolución del rodillo corresponde a tres veces su diámetro.
Faltas en el registro de colores durante el probaje.	Marcas de registro mal colocadas. Durante el dibujado de la matriz no se han indicado bien los límites de la plancha. Distinto tamaño de las matrices.	Precisar el dibujo del registro.
Grasa o suciedad en la matriz.	Obedece a un mal método. Mantener el puesto limpio y ordenado es fundamental para un buen trabajo y se convierte en uno de los aspectos metodológicos más importantes para obtener un producto exquisito. Es necesario aleccionar al alumno continuamente sobre la necesidad de colocar la tinta en el lado trasero del cristal para disponer de espacio, de ir limpiando continuamente lo que se manche.	Limpiar con un trapo seco la posible mancha de aceite. Reentintar.
	Existe disolvente o aceite sobre la matriz.	Comprobar. Retirar la mancha de suciedad.
	Tinta muy aceitosa.	Cambiar la tinta. Depositarla de nuevo en la lata es un ahorro equivocado.

PROBLEMA	CAUSA	REMEDIO
Biseles sucios, irregularmente limpiados, o trazos del trapo que se introduce en la plancha desmejorando el entrapado.	El bisel está mal realizado.	Reparar dejándolo completamente liso con una lima más fina. Afinar con el rascador.
	Si se usa aguarrás, no se ha evaporado suficientemente.	Esperar que el disolvente se absorba en el trapo antes de limpiar con él.
	Metemos el dedo con el trapo dentro de la plancha.	Esconder el índice bajo la plancha, apretar. Pegar el codo a la cintura al limpiar.
	Falta de práctica. Descuido metodológico.	Práctica, práctica, práctica, práctica, práctica.
La imagen sale más oscura por un lado que por otro.	Diferencia de presión entre los dos lados del tórculo.	Nivelar la presión.
El papel se ondula por el cajetín de la imagen.	Presión excesiva.	Disminuir la presión.
	Defectos de presión o humedad durante el aplanado de la estampa.	Poner más peso, no colocar varias estampas juntas, ni juntar secas con húmedas.
Hay días que no sale nada.	¿?	En ese caso mejor irse a casa.



Estante de secado, conocido como *rack* de secado (detalle izquierda) y prensa de aplanado (derecha). Taller calcográfico de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 2022.

PIES DE FOTO, FUENTES Y CRÉDITOS DE LAS IMÁGENES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- Juan Escudero, *Tsunamisurf* [negra], 2020. Aguafuerte 125 × 80 cm. Ambas en Art Print Residence, Arenys de Munt, 2020. (<https://www.facebook.com/artprint.residence.1/photos/pb.100064481690504.-2207520000./1951913454942984/?type=3>)208
- José de Ribera *El Españolito, Retrato ecuestre de Don Juan de Austria*, 1648. Aguafuerte 35 × 27 cm. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_W-6-92).210
- José de Ribera, *El Españolito, Retrato ecuestre de Don Juan de Austria*, 1670. Aguafuerte retocado, 35 × 27 cm. Ambos en British Museum, Londres. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_W-6-93)210
- Autor desconocido, *litografía transferida de un grabado en acero recortada de un libro de Joseph Shannon*, en el Manual de la Corporación de la Ciudad de Nueva York, 1968. Nueva York (http://www.graphicsatlas.org/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 *Flujo*, 2015. Serigrafía y fotopolímero, 110 × 78 cm. Ogami Press, Madrid. Fotografía Juan Lara Hierro. . 255
- Manuel Pastrana, certificado de edición de *Ensamblaje Trasthotérico*, 2013. Linóleo. 256
- Alberto Corazón, Certificado de edición de *Como pavesas encendidas en medio de la tormenta*, 2010. Serigrafía, fotoaguatinta e impresión pigmentada. 8 piezas de 40 × 52 cm (160 × 104 cm). Fotografías: María del Mar Bernal. 256
- Almudena Lobera, *Certificado de edición de «Desvelaciones»*, 2010. Fotograbado, 29 × 29 cm; poemas de Graciela Baquero. Fotografía María del Mar Bernal. 257
- Vicenç Furió, caja de transporte de los grabados para la exposición *El Arte del Grabado Antiguo. Obras de la Colección Furió*, marzo-junio 2017. Museo de Bellas Artes, Sevilla. Fotografía Vicenç Furió 258
- Prueba de impresión del libro *El arte del grabado antiguo. Obras de la colección Furió*, Publicacions i Edicions de la Universidad de Barcelona, 2014. Fotografía Vicenç Furió. 258
- Eugène Delâtre, *Tarjeta de negocio del editor Édouard Kleinmann*, 1890-1900. Aguafuerte, 8 × 11,4 cm. Van Gogh Museum, Ámsterdam. 259
- Henry Hardy, *Ángeles jugando en la imprenta*, ca. 1780-1820. Aguafuerte y grabado. 11,5 × 9,5 tarjeta comercial. British Museum, Londres. (https://www.british-museum.org/collection/object/P_Heal-99-57) 259
- Juego de rol para una negociación de venta de obra gráfica. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla, 2018. Prof. Francisco Caro González. 260
- Desarrollando la mentalidad emprendedora* dentro de los planes de Innovación Docente de la Universidad de Sevilla. Asignatura de Grabado II, 5º curso de Licenciatura, Sevilla, 2014. Fotografías María del Mar Bernal. 260
- Conferencia sobre *Modelos de negocio en el campo de la gráfica*, por el Prof. Dr. Francisco Caro González, 2020. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla. 2020. 261
- Stand de Ogami Press en Estampa Contemporary Art Fair, Madrid, 2017. Fotografía Juan Lara Hierro. 261

BIBLIOGRAFÍA

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

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

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

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