

TFG

MISÈRIA I COMPANYIA.

LIBRO ILUSTRADO COMO RESISTENCIA AL OLVIDO

Presentado por Maria Andreu Traver

Tutor: David Heras Evangelio

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2020-2021



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

AGRADECIMIENTOS

A mi tutor, por guiarme tan bien y tener siempre unas palabras alenadoras para mi, incluso cuando no las merecía. A mi abuela, por cuidarme siempre. A mis compañeros de taller, por crear un ambiente y un espacio de trabajo tan enriquecedor e implicarse en este proyecto como si fuese suyo. A todos ellos, por ser fuente de conocimiento profesional y sobre todo personal.

RESUMEN

Consiste en un libro ilustrado biográfico basado en el testimonio real de Paquita la del Corte (mi abuela) donde nos cuenta su infancia entre el colegio y la guerra, la vida en el pueblo, el trabajo en el campo... Todo ello desde la perspectiva de una mujer, que sirve de voz de muchas personas a las que les tocó vivir en esa época, especialmente las de ellas, cuya historia ha estado siempre obviada. A través del lenguaje del grabado calcográfico se reflejan esos álbumes familiares que junto a los testimonios orales conservan sus recuerdos. A través de *Misèria i companyia* busco que el pasado y el presente se encuentren en el lector para interpelarse. Busco rendir homenaje a quienes ya no están y para mi abuela han significado tanto. Busco también evidenciar la presencia de esas personas ya mayores en nuestra sociedad a través de sus vidas. Unas vidas que forman parte de nuestra identidad y de la memoria colectiva.

PALABRAS CLAVE

Álbum ilustrado, historia, biografía, dibujo, archivo, memoria histórica, feminismo, guerra civil, posguerra, franquismo, testimonio, memoria oral

ABSTRACT

It consists in a biographical picture book based on the real testimony of Paquita la del Corte (my grandmother) where she tells us about her childhood between school and war, life in the village, working in the field... All this from the perspective of a woman, who serves as the voice of many people who'd to live in those times, especially those whose history has always been ignored. Through the language of chalcographic engraving reflects those family albums that, together with oral testimonies, preserve their memories. Through *Misèria i companyia* I seek that the past and the present meet in the reader to question each other. I seek to pay tribute to those who are no longer here and who for my grandmother meant so much. I also seek to show the presence of these elderly people in our society through their lives. Lives that are part of our identity and collective memory.

KEY WORDS

Illustrated album, history, biography, drawing, archive, historical memory, feminism, civil war, postwar period, Francoism, testimony, oral memory

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	5
2. OBJETIVOS	6
2.1. GENERALES	6
2.2. ESPECÍFICOS	6
3. METODOLOGÍA	6
4. MARCO CONCEPTUAL	7
4.1. EL LIBRO ILUSTRADO	7
4.2. GRABADO CALCOGRÁFICO	8
4.2.1. <i>Aguafuerte, barniz blando, aguatinta y “mezzotinto”</i>	10
4.3. MEMORIA HISTÓRICA Y VOZ COLECTIVA	11
4.3.1. <i>Testimonio oral</i>	13
4.3.2. <i>Álbum familiar</i>	13
4.3.3. <i>La obra de arte como archivo</i>	13
4.4. LA VEJEZ COMO ENFERMEDAD SOCIAL	14
5. REFERENTES	15
5.1. CONCEPTUALES	15
5.1.1. <i>Kim y Antonio Altarriba</i>	16
5.1.2. <i>Ana Penyas</i>	16
5.1.3. <i>Paco Roca</i>	16
5.2. FORMALES	17
5.2.1. <i>Paula Bonet</i>	17
5.2.2. <i>Ana Juan</i>	17
5.2.3. <i>Gerhard Richter</i>	17
6. ANTEPROYECTO	17
7. PRODUCCIÓN	20
7.1. EL TEXTO	20
7.2. LAS IMÁGENES	20
7.2.1. <i>La imagen como referente</i>	20
7.2.2. <i>De la imagen al grabado</i>	21
7.3. EL LIBRO EN SU CONJUNTO	25
7.3.1. <i>Paleta tipográfica</i>	26
7.3.2. <i>Estilo de párrafo</i>	26
7.4. TOTE BAGS	26
8. CONCLUSIONES	28
9. REFERENCIAS	31
10. ÍNDICE DE IMÁGENES	33
11. ÍNDICE DE ANEXOS	36

1. INTRODUCCIÓN



FIGURA 1: Fotografía de Paquita la del Corte en la actualidad.

Misèria i companyia es un libro ilustrado basado en el testimonio de la abuela de la autora, una mujer de 96 años de Benlloch llamada en el pueblo Paquita la del Corte por ser modista.

El texto es su testimonio oral transcrito en el que relata toda su vida que, a su vez, es la vida de muchas otras. Estos hechos son contados desde el punto de vista de una mujer, que han sido las grandes olvidadas de la historia. Ella nos cuenta desde que nace en el pueblo, va a la escuela, vive la Guerra Civil, estudia Corte y Confección en Castellón de la Plana y vuelve al pueblo tras la muerte de su hermano por tuberculosis con quien vivía en la capital para cuidar de sus padres divorciados, especialmente de su madre que era diabética, manca y ciega, hasta que se casa con Manolo y tiene dos hijas, Mariada y Paquita. Es la historia que no se cuenta. La de vivir mientras mueren los de alrededor: padres, hermanos, amigos y a veces incluso hijos. Es el sacrificio por los suyos, la lucha de toda una vida.

Las ilustraciones consisten en 11 estampas (más las guardas) en calcografía de diferentes técnicas: aguatinata, aguafuerte, manera negra (o *mezzotinto*) y barniz blando que representan momentos concretos de la narración. La elección de la técnica viene dada por la relación con el tema, pues ata la erosión y el desgaste de la plancha al paso del tiempo y a la vida de las personas, el concepto de huella como estampa o como memoria, lo manual de la costura a lo manual del grabado...

Además, se complementa con tres modelos de *tote bags* a modo de *merchandising* hechas con serigrafía que cuentan con su propio *packaging*.

Todo el proceso, desde la recopilación de testimonios, diseño y grabado de las matrices, estampación, maquetación y encuadernación de la caja y el libro está realizado manualmente mediante los recursos y los conocimientos adquiridos a través de estos 4 años de aprendizaje en la UPV.

Este proyecto nace desde lo personal, al ver como su abuela se va apagando poco a poco y con ella uno de los pocos testimonios que quedan de la vida en el pueblo en su época. Nace de la curiosidad por el pasado del que proviene. De ese testimonio y de la herencia de fotografías antiguas de la familia surge *Misèria i companyia*, que recibe el nombre de la expresión que tantas veces repite en su relato.

No obstante, a través de esta voz personal se confotms una memoria colectiva ya que, en ella se ven reflejadas la vida de muchas otras personas, especialmente mujeres. Pretende darles voz y recuperar la historia que había sido olvidada y descuidada a través de un proyecto artístico y de documentación. Es un trabajo de investigación para dejar constancia, un acto de resistencia contra el olvido. Es, especialmente, la prueba escrita de que los mayores también son personas y no una "carga" aunque en su vejez no puedan ser productivos y por tanto válidos para esta sociedad.

El arte tiene la capacidad de narrar y contar historias dándoles una visión y una poética diferentes, haciendo que puedan llegar a más gente.

2. OBJETIVOS

2.1. GENERALES

- Crear un libro ilustrado con un acabado profesional de diseño e ilustración, con coherencia entre lenguaje y forma.
- Preservar la memoria de Paquita.
- Proveer de voz y visibilidad a las personas de la tercera edad.
- Profundizar en el lenguaje del grabado calcográfico.

2.2. ESPECÍFICOS

- Trasladar esa memoria colectiva a otro tiempo y espacio.
- Conseguir un diálogo entre generaciones.
- Documentar la historia vivida en mi pueblo generaciones atrás mediante la búsqueda de imágenes familiares y de testimonios orales.
- Conocer el mundo editorial en cuanto a maquetación, costes de impresión, posibilidades...
- Buscar referentes que enriquezcan y aporten recursos técnicos, formales, narrativos...
- Elaborar una memoria escrita dónde analizar los aspectos que configuran e influyen el trabajo (proceso, referentes, marco conceptual...) y así poder asimilar mis reflexiones en torno a la práctica artística en una memoria autocrítica.



FIGURA 2: Portada de *¿Cómo nacen los objetos?: Apuntes para una metodología proyectual* de Bruno Munari.

3. METODOLOGÍA

“Creatividad no quiere decir improvisación sin método.”¹. Así, la metodología es crucial para el desarrollo tanto de la parte creativa como de la memoria escrita, procesos que diferenciamos sin separar uno de otro, pues ambos se han llevado paralelamente de forma que la búsqueda de información y documentación, las lecturas y estudios de manuales, libros especializados y textos han nutrido la parte práctica y ha asentado una base sólida sobre la que trabajar. No obstante, el desarrollo de la memoria no empieza hasta tener la primera clara y avanzada.

Siguiendo la metodología que nos plantea Munari, traducimos el proyecto a “realizar un libro ilustrado mediante la técnica del grabado que recoja y transmita la memoria de Paquita la del Corte” y lo descompusimos en “recopilar información y fotografías sobre la vida de la protagonista, profundizar en el lenguaje calcográfico, elaborar el libro en su conjunto”.

¹ MUNARI, B. *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual*. Pág. 16.

Una vez claros los objetivos fue más fácil empezar con la documentación, para lo cual se realizó una enumeración sobre todos los contenidos que se querían tratar en los que se profundizaría a medida que se encontraba algo de interés. Se hizo también una lista de recursos como libros, ensayos, documentales, cine, charlas, podcasts, etc. muchos extraídos de TFG de compañeros anteriores.

La primera fase de la parte práctica se centra en la recogida de testimonios orales, fotografías de archivo o álbumes familiares y la organización de la información obtenida. A partir de ahí, dentro del proceso de creación de la obra podemos diferenciar entre la obra en conjunto, el libro, y el de creación de cada grabado. En cuanto al primero, el proyecto ha evolucionado enormemente desde que empezó y ha cambiado de formato varias veces hasta cobrar la forma definitiva gracias en gran parte a la búsqueda de referentes. Una vez decidido éste, empieza su organización a través de bocetos, maquetas y storyboards. Inserto en él, se encuentra el proceso de cada estampa, pasando también por un trabajo de investigación y experimentación de distintas técnicas y materiales. Basado en hacer-reflexionar-hacer, se han realizado las planchas, pruebas de estado y se ha seguido trabajándolas hasta conseguir el acabado deseado pensando en la estampa de forma individual, es decir, atendiendo solo a aspectos plásticos y compositivos propios de cada imagen. Con la matriz acabada, comienza la edición con sus variaciones. La intuición, el azar y el error son intrínsecos al proceso de la experimentación en las P/U/A (pruebas únicas de artista). Tras ello, de vuelta al libro, se escogieron los grabados entre sus distintos acabados ya en una vista como conjunto y teniendo en cuenta el ritmo y su función dentro del libro. Una vez esto claro, tuvo lugar la maquetación, la impresión y la encuadernación.

La primera dificultad, como explicamos en el anteproyecto, fue encontrar un formato que se adaptara a nuestras necesidades (que supuso invertir mucho tiempo en pruebas) hecho que se solucionó con la búsqueda de referentes. Otra limitación con la que nos encontramos fue las horas de taller, por lo que fue necesario planear y organizar el trabajo.

4. MARCO CONCEPTUAL

En este apartado se desglosan algunos aspectos principales de *Misèria i companyia*. Ello nos lleva a hablar sobre el libro ilustrado y el grabado caligráfico, así como de los conceptos de resistencia, memoria y ancianidad.

4.1. EL LIBRO ILUSTRADO

Los libros ilustrados están formados por texto e imagen de forma que estas últimas acompañan y reflejan la historia que se está narrando. Es el texto el que cumple la función narrativa mientras que las ilustraciones lo apoyan y se supeditan a él. Si bien es cierto que las ilustraciones cumplen una función



FIGURA 3: Papiro con textos jeroglíficos. Fragmento del *Libro de los Muertos de Nani*. Hacia 1050 a.C. Tercer Periodo Intermedio. Tebas, Deir el-Bahari, Tumba del mérito Amon. Colección del museo Metropolitano de Arte.



FIGURA 4: Primer libro ilustrado para niños. Fragmento de *Orbis sensualium pictus*. Jan Ámos Comenius, 1658. Consta de 150 xilografías.



FIGURA 5: Libro ilustrado para adultos. Portada de *Amantes*. Ana Juan, 2002.

estética para embellecer y ambientar la historia, también tienen un papel comunicativo y pueden potenciar y complementar el texto, otorgándole una atmósfera, un tono o un registro aunque el texto siempre tiene prevalencia y autonomía frente a ellas, de modo que las ilustraciones no son imprescindibles y por tanto el libro podría leerse igualmente sin ellas.

“La ilustración gráfica es una disciplina en la que concurren intereses estéticos, informativos y de conocimiento, capaces de hacernos entender de forma complementaria el contenido de un texto ya sea éste de naturaleza literaria, científica o publicitaria o de cualquier otra índole e incluso de transmitir ideas o sensaciones que en ocasiones el propio texto no acaba de comunicar”². Es esa vertiente de la comunicación visual la que le otorga importancia al conjunto estético (maquetación, cubierta, guardas, imagen y texto...).

Cabe diferenciarlo del álbum ilustrado, en el cual es la ilustración la que prima sobre el texto y por tanto son de lectura visual, es decir, necesitan que el lector haga una interpretación narrativa más allá de las palabras.

Aunque ya en el Antiguo Egipto los textos se acompañaban de ilustraciones en los papiros, ha sido desde los inicios de la imprenta por Gutenberg en el siglo XV cuando el libro ilustrado ha estado muy unido al grabado. Atado a obra científica, educativa, religiosa y moralizante el punto de atención se centraba en el contenido y no en el aspecto estético, pues su principal intención no era recreativa. Más tarde, en el siglo XVII, Juan Amos Comenius, el padre de la pedagogía moderna, comprendió la importancia de los libros ilustrados como medio de aprendizaje de los niños, aunque no es hasta el siglo XIX una vez establecido el mercado del libro infantil (y llegada la revolución industrial) que se centra la atención en lograr que esos libros fueran bellos. A día de hoy, aunque esta clase de narración visual se sigue asociando a la literatura ilustrada infantil, este género se ha abierto a un gran abanico de públicos.

Este formato ha sido elegido por su capacidad para abarcar texto e imagen y su fácil reproducibilidad y accesibilidad teniendo en cuenta que es un proyecto de carácter divulgativo con el objetivo de mostrar las experiencias en aquellos tiempos.

Se concibe para un público no experto sobre el tema, sino para todo aquel interesado en él, adulto en su mayoría, aunque no se descarta a un lector más joven con la necesidad de rellenar esos huecos.

4.2. GRABADO CALCOGRÁFICO

Es importante definir que es el grabado calcográfico para poder entender la estrecha relación que le une a *Misèria i companyia*.

Del griego *khalkos*, cobre (hoy en día extendido a cualquier metal, zinc en este caso), y *graphe*, grabar, la calcografía, es definida como “una técnica de impresión en la que las imágenes son resultado de la estampación, mediante

² HERAS, D. *Incidencia de los medios de reproducción en la ilustración gráfica*. Pág.17.

una prensa o tórculo, de una plancha en la que se han realizado incisiones para contener la tinta que se fijará al papel. Una vez obtenida dicha matriz, puede repetirse la operación un número más o menos determinado de veces mientras no se gaste la plancha.”³. Juan Martínez Moro lo define como “obra gráfica, impresa y seriada”⁴. Aunque es una definición obvia, esto acota el concepto separándolo del dibujo al tratarse de obra impresa y de las técnicas industriales por ser seriada.

Se trata de una técnica de grabado en hueco, pues, en contraposición al grabado en relieve, en la matriz se realizan incisiones para contener la tinta que se fijará al papel y se entintan y estampan las líneas o partes de la plancha grabadas, es decir hundidas o rebajadas.

El origen del grabado tiene lugar en la prehistoria con sus incisiones en piedra, hueso, cerámicas... Ahora bien, el grabado como reproducción múltiple tiene su primer precedente en Asia Menor con los cilindros-sellos. Fue en China donde por primera vez se estamparon textos por el mismo procedimiento. Como hemos comentado en el apartado anterior, desde la invención del papel y la tinta dichos conceptos han estado muy unidos: llegaron las estampas xilográficas (los rollos de mil budas del siglo I, las estampas japonesas o *Ukiyo-e* en el siglo XVI), y más ha sido así desde la invención de la imprenta y el libro impreso.

El grabado calcográfico concretamente se le atribuye generalmente a Masso Finiguerra a mediados del siglo XV, un orfebre florentino de la época de los Medici, con *La Coronación de la Virgen*. Fue descubierto por error cuando con el fin de obtener un calco de sus *nellos* entinta las incisiones, limpia la superficie y stampa sobre un papel humedecido ejerciendo presión con un rodillo blando. Se desarrolló independientemente del libro por la dificultad de combinar el huecograbado con la impresión de tipos o tipográfica. Sin embargo, permitía mejorar los detalles como la rudeza, la expresividad y el desgaste, por lo que esta técnica era más eficaz.⁵

Aunque la mayoría de las publicaciones se ocupan de los aspectos técnicos limitando la disciplina del grabado a un puro proceder manual-artesanal, ahora, en una concepción moderna y contemporánea, está muy vinculado al carácter procesual y la experimentación: “El grabado en hueco, básicamente, no ha sufrido variaciones desde su aparición. Lo que sí ha variado es la manera de tratarlo (...) con una gran libertad en su procedimiento”⁶. A pesar de que nace como un medio de reproducción, en la segunda mitad del siglo XVIII empieza a reivindicarse el grabado como obra de arte en sí mismo. Así podemos ver obras de Rembrandt, Goya y posteriormente de las vanguardias.



FIGURA 6: Cilindro-sello y su estampación. Siglo XIV a.C., Chipre. *Musé du Louvre*.



FIGURA 7: Primer grabado calcográfico. *La Coronación de la Virgen*. Masso Finiguerra, 1452.

³ WIKIPEDIA . *Calcografía*.

⁴ MARTÍNEZ MORO, J. *Un ensayo sobre el grabado (a finales del siglo XX)*. Pág. 26.

⁵ RUBIO MARTÍNEZ, M. *Ayer y hoy del grabado*. Págs. 19-21.

⁶ *Ibid.* Pág. 176.



FIGURA 8: *Night on the El Train*. Edward Hopper, 1918. Aguafuerte. Plancha 18,7 x 19,9 cm; papel 30,2 x 31,4 cm. Whitney Museum of American Art, Nueva York.



FIGURA 9: *Tragala perro (Los caprichos)*. Francisco de Goya, 1799. Aguatinta y aguafuerte. 30 x 15 cm. Colección del Museo del Prado.



FIGURA 10: *La estampa de los cien florines*. Rembrandt, 1649. Aguafuerte, punta seca y buril. 28,1 x 39,4 cm. Colección de Rijksmuseum.

También es ese proceso lo que lo vincula a *Misèria i companyia*. El desgaste y la erosión de la plancha se refleja en los ancianos, en su cuerpo y en el olvido. Dice Elian Stolarsky: “El grabado como metáfora de la acción de recordar. Los detalles obsesivos que se vuelven fundamentales y construyen nuevos universos. Como sucede con la memoria, con los recuerdos. Una insistente pulsión para no olvidar, con el fin último de lograr entender de dónde vengo y hacia donde deseo ir.”⁷

La RAE define grabar en sus diferentes acepciones como:

“1. tr. Señalar con incisión o abrir y labrar en hueco o en relieve sobre una superficie un letrero, una figura o una representación de cualquier objeto.

3. tr. Fijar profundamente en el ánimo un concepto, un sentimiento o un recuerdo. U. t. c. prnl.”⁸

Cuando vemos un grabado, estamos viendo la huella de una matriz de la misma forma que en *Misèria i companyia* se busca seguir personas que ya no están, e historias que ya no son, las huellas que han ido dejando. Estamos casi obligados a dejar huella, como si de ello se tratara nuestra existencia.

4.2.1. Aguafuerte, barniz blando, aguatinta y “mezzotinto”

De la misma forma vamos a puntualizar en las distintas técnicas que hemos utilizado. “Hay tres clases de grabados, grabado a buril, aguafuerte y *mezzotinto*. La característica del primero es la fuerza; del segundo la libertad y del tercero la suavidad...”⁹. A ellas cabe añadir el aguatinta con su libertad de mancha en este caso, y el barniz blando con su registro de texturas, expresividad y soltura.

⁷ STOLARSKY, E. *Statement*.

⁸ RAE. *Grabar*.

⁹ GIPLIN, W. *An Essay upon Prints*. Págs. 49-50. En: MARTÍNEZ MORO, J. *Un ensayo sobre el grabado (a finales del siglo XX)*. Pág. 11.

Podemos encontrar dos grupos: técnicas directas, como el buril, la punta seca y la manera negra donde somos nosotros quienes trabajamos directamente sobre la plancha (aunque en este caso sí hemos utilizado ácido para conseguir el negro inicial); e indirectas como el aguafuerte, aguatinta y barniz blando caracterizadas por el uso de ácidos o mordientes que atacan la matriz creando reservas mediante el juego de materias grasas. Todas ellas son aditivas, pues nuestra acción sobre la matriz queda registrada como negros, exceptuano el *mezzotinto* que es sustractiva, es decir, que ya partimos de los oscuros hacia los claros, es decir, que nuestra huella sobre la plancha quedará registrada como blancos y no como negros.

4.3. MEMORIA HISTÓRICA Y VOZ COLECTIVA

“Es sabido que la identidad personal reside en la memoria y que la anulación de esa facultad comporta la idiotez.”¹⁰

El interés de este trabajo se centra en la memoria cultural e histórica dadas a partir de una memoria individual, es decir, de historias personales. Preguntar sobre Paquita es preguntar, en cierto modo, sobre una generación. De esta forma, se persigue el objetivo de conservar y trasladar dichas memorias de pasadas generaciones a las que estamos inevitablemente vinculados.

“La cultura d’un poble és tot allò que s’aprèn de les generacions anteriors més tot allò que, successivament, s’hi va afegint mitjançant el pensament i l’acció de les persones que viuen en ell. La cultura, per tant, conforma les maneres ‘de ser’ d’un poble, és a dir, les seves formes d’organitzar-se, d’estructurar-se, de menjar, les seves creences i/o actituds cap als altres”¹¹

FIGURA 11: Fotografía de Benlloch en 2017.



10 BORGES, J.L. *Historia de la eternidad*. Pág. 38.

11 ZAFRA, E. *La vida als masos de Lluçena (1900 - 1960)* En: ESCRIG, J. *La Lluçena masovera (L'alcalatén)*. Pág. 109.

Para entender la situación en la que se vivía es necesario contextualizar. Estos hechos transcurren a partir de 1925 en el pueblo de Benlloch (Castellón) de apenas mil habitantes donde la gente se dedicaba a la agricultura y a la ganadería como medio de autoabastecimiento.

Se habla de la cotidianidad, de la educación, de la guerra, de las fiestas, de la misa, de la vida en el pueblo y en la ciudad, del trabajo... Pero desde la perspectiva de una mujer: en el colegio ellos estudiaban matemáticas mientras que ellas practicaban costura; en la guerra ellos se van al frente y ellas (pues nunca se dice nada de ellas) se quedan y se las apañan solas, sin nadie que las "cuide" ni las "proteja"; los cuidados que ofrecen a hijos, esposos, padres, abuelos y enfermos; como se ve obligada trabajar para sacar a delante a su familia y a dejar de hacerlo para ocuparse otra vez de su familia; el trabajo de campo (siempre asociado a hombres) en el que ellas también participaban y, además, al acabar tenían que seguir con los cuidados de casa... aunque este trabajo ha sido invisibilizado a lo largo del tiempo: "Com assenyala Soronellas, la dona pagesa tenia a les seves mans la reproducció de la família (...). Però, a més a més, també treballava el camp i, per tant, formava part de la unitat de producció i del manteniment del rol productiu essencial. No obstant, aquest segon paper (el productiu) estava freqüentment invisibilitzat. És a dir, encara que les feines de les dones eren essencials pel manteniment del sistema, el "mèrit" se l'ha emportat quasi sempre l'home en tant que ha estat a ell a qui se li han adjudicat les tasques del camp."¹² Ya, desde una perspectiva anciana y con total naturalidad, como la muerte se ha ido llevando a todo aquel que la ha rodeado en algún momento.

"Recordar como una actividad vital humana define nuestros vínculos con el pasado, y las vías por las que nosotros recordamos nos define en el presente. Como individuos e integrantes de una sociedad, necesitamos el pasado para construir y anclar nuestras identidades y alimentar una visión de futuro."¹³

De esta forma se busca evidenciar el papel fundamental que han tenido estas mujeres en nuestro pasado, cultura e historia. Si ellas no aparecen en nuestro recuerdo, esto es lo que se reflejará en nuestro futuro y esta será la identidad que nos conformará. Es a partir de esta memoria que hemos ido asentando nuestra vida.

Aclarar que esta obra está hecha desde una mirada subjetiva y no en busca de una "verdad", no se trata de una obra política o académicamente histórica, ni tampoco de una novela de ficción, sino de un testimonio que preservar. Con sus palabras contadas en voz baja se da visibilidad e importancia a estas historias, que no son proezas sino vidas tímidas que nos regalan su intimidad. Estas memorias nos permiten evocar el pasado y reconstruir realidades perdidas. Dicha investigación ha sido a través del testimonio oral y de álbumes familiares.

12 *Ibíd.* Pág. 145.

13 HUYSSSEN, A. *Monument and Memory in a Postmodern Age*. En: YOUNG J.E. *The Art of Memory. Holocaust Memorials in History*. Pág. 158.

4.3.1. Testimonio oral

La transmisión oral ha sido la forma más tradicional de conservar la memoria colectiva. Además, contar con el testimonio oral nos ayuda en la parte más social dejándonos acercarnos a los hablares y expresiones característicos de generaciones y territorios (tanto de la Plana como de Benlloch concretamente). Nos deja ver un valenciano poco correcto o normativo plagado de barbarismos que refleja la educación que recibió esta gente, en castellano y sin acceso a contenido en valenciano. Todo el valenciano se ha aprendido de la misma transmisión oral.

4.3.2. Álbum familiar

Como dice Nuria Enguita “El álbum familiar es una forma de organización de imágenes. Se construye a partir de fotografías, y en algunas ocasiones otros objetos, con el fin de registrar una historia familiar. Se hace para que sea visto en el futuro, y en su elaboración interviene un tiempo extenso; es decir, se va construyendo poco a poco.”¹⁴.

En cuanto a la fotografía Azara nos dice que es un documento que muestra cómo es (o era) la persona y sus rasgos físicos. Su interés radica en que nos aporta información visual sobre alguien ausente, así que si pudiésemos pasar más tiempo con nuestros seres queridos no necesitaríamos ningún retrato suyo.¹⁵ Dicho de otra manera, este registro nos ayuda a recordar. Son una síntesis del recuerdo, ya que son fragmentos descontextualizados. Dice Saborit a propósito de la fotografía y la memoria: “la fotografía selecciona y delimita la parte por el todo, secciona y sesga, descontextualiza, aísla instantes únicos de sus secuencias temporales, erige pequeños fragmentos representantes que tienden a suplantar a la totalidad.”¹⁶. Al utilizar fotografías de álbumes familiares en nuestras obras, éstas se descontextualizan de dichos álbumes para crear otros relatos dependiendo de los recuerdos de cada cual.

4.3.3. La obra de arte como archivo

“En la génesis de la obra de arte “en tanto que archivo” se halla efectivamente la necesidad de vencer al olvido, a la amnesia mediante la recreación de la memoria misma a través de un interrogatorio a la naturaleza de los recuerdos (...). Lo que demuestra la naturaleza abierta del archivo a la hora de plantear narraciones es el hecho de que sus documentos están necesariamente abiertos a la posibilidad de una nueva opción que los seleccione y los recombine para crear una narración diferente, un nuevo corpus y un nuevo significado dentro del archivo dado.”¹⁷

El archivo puede servir para revisar el pasado con el fin de darle un nuevo significado y crear diferentes narrativas a las de fuentes oficiales. Además,

14 ENGUITA MAYO, N. *Narrativas domésticas: más allá del álbum familiar*.

15 AZARA.P. *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en occidente*. Pág.18.

16 SABORIT, J. *Lo que la pintura da*. Pág. 80.

17 GUASCH, A.M. *Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar*. En: *Materia: Revista internacional d'Art*. num . 5, p. 158



FIGURA 12: *Les Tombeaux*. Christian Boltanski, 1996. Instalación. IVAM.

FIGURA 13: *Départ-Arrivée*. Christian Boltanski, 2016. Instalación. IVAM.

tratar este tipo de historia, tanto cultural como artísticamente, ayuda a darle un valor haciendo que además del interés conceptual gane interés formal y estético, lo que hace que mucha más gente se pueda interesar por el tema y llegando a un mayor público, hecho que contribuye a que la historia siga viva.

Muchos son los artistas y teóricos que desde los 60 comparten su interés por el arte de la memoria como Foucault, filósofo, o los artistas Christian Boltanski, Paul Chiappe, Elian Stolarsky, Gerard Richter... Boltanski utiliza el archivo no para la reconstrucción del pasado, sino que trabaja la memoria como un hecho antropológico y existencial, haciendo que el autor reflexione sobre la vida y no sobre el arte.¹⁸ Stolarsky busca su identidad a través de sus raíces a mediante su obra. “Crecí escuchando historias de parientes que jamás conocí en persona, y aprendiendo a conservar una tradición heredada. Mi identidad está formada a partir de historias que nunca viví en carne propia, pero que se han vuelto mías.”¹⁹ Es capaz de evocar emociones universales a través de su propia obra.

4.4. LA VEJEZ COMO ENFERMEDAD SOCIAL

“El viejo es concebido como una carga, no sólo en lo económico, sino fundamentalmente para el disfrute familiar.”²⁰

La autora convive con su abuela desde hace 8 años cuando ella misma considera que no puede valerse por sí sola. A lo largo de estos años la mujer va envejeciendo y la situación se agrava hasta el punto de encontrarse con situaciones cotidianas muy agresivas pero muy normalizadas. Paquita sufre de depresiones desde los 40, no obstante, ahora no son consideradas depresiones sino más bien “cosas de la edad”. Tampoco se le permite tener dolores ni se le da importancia a este sufrimiento, pues el diagnóstico es “cosas de la edad” incluso antes de preguntar. La visita de los médicos y amigos termina con un “¡Cuidese!” dirigido a Paquita y un “Como descansaréis...” dirigido a los familiares, de forma que se sobreentiende que son considerados una carga y por eso está permitido hacer tales comentarios sin que resulte agresivo, ofensivo, de mala educación o grosero siquiera.

Esta despreocupación y desinterés por los mayores nos lleva a lecturas como *El significado de la vejez* y *La concepción social de la vejez: entre la sabiduría y la enfermedad*. Giró y Méndez coinciden en que la sociología, hasta muy recientemente, apenas ha prestado atención a las personas mayores y consideran que la vejez es un constructo social y cultural, pues no es estrictamente “un problema biológico, médico o físico, sino que es principalmente, un problema social y cultural”²¹.

El ser apartadas del desempeño de tareas que perfectamente podrían realizar les aparta de una sociedad regida por ganarse el pan con el sudor



FIGURA 14: *Untitled 2*. Paul Chiappe, 2007. Lápis sobre papel. 2 x 4 cm.



FIGURA 15: *Colo(u)red*. Elian Stolarsky, 2018. Instalación basada en punta secas de color.

18 REVISTA VIRTUAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO Y NUEVAS TENDENCIAS. *Escáner cultural*.

19 STOLARSKY, E. *Statement*.

20 MÉNDEZ GALLO, P. *La concepción social de la vejez: entre la sabiduría y la enfermedad*. Pág. 156.

21 GIRÓ MIRANDA, J. *El significado de la vejez*. Pág. 19.

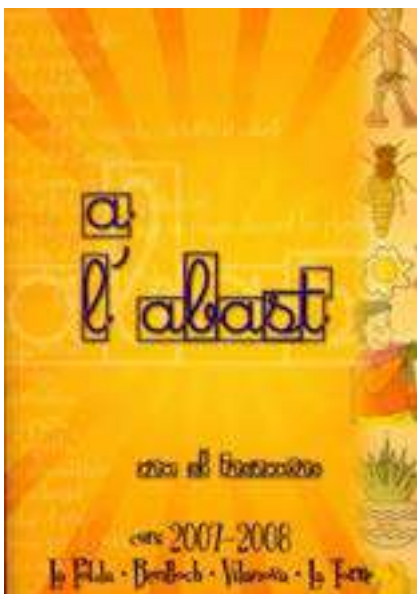


FIGURA 16: Portada de *Hola, esta és la nostra escola*. 2006.

FIGURA 17: Portada de *A l'abast*. 2008.

FIGURA 18: Portada de *Els masos del nostre terme*. Benlloch. 2013.

de la frente y la realización personal donde es la profesión la que aporta la identidad. De este modo el viejo retirado se convierte en un ser inútil por la carencia de valor productivo.

Además, las mujeres se ven enfrentadas a una posición socioeconómica inferior al haber sido relegadas del reconocimiento externo (en lo público) por haberse visto responsabilizadas en lo interno (en lo privado). Esto puede conllevar una situación de precariedad y de pobreza, pues “si hasta hace poco tiempo la jubilación era espacio reservado únicamente para hombres –la falta de incorporación de mujeres a la vida laboral así lo establecía–, también lo eran las escasas actividades –hogares de jubilados y partidas en parques públicos–, pues la mujer seguía “disfrutando” de la reclusión del hogar como espacio natural para la vivencia de su vejez”²².

5. REFERENTES

Muchos han sido los referentes de diferentes disciplinas que han servido de inspiración y ayuda en este proceso tanto formal como conceptualmente. A continuación vamos a destacar algunos de ellos y sus distintas aportaciones.

5.1. CONCEPTUALES

Destacan varios autores de distinta índole aunque todos ellos, de una forma u otra, reflexionan sobre la memoria y el pasado histórico.

Es necesario dedicarles un espacio a referentes que han ayudado más en la parte escrita y a crear un imaginario, pero que también han sido importantes para el desarrollo de *Misèria i companyia*. Encontramos textos y documentales de carácter histórico, sobre todo sobre la Guerra Civil como *80 años de la Guerra Civil* de Rtve o *La derrota bajo tierra*. Cabe destacar algunos proyectos llevados a cabo en el colegio de este mismo pueblo, donde estudió la autora, como *Hola, esta és la nostra escola* con recopilaciones sobre testimonios de los más mayores del pueblo que cuentan cómo era la infancia en el pasado o *A l'abast* y *Els masos del nostre terme* editado por la *Diputació de Catelló*. Muy importantes son también aquellos que tratan otros temas pero ambientados en estas épocas ya que ayudan a crear un imaginario: telenovelas como *Amar en tiempos revueltos*, novelas como *Dime quién soy...* Tenemos que nombrar algunas novelas gráficas de Paco Roca, Kim o Ana Penyas (que después comentaremos ya que han influido directamente en la forma de proyectar la historia) que enfocan este tema de manera biográfica y cotidiana, con total naturalidad, reflejando las problemáticas de la época sin denunciarlas explícitamente. Como hemos comentado antes, son muchos autores los que tratan la memoria histórica y que aunque no han influenciado directamente en la obra sí nos han ayudado enormemente en

²² MÉNDEZ GALLO, P. *La concepción social de la vejez: entre la sabiduría y la enfermedad*. Pág. 155.

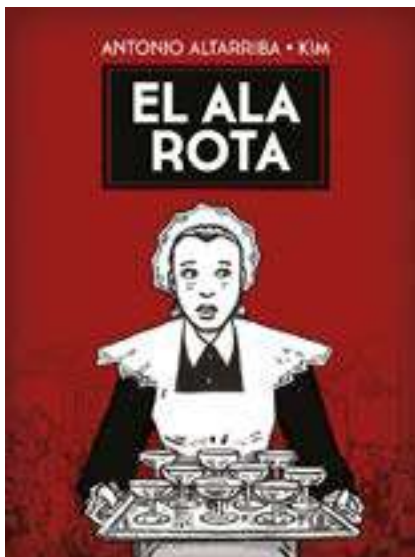


FIGURA 19: Portada de *El ala rota*. Antonio Altarriba y Kim, 2016.



FIGURA 20: Portada de *Estamos todas bien*. Ana Penyas, 2017.

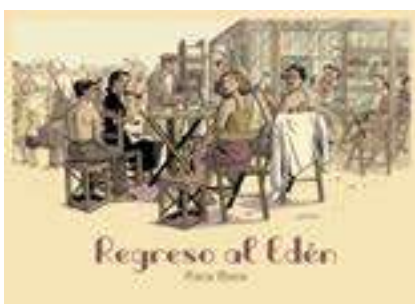


FIGURA 21: Portada de *Regreso al Edén*. Paco Roca, 2020.

FIGURA 22: Ilustración de *Regreso al Edén*. Paco Roca, 2020.

las reflexiones sobre el tema, como Christian Boltanski, Elian Stolarsky o Gerhard Richter, el cual tomará partido también en el siguiente apartado. En este aspecto también ha sido de gran ayuda la tesis de Pedro Vicente Mullor *Otros álbumes. Usos, reúsos y reciclajes del álbum de familia en las prácticas artísticas contemporáneas dentro del programa VISIONA (2012-2016)*.

5.1.1. Kim y Antonio Altarriba

Joaquim Aubert Puigarnau (Barcelona, 1947), más conocido como Kim, y Antonio Altarriba (Zaragoza, 1952) son ilustrador y autor respectivamente de *El arte de volar* (Premio Nacional de cómic 2010) y *El ala rota*. El primero narra la vida del padre del autor mientras que el segundo cuenta la de su madre. Ambos repasan la historia política española del siglo XX a través de las vivencias de sus protagonistas. Concretamente, es muy importante el segundo de ellos, ya que le da visibilidad a la historia de una mujer obviada hasta el punto de que al descubrirla cambia incluso la percepción de su propio hijo sobre ella, una mujer devota y sufridora, que ha sido maltratada por un país dominado por hombres.

5.1.2. Ana Penyas

Ana Penyas (Valencia, 1987), primera mujer en ganar el Premio Nacional de Comic en 2018, muestra a través de su obra un gran interés y compromiso hacia la memoria histórica colectiva con una visión personal de los hechos y sus consecuencias. Entre ellos encontramos *En transición* donde trata la transición española lejos de una visión oficial hablando de olvidos y de la precariedad de un país sometido a 40 años de oscuridad; *Todo bajo el sol* situado en la costa levantina en los 60 para contarnos las consecuencias del turismo de masas impulsado por Franco y, por último, *Estamos todas bien*, de especial interés, ya que cuenta la historia de sus abuelas y las mujeres de su generación, a las que no se suele cuidar como ellas lo hicieron y siempre han sido personajes secundarios de otras vidas: la mujer de, la madre de o la abuela de.

5.1.3. Paco Roca

Paco Roca (Valencia, 1969) es un artista de cómic e ilustrador caracterizado por la paleta cromática en sus obras que le ofrece un gran apoyo al tono de la historia. Es el autor de *Arrugas* que habla del envejecimiento de personas mayores y el alzhéimer; de *Los surcos del azar*, historia de Miguel Ruiz, español exiliado, a través de la cual reconstruye la historia de La Nueve y la aportación española a la Segunda Guerra Mundial; *La casa*, donde habla sobre el paso del tiempo y el recuerdo y, por último, *Regreso al Edén*, en el que a partir de una fotografía familiar reconstruye la posguerra a través de una familia humilde otorgándole un papel especial a la madre del autor.



FIGURA 23: Grabado calcográfico de Paula Bonet.



FIGURA 24: Página abierta de *La sed*. Paula Bonet, 2018.



FIGURA 25: Página abierta de *Wakedield*. Libro de Nathaniel Hawthorne ilustrado por Ana Juan, 2019.



FIGURA 26: *Familie (Family)*. Gerhard Richter, 1964. Óleo sobre lienzo, 150 x 180 cm.

5.2. FORMALES

5.2.1. Paula Bonet

Paula Bonet (Villareal, 1980) es una artista multidisciplinar que utiliza con libertad multitud de técnicas y procedimientos: dibujo, pintura, grabado... conocida por su obra ligada a la ilustración editorial de un cargado discurso feminista.

De ella nos ha inspirado en primer lugar la libertad del proceso del grabado que lo ha llevado a una gran fuerza y expresividad. En segundo lugar, el uso de la pintura y el grabado además del dibujo en el formato libro, hecho que nutre la obra y la llena de matices.

5.2.2. Ana Juan

Ana Juan (Valencia, 1961) es una de las pioneras de la ilustración en España y Premio Nacional de Ilustración en 2010. Ha ilustrado libros propios y ajenos, entre los que se encuentra *Wakefield*. Destacamos ese libro ya que ha sido su maquetación, sencilla pero que hace aún más atractivo este relato, lo que lo ha convertido en uno de nuestros referentes.

5.2.3 Gerhard Richter

Gerard Richter (Dresde, 1932) se caracteriza por el nomadismo estilístico. Se mueve desde la abstracción hasta pinturas prácticamente fotorrealistas (faceta en la que vamos a centrarnos) otorgándole la máxima importancia a la pintura en sí misma y no la representación. Mediante recursos como barridos, fundidos y desenfoques el artista hace confluír efectos característicos de la fotografía con otros propios de la pintura, de tal manera que sus obras no son una mera reproducción de una fotografía, pero no dejan de evidenciar que provienen de una.

Destacamos la serie *Athlas* formada por un archivo fotográfico que empieza como una recolecta de fotografías familiares y acaba con una apropiación de imágenes que ordena y clasifica. También *Families* en la que pinta fotografías cotidianas en blanco y negro que retratan momentos anodinos, sin especial relevancia o interés, pero presentadas de una forma sugerente obligando al espectador a prestar atención en su lectura.

6. ANTEPROYECTO

La curiosidad por el pasado familiar y el lugar donde he vivido me llevó en tercer curso a pensar un proyecto que tratase esta temática. No obstante, esto requería de una gran fase de recopilación de información para la cual no me sentí preparada ya que no sabía por dónde empezar y mucho menos cómo enfocarlo. Más adelante, en ese mismo curso, entramos en una cuarentena que llevó a largas conversaciones que más que saciar mi curiosidad

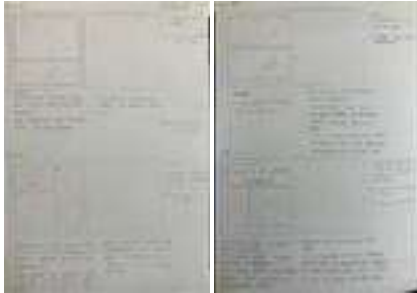


FIGURA 27: Primer *storyboard* en formato de novela gráfica (I).

FIGURA 28: Primer *storyboard* en formato de novela gráfica (II).

FIGURA 29: Prueba de técnica (lápices de colores) en formato de novela gráfica.

hacían que creciese. Poco a poco se iba formando una idea general de este pasado desconocido hasta entonces y, junto a aportaciones de otras fuentes, empezaba a sentir que dominaba el terreno. Sin embargo, seguía sin saber cómo enfocarlo. La búsqueda de referentes me llevó a multitud de novelas gráficas sobre el tema. Empecé con los storyboards, planteándome formatos e incluso hice alguna prueba para ver como sería el arte final. No obstante, descartamos esta posibilidad debido a los saltos temporales que dificultaban la narración junto a la falta de información visual que obligaba a que muchas de las escenas partiesen del imaginario ante la negativa de que la ficción formase parte del relato, puesto que se buscaba retratar el pasado tal cual.

El proyecto se replanteó como un libro en dos partes, por un lado encontramos el texto y por otro una serie de postales en una caja, ambos elementos unidos por una camisa. Este tipo de formato es usado por ejemplo por Paula Bonet en *Roedores. Cuerpo de embarazada sin embrión* y por Gianluigi Toccafondo en su versión ilustrada de *Los girasoles ciegos*. En cuanto a las postales se hicieron pruebas con distintos materiales: tinta china, bolígrafo, grafito acuarelable... Finalmente, se decidió utilizar grafito con un tramado vertical. Las ilustraciones se digitalizaron y se hicieron pruebas de impresión con diferentes papeles. Finalmente se optó por un papel crema que le aportaba calidez al relato, del mismo modo que para el libro se decidió utilizar un papel reciclado y con cierto tono. Para la cubierta se utilizó una cartulina marrón estampada con serigrafía en negro. En este proyecto tomó forma el texto que sería el definitivo y se realizaron las *tote bags* y su *packaging*.



FIGURA 30: Prueba de técnica (grafito acuarelable) en formato de postales.

FIGURA 31: Prueba de técnica (grafito) en formato de postales.

FIGURA 32: Prueba de técnica (grafito) en formato de postales.

FIGURA 33: Prueba de técnica (bolígrafo) en formato de postales.

No obstante, estas postales no eran lo suficientemente expresivas por lo que decidimos que el proyecto debía evolucionar. Ya en el segundo cuatrimestre, con acceso al taller de grabado calcográfico, se hicieron las estampas que serían las ilustraciones definitivas, pues es una técnica muy vinculada al proyecto pero que fue entorpecida por el Covid. De la misma forma, se replanteó la forma del libro, que como llevamos diciendo a lo largo de esta memoria y explicaremos detalladamente a continuación se convertirá en un libro ilustrado.

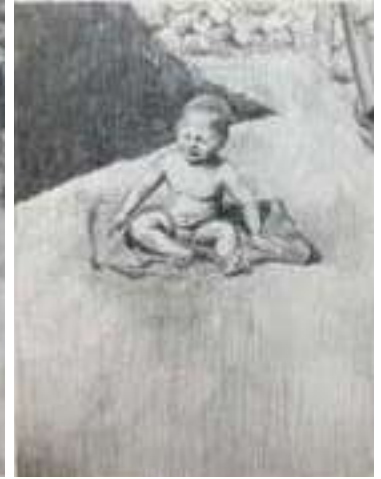


FIGURA 34: Fragmento de postal II. FIGURA 35: Fragmento de postal IV. FIGURA 36: Fragmento de postal X. FIGURA 37: Fragmento de postal XI. Grafito sobre papel. 13 x 21 cm. Grafito sobre papel. 13 x 21 cm. Grafito sobre papel. 13 x 21 cm. Grafito sobre papel. 13 x 21 cm.



FIGURA 38: Anteproyecto *Misèria*: libro de texto, caja de postales, postales, tote bags y su packaging.



FIGURA 39: Paquita sujetando *Misèria*.



FIGURA 40: Detalle de la solapa del libro.

7. PRODUCCIÓN

Los proyectos anteriores nos han permitido llegar a las conclusiones a partir de las cuales parte este trabajo.

Centrándonos en los aspectos más técnicos de la obra vamos a resumir el proceso dividiéndolo en distintas fases.

7.1. EL TEXTO

El proyecto empieza con la recogida del testimonio oral de Paquita para lo cual se realizan entrevistas que son grabadas, tanto a ella como a gente de su alrededor.

Con ello en mano procedemos a la transcripción del texto, intentando respetarlo lo máximo posible (modificándolo simplemente para conseguir una escritura correcta), ya que se buscaba conservar esa forma de hablar tan característica de la gente mayor que divaga de unos temas a otros y respetar el lenguaje y las expresiones, pues a través de ello se refleja la condición social de las personas, concretamente esta mujer forma parte de una generación sin acceso a la educación en valenciano y que tenía prohibido su uso en muchos ámbitos, hecho que se refleja a través de él.

Del mismo texto surgió el nombre del proyecto, ya que “misèria i companyia” (miseria y compañía en castellano) es una expresión que se repite a lo largo de la narración. Viene a significar la miseria y todo lo que ella conlleva, no obstante, se crea una dualidad entre ambos términos que parecen contradictorios o que insinúan las dos caras de este libro, pues habla de la escasez material, la pena y el hambre a través del concepto de “miseria” pero también de todos los seres queridos que han estado presentes en su vida a través de “compañía”.

7.2. LAS IMÁGENES

7.2.1. La imagen como referente

La búsqueda de imágenes fue paralela a la elaboración del texto, pero fue cuando éste estuvo claro que se eligieron las que se iban a reinterpretar relacionándolas con el texto y pensando en ellas en conjunto.

Todos los dibujos parten de fotografías de álbumes familiares. De la misma forma que hemos hecho con el texto, al traducirlas al medio gráfico se intenta respetar este encuadre propio de la fotografía analógica donde al no poder ver el resultado hasta el revelado, aparecen fotografías quemadas, oscuras, partes desenfocadas o pies y cabezas cortados. Las características son similares en todas ellas. Son imágenes sacadas a mitad del siglo XX y por tanto, son en blanco y negro, sepia o iluminadas a posteriori. La calidad no es muy buena puesto que el tamaño general no supera los 7 cm, y muchas de ellas están arrugadas o rotas. Estos errores técnicos, por alguna razón, resul-



FIGURA 41: Fotografías antiguas de álbumes familiares.

tan altamente sugerentes por el interés plástico, lo “castizo” de las escenas o el poder de atracción que tienen, pues este tipo de estética nos hace detenernos en la imagen, analizarla, apreciar los detalles y querer entender que estaba ocurriendo en ese momento. No obstante, sí se han hecho pequeñas modificaciones para mejorar la composición, pero sin cambios significativos, pues lo que se pretende es ser fiel a lo ocurrido como documento y estas características son muy representativas.

Como ya comentábamos anteriormente, resulta muy interesante cómo cada imagen cuenta un relato diferente para cada espectador según su historia.

7.2.2. De la imagen al grabado

“Las fotografías son efímeras representaciones de esa comunicación, como también lo son los cuadros que pinto basándome en fotografías, pero al ser pintados, ya no hablan de una determinada situación y la representación se vuelve absurda. Como cuadros adquieren otro significado y proporcionan otras informaciones”²³. En esta afirmación de Gerhard Richter reside el sentido de reinterpretar fotografías ya existentes. Pues el objetivo no es representar lo que ya se ve, sino entender la fotografía como base para la realización de otra imagen, sea por el medio gráfico o pictórico, que nos dé otro significado u otra poética.

FIGURA 42: Bocetos de las planchas que se iban a realizar.



23 RICHTER, G. *The daily practice of painting. Writing, 1962 – 1993*. Pág. 66.

Este proceso empieza por la realización de bocetos dependiendo qué técnica se adaptaba más a las distintas fotografías. Después elaboramos las matrices (proceso que explicaremos posteriormente). Para ello elegimos planchas de zinc de 8 mm de grosor de entre las demás posibilidades (cobre, hierro, aluminio, acero...) por ser la opción más económica, que nos posibilita blancos a diferencia del hierro y la facilidad para trabajarlo; y mordidas en ácido nítrico al ser el que se nos ofrece en la facultad. A continuación, empezamos a estampar experimentando con distintos tipos de acabados a través de los entintados (tipográfico, calcográfico, combinando ambas, *retroussage*...) y con distintos materiales como el papel (Hahnemüle, Canson Edition, Superalpha, Rosa Espina Blanco y Popset para las pruebas). Finalmente nos decantamos por los entrapados que le otorgan una poética más sombría y un tono de envejecimiento que sugiere el clima que se presenta en la narración, y el Canson Edition ya que era el papel que más claridad proporcionaba a la estampa, mejor registraba los detalles al tener una textura fina, y además nos ayudaba el color blanco ya que la finalidad de dichos grabados era ser digitalizados.



FIGURA 43: Entintado calcográfico y tipográfico (en tinta semitransparente marrón).



FIGURA 44: Entintado entrapado.



FIGURA 45: Entintado tipográfico.

Cada grabado consta de su propio proceso de estampación independiente, pasando por la preparación de la plancha y el papel, el registro en la matriz, el entintado, la estampación y la numeración de las estampas.

La preparación del papel es común en todas ellas cortandolos a la medida deseada rasgándolo con una regla para sacar barbas. Hay que tener en cuenta los márgenes. Tradicionalmente se siguen las medidas indicadas en la figura 46, pero en este caso han sido los considerados por la autora. Antes de estampar, el papel debe humedecerse (bien en la pila o entre plásticos) y secarse con la ayuda de toallas hasta quitar el exceso de humedad.

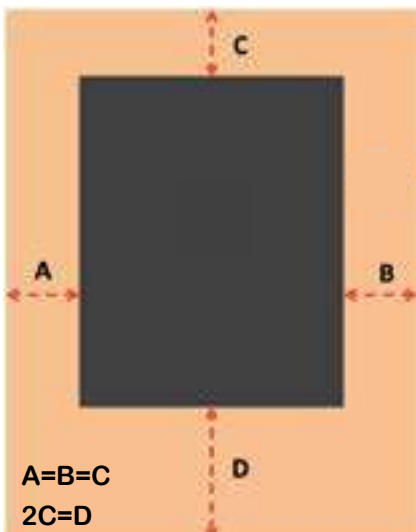


FIGURA 46: Márgenes de una estampa. Apuntes de Alejandro Rodríguez.



FIGURA 47: Proceso de grabado. Papel a remojo.



FIGURA 48: Proceso de grabado. Secado del papel.

La preparación de la plancha también es similar en todas ellas. Se cortan y se pulen con lijas de agua de menor a mayor gramaje (400, 800, 1000) y con lana metálica a favor de las vetas y rompiéndolas de forma alterna. Se biselan los bordes con una escofina y se perfecciona con el bruñidor-rascador. A continuación, se desengrasan con blanco de España que ayuda a pulir al ser abrasivo. Por último, se protege por el reverso (con precinto, laca de bombillas...) para evitar la mordida (excepto si la plancha es resinada y este paso tendría lugar después de calentarla).



FIGURA 49: Proceso de grabado. Pulido de la plancha.



FIGURA 50: Proceso de grabado. Desengrasado de la plancha con blanco de España.



FIGURA 51: Proceso de grabado. Biselado de la plancha.

Adentrándonos en cada técnica, cada una sigue un procedimiento que explicaremos de forma general a continuación:

Aguafuerte

Se barniza la plancha uniformemente y se deja secar. Una vez seco, con ayuda de la punta seca lo retiramos donde queramos que sea mordida. Lo sumergimos en el ácido (prestando atención a las burbujas que se forman y eliminándolas para que no queden las marcas). Podemos ir taponando las líneas con ceras, laca, permanente... para conseguir distintas intensidades.

Barniz blando

Es un proceso parecido al anterior pero con distinto barniz. Se extiende con la ayuda de un rodillo (depende del tipo de barniz es necesario calentar la plancha en la chofereta) y no seca. La forma de retirarlo es cubrir la plancha con un papel satinado y ejerciendo presión, de forma que registro cada contacto. Esto posibilita el registro de objetos (llamado mácula). Con la ayuda de las ruletas también podemos conseguir un efecto denominado crayón.



FIGURA 52: Proceso de grabado. Barnizado del aguafuerte.



FIGURA 53: Proceso de grabado. Barnizado del barniz blando.

Aguatinta

Es necesario resinar la plancha con resina de colofonia molida en la resinadora o con un tamiz, que después se derrite y se fija con el calor de un fogón y con la ayuda de una parrilla. Se taponan las partes que quieres dejar más claras exponiéndolas menor tiempo al ácido.

Mezzotinto o manera negra

Se sigue el mismo proceso de resinado pero se muerde hasta dejarla completamente negra. Podemos repetir el proceso varias veces para asegurarnos de tener un negro homogéneo comprobándolo con pruebas de estado. Con el bruñidor y el rascador se sacan los blancos.



FIGURA 54: Proceso de grabado. Resinado de la plancha en la resinadora.



FIGURA 55: Proceso de grabado. Calentado de la plancha.

El proyecto consta de 12 estampas (11 que funcionan como ilustraciones y las guardas) de distintos tamaños, hecho que le aporta dinamismo y jerarquía.

Una vez listas las planchas y el papel, procedemos a la estampación. Se empieza entintando con la rasqueta y después se sigue con la tarlatana habiendo formado una muñequilla. Esto nos ayuda a que la tinta penetre en los surcos, pero también a retirar el exceso. Como comentábamos anteriormente, optamos por un acabado entrapado que le otorgaba cierta aura, excepto en el mezzotinto en el que insistimos con listín telefónico para asegurarnos de que las zonas blancas quedasen completamente limpias.



FIGURA 56: Proceso de grabado. Entintado.



FIGURA 57: Proceso de grabado. Preparación del registro.

El entrapado da pie al juego y a la variación, por lo que cada prueba es única y por eso realizamos distintas hasta estar satisfechas con el resultado.

Este proceso de creación de las matrices y estampación se explica más detenidamente en *Ayer y hoy del grabado* de M. Rubio Martínez.

Para finalizar, todas las pruebas se firman y se enumeran. Además hemos realizado unas fichas que encontramos en el ANEXO II donde se profundiza en el proceso de cada plancha, con el tiempo de mordida, la concentración de ácido, material utilizado, tipo de entintado, cantidad de estampas, que situación y que personas se representan en cada una de ellas...

En todo el proceso es necesario la sensibilidad, pues te guías intuitivamente al no haber una regla exacta y que además intervienen muchos factores externos como el clima.

Aunque se hicieron muchas variantes de papeles y tamaños, las definitivas fueron realizadas en papel Canson Edition, de 23 x 35 cm para poder guardarlas en su conjunto en una caja. Para su elaboración recortamos las distintas piezas en cartón de 0,5 cm. A continuación la encuadernamos con tela de encuadernar y cola blanca, ayudándonos de una plegadera. Para las guardas las estampamos sobre Popset y seguimos el mismo proceso. Finalmente estampamos el título con serigrafía. El resultado fue una caja con la misma estética que el libro.



FIGURA 58: Caja abierta con estampas.

7.3. EL LIBRO EN SU CONJUNTO

El conjunto del libro debe tenerse en cuenta desde el primer instante. De este modo las decisiones sobre el texto influían en las imágenes y viceversa. Como hemos dicho, con la elección de las fotografías se decide que parte del texto vamos a ilustrar. Para ello organizamos ambos en un *storyboard* para equilibrar la cantidad de imágenes a lo largo de la historia y hacemos una primera aproximación en InDesign al formato y la distribución.

Una vez hechas las estampas volvemos al libro. Para su digitalización optamos por la fotografía, ya que un escaneado hubiese quemado la textura del papel.

Procedimos a la maquetación definitiva con InDesign 2020, para lo que se establecieron retículas, márgenes y sangrados. Se optó por un formato



FIGURA 59: Pruebas de tipografía para la portada.



FIGURA 60: Portada de *Misèria i companyia*.



FIGURA 61: Guardas de *Misèria i companyia*.



FIGURA 62: Libro *Misèria i companyia* abierto.

pequeño e íntimo, de 13 x 20 cm, ya que además se adapta a un A4 (29,7 x 21 cm) de forma que evitamos desperdiciar papel.

Para el diseño del libro tomamos como referente *Wakefield* y decidimos recortar las fotografías y poner algunas a sangre.

7.3.1. Paleta tipográfica

“Imagen y texto deben entenderse como una cultura de comunicación de ideas unitaria para después ser coordinados y alineados de acuerdo con la secuencia, su status y su retórica”²⁴

En cuanto a la tipografía del cuerpo priorizamos facilitar la lectura al ser un texto extenso pero que reflejase la sobriedad y la antigüedad de la narración. Optamos por la *Sukhumvit Set Thin* a 10p., ya que aunque el ojo puede leer cómodamente hasta 8p., este tamaño suponía una buena relación con el formato.

En la cubierta jugamos con la propia tipografía del texto en distintos pesos y con una manuscrita extraída de una carta dirigida a Paquita que enfatizase la dualidad del texto.

7.3.2. Estilo de párrafo

Simbólicamente, un texto justificado se relaciona con un carácter más formal, jurídico o académico, cosa contraria a la cercanía, intimidad e informalidad de unas memorias. Por ese motivo elegimos un texto a bandera, alineado a la izquierda, que además nos ayuda con cuestiones de legibilidad al no crear calles que quiebran la mancha del texto. Nos decidimos por la separación espaciada entre párrafos para separar las distintas narraciones ya que, como hemos comentado antes, la gente mayor pasa de unos temas a otros.

Para las guardas hicimos un barniz blando con la mácula de un encaje, puesto que la protagonista del libro era modista. En la encuadernación nos decantamos por una estética más bien sobria, pobre en cuanto a elementos y oscura, con el título estampado en negro sobre negro, entelada para darle un carácter cálido. A su vez el libro va envuelto con una camisa de papel vegetal con las letras estampadas en negro.

Podemos ver el resultado en el ANEXO I.

7.4. TOTE BAGS

El proyecto está complementado por 3 modelos de bolsas de tela estampadas con serigrafía en tinta negra que representan tres escenas diferentes a las del libro.

Las bolsas cuentan con dos modelos de *packaging* del mismo formato que el libro, uno con la estampa en serigrafía que encontramos en la portada de

²⁴ AICHER, O. (2004). *Tipografía*. Valencia: Campgràfic. Pág. 168.

éste y otra solo con el título en serigrafía estampado en papel vegetal como la camisa del libro.



FIGURA 63: *Packaging I*. Conjunto con el libro del anteproyecto.



FIGURA 64: *Packaging II*. Conjunto con el libro del anteproyecto.

Para ello, necesitamos unas pantallas de 90 puntos que cubrimos con la emulsión fotosensible, insolamos y lavamos con agua y una esponja para retirar la emulsión tierna. Los fotolitos fueron tanto digitales como manuales. En la bolsa de la figura 65 el fotolito está hecho con tinta china directamente sobre el acetato. En la siguiente, se realizó el dibujo con grafito acuarelable sobre papel, se digitalizó y al imprimirlo (con la imagen tramada) se dibujó el contorno con lápiz litográfico sobre el acetato. En la última se juntaron ambos procesos, el primero para la mancha y el segundo para el retrato. Antes de estampar es necesario preparar las bolsas pegándolas con spray a un cartón para que la tela quede sujeta y tensa.



FIGURA 65: *Tote bag*. Modelo I.



FIGURA 66: *Tote bag*. Modelo II.



FIGURA 67: *Tote bag*. Modelo III.

8. CONCLUSIONES

Para abarcar las conclusiones volvemos a los objetivos y los puntos de interés que queríamos llevar a cabo. Podemos considerar que se ha cumplido con la mayoría de los propósitos y que hemos quedado generalmente satisfechas con el trabajo realizado. A continuación destacaremos algunos factores tanto de la obra y de su proceso creativo, como de la propia memoria.

En cuanto a la parte conceptual, a través de *Misèria i companyia* se buscaba que pasado y presente se interpelasen para crear vínculos entre generaciones tan distintas y tan parecidas a su vez. Ante todo, ha significado una reflexión personal que me ha acercado a una sincronía con la gente mayor, pues me ha obligado a mirar de frente esa invisibilización a la que se ve sometida y se le ha ofrecido un espacio donde tener voz a una mujer acostumbrada a dedicarse a los demás. Cabe destacar como el simple hecho de las entrevistas ya ha marcado una diferencia significativa al presentarle a los mayores un lugar donde se les escucha y no se les ignora, que además ha desencadenado un efecto mariposa, pues tras comentar aspectos que me parecían curiosos de la vida de mi abuela muchas de mis compañeras han sentido interés por ver qué era lo que sus abuelas les podían contar. Por ello, podemos considerar que este proyecto también tiene una vertiente social al hacernos conscientes de esta situación. Este libro es el reflejo de una vida, la evidencia de que la gente mayor son personas pese a que ahora mismo no sean útiles para la sociedad por no ser productivas. Es la narración de muchos actos de resistencia, no míos, sino de mi abuela. Del cuidado, de la lucha cotidiana, de sobrevivir, de ser fuerte, también de rendirse y sacrificarse. Yo, simplemente, intento hacer un acto de resistencia contra su olvido, contra su menosprecio. Resistencia contra el silencio de una voz, voz de muchas otras.

También es muy importante para mí el gran aprendizaje que me ha supuesto este proyecto. En él están presentes los conocimientos adquiridos a lo largo de estos años en las diversas asignaturas, más allá de aquellos evidentes como el dibujo, el diseño editorial o la disciplina del grabado calcográfico, sino competencias transversales como la organización para llevar a cabo un proyecto, la aplicación teórica a la práctica artística o saber extraer influencias o referencias para adaptarlas a nuestra visión personal. Asimismo, es el primer proyecto propio de tanta envergadura en el que además no debemos seguir unas pautas dictadas, y eso nos lleva a una investigación particular y nos obliga a no separar la teoría de la praxis. Las numerosas lecturas tanto de la parte más documental (la ancianidad, la memoria histórica...) como de la parte académica y artística (ya sea de grabado, del archivo histórico como obra, sobre el libro ilustrado...) se han relacionado y han tomado forma en *Misèria i companyia*. Cabe nombrar en este punto a los profesores, tutores y también compañeros, cuyas ayudas, observaciones, reflexiones y aportaciones han hecho crecer enormemente la obra.

Hablando de los diferentes aspectos del trabajo nos centramos ahora en los grabados. Ha sido increíble poder profundizar en los diferentes procesos de esta disciplina, en su gran abanico de posibilidades, explotar las texturas que nos ofrece a través de ese negro aterciopelado. Obliga a adentrarte en cada estampa y a conectar con ella, pues cada detalle queda registrado en la obra, desde el corte del papel hasta el estampado pasando por el pulido y biselado de la plancha, la mordida, su entintado... Poder adaptarte a lo que la técnica ofrece te permite sacarle el máximo partido. Para mí ha sido un placer el contacto con el grabado, pasar horas en el taller y compartir el espacio con mis compañeros y la sabiduría de mis profesoras.

En cuanto al libro ilustrado me ha ayudado a entender su complicidad, pues se le debe dedicar mucho tiempo a la narrativa y requiere de mucha atención en aspectos secundarios para que el libro funcione en su conjunto: maquetación, tipografías, guardas...

La elaboración de la memoria ha sido de igual modo enriquecedora ya que nos ha obligado a cuestionar las lecturas, el proceso, los referentes y los errores, leer sobre el mismo tema desde distintas visiones y reflexionar para engendrar una visión personal. El proceso de recopilación y estudio de la información nos ha permitido combinar visiones diferentes y relacionar información aparentemente desconectada. La necesidad de expresar con palabras nuestras decisiones nos ha ayudado a comprender y a asimilar muchas de las ideas y conocimientos adquiridos en esta etapa formativa.

En general, afrontar este trabajo nos ha ayudado a ser muy conscientes de la metodología de trabajo y saber organizarnos el tiempo para poder trabajar de una forma meditada y consciente, adaptándonos a las dificultades que han surgido a lo largo de su desarrollo. Las restricciones en el uso del taller por el Covid-19 han supuesto una limitación ya que contábamos solamente con las horas de taller que no se solapaban con otras clases para sacar adelante el proyecto. Por supuesto podemos encontrar muchas decisiones que ahora, analizándolo con cierta perspectiva, podrían considerarse erróneas. No obstante, han sido claves para llegar al punto en que nos encontramos. Por una parte, hemos sido capaces de subsanar y superar muchos de ellos. Por ejemplo, en primer lugar el no tener claro el formato que iba a tomar ha supuesto invertir mucho tiempo en pruebas para poder definirlo y acotarlo, y aunque ello nos ha llevado a este resultado, ha provocado un gran retraso en cuanto al proceso. Por otra parte, muchos otros son el punto de partida de nuevos aprendizajes. Por ejemplo, en cuanto al resultado de las estampas, creo que especialmente en el aguafuerte no se ha potenciado la libertad de línea que ofrece ya que no se ha tratado de forma constructiva. Pero será a partir de estas estampas que trabajaremos sobre ello hasta sentirnos contentos con el resultado en futuros aguafuertes.

Más allá de la obra en cuestión, hemos aprendido a trabajar conjuntamente en el taller con lo que ello conlleva, es decir, respetar los turnos y las normas del taller para una buena convivencia y no entorpecer el trabajo de

los compañeros, pero también el disfrutar de su compañía y a aprender los unos de los otros. En el futuro me gustaría continuar con esta dinámica de trabajo en la que los conocimientos se comparten y se aportan ideas tanto conceptuales como técnicas. Ha sido decisivo para el desarrollo del trabajo y además nos ha acercado a la forma de trabajar de forma profesional en un taller, ya que el campo de la gráfica está necesariamente unido a él. Del mismo modo hemos hecho una primera toma de contacto con el mundo del diseño editorial.

9. REFERENCIAS

AICHER, O. (2004). *Tipografía*. Valencia: Campgràfic.

ATENEO. (2015). *Libro ilustrado y álbum ilustrado: ¿cuál es la diferencia?*
En línea en: <<https://www.arteneo.com/blog/libro-ilustrado-album-ilustrado-cual-es-la-diferencia/>> [consulta: 2021-06-17].

AZARA.P. (2002). *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en occidente*. Barcelona: Gustavo Gili.

BLAS, J. et. al. (1996). *Diccionario del dibujo y de la stampa. Vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En línea en: <https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/arte_grafico/diccionario.pdf> [consulta: 2021-06-25].

BONET, P. (2021). *Works*. En línea en: <<https://www.paulabonet.com/portfolio/engravings/>> [consulta: 2021-06-03].

BORGES, J.L. (1997). *Historia de la eternidad*. Madrid: Alianza. Pág. 38.

CRUZADO, J. (2019). *Álbum familiar, reticencias y memoria. Una experimentación personal a cerca de la expresividad del mezzotinto en el libro de artista*. València: Universitat Politècnica de València. En línea en: <<https://riunet.upv.es/handle/10251/128243>> [consulta: 2021-02-03].

EL BUHO LECTOR. (2018). *¿Cuál fue el primer libro ilustrado para niños?*
En línea en: <<https://www.elbuholector.com/cual-fue-el-primer-libro-ilustrado-para-ninos/>> [consulta: 2021-06-03].

ENGUITA MAYO, N. (2012). *Narrativas domésticas: más allá del álbum familiar*. Huesca: Visiona. En línea en: <<https://www.dphuesca.es/documents/69814/a51c7286-4499-bfdb-bf79-3cd7fc7ccb9a>> [consulta: 2021-06-25].

ESCRIG, J. (2010) *La Llucena masovera (L'alcalatén)*. Llucena: C.I.T.

GABINETE DE ESTUDIOS DE LA CALCOGRAFÍA. (1994). *Goya. Los Caprichos, dibujos y aguafuertes*. Madrid: Altamira S.A.

GALIMATAZO. (2018). *El libro álbum y el libro ilustrado*. En línea en: <<https://www.galimatazo.com/blog/el-libro-album-y-el-libro-ilustrado>> [consulta: 2021-06-17].

GUASCH, A.M. *Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar*. En: Materia: Revista internacional d'Art. Num. 5.

HERAS, D. (2012). *Incidencia de los medios de reproducción en la ilustración gráfica*. Valencia: Universitat Politècnica de València.

LAMPUZO. (2010). *Los desvaríos de Z. Sitchin: Cilindro-sello VA 243*. En línea en: <<https://lampuzo.wordpress.com/2010/11/25/los-desvarios-de-z-sitchin-cilindro-sello-va-243/>> [consulta: 2021-06-17].

MARTÍNEZ MORO, J. (1998) *Un ensayo sobre el grabado (a finales del siglo XX)*. Santander: Creática.

MARTÍNEZ, R. (2007). *La memoria como construcción de la identi-*

dad del sujeto contemp-ráneo en la práctica artística. Valencia: Universitat Politècnica de Valencia. En línea en: https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/12432/PROYECTO_DOMINGO%20MARTINEZ.pdf?sequence=1&isAllowed=y [consulta: 2021-05-28]. MÉNDEZ GALLO, P. (2017) *La concepción social de la vejez: entre la sabiduría y la enfermedad*. Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria. En línea en <http://www.zerbitzuan.net/documentos/zerbitzuan/La%20concepcion%20social%20de%20la%20vejez.pdf> [consulta: 2021-05-18]

MUNARI, B. (1983). *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual*. Barcelona: Gustavo Gili.

PAC. (2016). *Christian Boltansky: memoria, ausencia, presencia*. En línea en: <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/christian-boltanski-ivam/> [consulta: 2021-06-03].

RAE (2021). *Grabar*. En línea en: <https://dle.rae.es/grabar> [consulta: 2021-06-23].

REVISTA VIRTUAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO Y NUEVAS TENDENCIAS. *Escáner cultural*. En línea en: <http://www.escaner.cl/revista/comment/reply/6881> [consulta: 2021-06-10]

RICHTER, G. (1995) *The daily practice of painting. Writing, 1962 – 1993*. Londres: Thames & Hudson.

RICHTER, G. (2020). *Arte*. En línea en: <https://www.gerhard-richter.com/en/art> [consulta: 2021-06-03].

ROCA, P. (2011). *Cómics y libros*. En línea en: <https://www.pacoroca.com/works/comics> [consulta: 2021-06-03].

RUBIO MARTÍENZ, M. (1979). *Ayer y hoy del grabado*. Ediciones Tarraco.

SABORIT, J. (2018). *Lo que la pintura da*. Valencia: Pre-Textos.

STOLARSKY, E. (2019). *Statement*. En línea en: <https://elianstolarsky.com/statment> [consulta: 2021-07-12].

VICENTE MULLOR, P. (2020). *Otros álbumes. Usos, reúsos y reciclajes del álbum de familia en las prácticas artísticas contemporáneas dentro del programa VISIONA (2012-2016)*. Valencia: Universitat Politècnica de Valencia. En línea en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/163024> [consulta: 2021-05-28].

WIKIPEDIA (2021). *Calcografía*. En línea en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Calcograf%C3%ADa> [consulta: 2021-05-14].

YOUNG J.E. (1994) *The Art of Memory. Holocaust Memorials in History*. Nova York: Prestel.

10. ÍNDICE DE IMÁGENES

FIGURA 1: Fotografía de Paquita la del corte en la actualidad. (Pág. 5)

FIGURA 2: Portada de *¿Cómo nacen los objetos?: Apuntes para una metodología proyectual* de Bruno Munari. (Pág. 5)

FIGURA 3: Papiro con textos jeroglíficos. Fragmento del *Libro de los Muertos de Nani*. Hacia 1050 a.C. Tercer Periodo Intermedio. Tebas, Deir el-Bahari, Tumba del mérito Amon. Colección del museo Metropolitano de Arte. (Pág. 8)

FIGURA 4: Primer libro ilustrado para niños. Fragmento de *Orbis sensualium pictus*. Jan Ámos Comenius, 1658. Consta de 150 xilografías. (Pág. 8)

FIGURA 5: Libro ilustrado para adultos. Portada de *Amantes*. Ana Juan, 2002. (Pág. 8)

FIGURA 6: Cilindro-sello y su estampación. Siglo XIV a.C., Chipre. *Musée du Louvre*. (Pág. 9)

FIGURA 7: Primer grabado calcográfico. *La Coronación de la Virgen*. Masso Finiguerra, 1452. (Pág. 9)

FIGURA 8: *Night on the El Train*. Edward Hopper, 1918. Aguafuerte. Plancha 18,7 x 19,9 cm; papel 30,2 x 31,4 cm. *Whitney Museum of American Art*, Nueva York. (Pág. 10)

FIGURA 9: *Tragala perro (Los caprichos)*. Francisco de Goya, 1799. Aguatinta y aguafuerte. 30 x 15 cm. Colección del Museo del Prado. (Pág. 10)

FIGURA 10: *La estampa de los cien florines*. Rembrandt, 1649. Aguafuerte, punta seca y buril. 28,1 x 39,4 cm. Colección de *Rijksmuseum*. (Pág. 10)

FIGURA 11: Fotografía de Benlloch en 2017. (Pág. 11)

FIGURA 12: *Les Tombeaux*. Christian Boltansky, 1996. Instalación. IVAM. (Pág. 14)

FIGURA 13: *Départ-Arrivée*. Christian Boltansky, 2016. Instalación. IVAM. (Pág. 14)

FIGURA 14: *Untilited 2*. Paul Chiappe, 2007. Lápiz sobre papel. 2 x 4 cm. (Pág. 14)

FIGURA 15: *Colo(u)red*. Elian Stolarsky, 2018. Instalación basada en punta secas de color. (Pág. 14)

FIGURA 16: Portada de *Hola, esta és la nostra escola*. 2006. (Pág. 15)

FIGURA 17: Portada de *A l'abast*. 2008. (Pág. 15)

FIGURA 18: Portada de *Els masos del nostre terme*. *Benlloc*. 2013. (Pág. 15)

FIGURA 19: Portada de *El ala rota*. Antonio Altarriba y Kim, 2016. (Pág. 16)

FIGURA 20: Portada de *Estamos todas bien*. Ana Penyas, 2017. (Pág. 16)

FIGURA 21: Portada de *Regreso al Edén*. Paco Roca, 2020. (Pág. 16)

FIGURA 22: Ilustración de *Regreso al Edén*. Paco Roca, 2020. (Pág. 16)

FIGURA 23: Grabado calcográfico de Paula Bonet. (Pág. 17)

FIGURA 24: Página abierta de *La sed*. Paula Bonet, 2018. (Pág. 17)

FIGURA 25: Página abierta de *Wakedield*. Libro de Libro de Nathaniel Hawthorne ilustrado por Ana Juan, 2019. (Pág. 17)

- FIGURA 26: *Familie (Family)*. Gerhard Richter, 1964. Óleo sobre lienzo, 150 x 180 cm. (Pág. 17)
- FIGURA 27: Primer *storyboard* en formato de novela gráfica (I). (Pág. 18)
- FIGURA 28: Primer *storyboard* en formato de novela gráfica (II). (Pág. 18)
- FIGURA 29: Prueba de técnica (lápices de colores) en formato de novela gráfica. (Pág. 18)
- FIGURA 30: Prueba de técnica (grafito acuarelable) en formato de postales. (Pág. 18)
- FIGURA 31: Prueba de técnica (grafito) en formato de postales. (Pág. 18)
- FIGURA 32: Prueba de técnica (grafito) en formato de postales. (Pág. 18)
- FIGURA 33: Prueba de técnica (bolígrafo) en formato de postales. (Pág. 19)
- FIGURA 34: Fragmento de postal II. Grafito sobre papel. 13 x 21 cm. (Pág. 19)
- FIGURA 35: Fragmento de postal IV. Grafito sobre papel. 13 x 21 cm. (Pág. 19)
- FIGURA 36: Fragmento de postal X. Grafito sobre papel. 13 x 21 cm. (Pág. 19)
- FIGURA 37: Fragmento de postal XI. Grafito sobre papel. 13 x 21 cm. (Pág. 19)
- FIGURA 38: Anteproyecto *Misèria*: libro de texto, caja de postales, postales, *tote bags* y su *packaging*. (Pág. 19)
- FIGURA 39: Paqueta sujetando *Misèria*. (Pág. 19)
- FIGURA 40: Detalle de la solapa del libro. (Pág. 19)
- FIGURA 41: Fotografías antiguas de álbumes familiares. (Pág. 20)
- FIGURA 42: Bocetos de las planchas a realizar. (Pág. 21)
- FIGURA 43: Entintado calcográfico y tipográfico (en tinta semitransparente marrón). (Pág. 22)
- FIGURA 44: Entintado atrapado. (Pág. 22)
- FIGURA 45: Entintado tipográfico. (Pág. 22)
- FIGURA 46: Márgenes de una estampa. Apuntes de Alejandro Rodríguez. (Pág. 22)
- FIGURA 47: Proceso de grabado. Papel a remojo. (Pág. 22)
- FIGURA 48: Proceso de grabado. Secado del papel. (Pág. 22)
- FIGURA 49: Proceso de grabado. Pulido de la plancha. (Pág. 23)
- FIGURA 50: Proceso de grabado. Desengrasado de la plancha con blanco de España. (Pág. 23)
- FIGURA 51: Proceso de grabado. Biselado de la plancha. (Pág. 23)
- FIGURA 52: Proceso de grabado. Barnizado del aguaduerde. (Pág. 23)
- FIGURA 53: Proceso de grabado. Barnizado del barniz blando. (Pág. 23)
- FIGURA 54: Proceso de grabado. Resinado de la plancha en la resinadora. (Pág. 24)
- FIGURA 55: Proceso de grabado. Calentado de la plancha. (Pág. 24)
- FIGURA 56: Proceso de grabado. Entintado. (Pág. 24)
- FIGURA 57: Proceso de grabado. Preparación del registro. (Pág. 24)
- FIGURA 58: Caja abierta con estampas. (Pág. 25)
- FIGURA 59: Pruebas de tipografía para la portada. (Pág. 26)
- FIGURA 60: Portada de *Misèria i companyia*. (Pág. 26)
- FIGURA 61: Guardas de *Misèria i companyia*. (Pág. 26)

FIGURA 62: Libro *Misèria i companyia* abierto. (Pág. 26)

FIGURA 63: *Packaging* I. Conjunto con el libro del anteproyecto. (Pág. 27)

FIGURA 64: *Packaging* II. Conjunto con el libro del anteproyecto. (Pág. 27)

FIGURA 65: *Tote bag*. Modelo I. (Pág. 27)

FIGURA 66: *Tote bag*. Modelo II. (Pág. 27)

FIGURA 67: *Tote bag*. Modelo III. (Pág. 27)

11. ÍNDICE DE ANEXOS

ANEXO I: Libro *Misèria i companyia* completo. (Ver en Ebron)

ANEXO II: Las estampas y sus fichas. (Ver en Ebron)

