

# *Más allá de la bidimensionalidad del papel. Del arte del gofrado al papel hecho a mano en el grabado contemporáneo*

Além do papel bidimensional. Da arte de estampar papel ao papel feito à mão na gravura contemporânea

*Beyond the two-dimensional of the paper. The art of the blind embossing to the handmade paper in contemporary printmaking*

Hortensia Mínguez-García

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

E-mail: hortemiguez@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8531-4572>

## RESUMEN:

Si queremos comprender cómo se han venido explorando las posibilidades volumétricas y creativas del papel, es importante estudiar disciplinas artísticas como el grabado, ya que fue a partir de ella desde dónde la comunidad artística comenzó a romper con la bidimensionalidad del papel. Bajo esta tesis, el presente texto tiene como objetivo aventurarse en el ejercicio de rastrear cómo, a través del grabado, los artistas experimentaron con el papel, utilizándolo primero como soporte de reproducción de imágenes, para, gradualmente, pasar a ser una fuente de experimentación y, finalmente, la pieza de arte en sí. En este sentido, partiremos del siglo X, con el gofrado en seco, para hablar del manejo de la pulpa de papel en el grabado contemporáneo.

Palabras clave: *Grabado. Papel hecho a mano. Gofrado.*

## RESUMO:

Se quisermos entender como vêm sendo exploradas as possibilidades volumétricas e criativas do papel, é importante estudar disciplinas artísticas como a gravura, pois foi a partir dela que a comunidade artística começou a romper com a bidimensionalidade do papel. Partindo dessa premissa, este texto pretende aventurar-se no exercício de rastrear a forma pela qual, através da gravura, os artistas experimentaram com o papel, utilizando-o primeiro como suporte para a reprodução de imagens para, gradualmente, tornar-se uma fonte de experimentação e, por fim, a própria obra de arte. Nesse sentido, partiremos do século X, com a gofragem a seco, para falar do manuseio da pasta de papel na gravura contemporânea.

Palavras-chave: *Gravura. Papel feito à mão. Gofragem.*

## ABSTRACT:

If we want to understand how the volumetric and creative possibilities of paper have been explored, it is important to study one of the artistic disciplines such as printmaking, since it was from this point of view that the artistic community began to break with the two-dimensionality of paper. Under this position, the present text aims to venture into the exercise of tracing how, through printmaking, artists experimented with paper, first using it as a medium for reproducing images, to gradually become a source of experimentation and finally, the piece of art *per se*. In this sense, we will start from the X century with *blind embossing*, to talk about the handling of paper pulp in contemporary printmaking.

Keywords: *Printmaking. Papermade. Blind Embossing.*

Artigo recebido em 14/10/2020  
Artigo aprovado em 18/02/2021

## Introducción

Habitualmente, vinculamos la experimentación creativa del papel más con la producción de libros que con las artes gráficas o la escultura. Sin embargo, desde tiempos remotos, son los artistas quienes han sido verdaderos promotores de cambio en cuanto a la adaptación del papel y sus usos creativos como soporte o como materia prima.

Las propiedades inmanentes de cada papel – su color, su gramaje, densidad, opacidad, textura, elasticidad, si es un papel estucado o no, si es reciclado o contiene elementos orgánicos entre sus fibras etc. –, constituyen una limitante para el artista, pero también una fuente de inspiración. A ojos de los artistas, no todos los papeles sirven para lo mismo. Los papeles más usuales, fabricados con procedimientos mecánicos, son más afables para realizar ejercicios de bocetaje, dibujos de línea etc., mientras que los elaborados con fibras vegetales o textiles, sobre todo los de algodón o lino, son requeridos para los grabadores. Por esta misma regla de tres, todo artista visual sabe que algunas marcas de papel – como Arches, Canson, Fabriano, Guarro, Schoeller, entre otras – son muy prácticas a la hora de trabajar ciertas técnicas, como el dibujo, la acuarela, la impresión calcográfica etc.

Es quizás dentro de la disciplina del grabado – profesión artística que nació con base a la necesidad de reproducir “n” veces una imagen tallada, transferida o grabada en una matriz sobre soportes como el papel – donde, hoy por hoy, podemos encontrar uno de los orígenes históricos más interesantes acerca de cómo, desde el arte, se ha venido utilizando el papel desde los márgenes de lo bidimensional a lo tridimensional. Bajo esta tesitura, el presente texto tiene como propósito aventurarse en el ejercicio de rastrear cómo, a través del grabado como disciplina, los artistas experimentaron con el papel, utilizándolo primero como soporte para la reproducción de imágenes para, gradualmente, usarlo como fuente de experimentación háptica en donde el deseo de generar texturas y bajorrelieves dio lugar, con el paso de los siglos, a una nueva forma de concebir y producir papel. Por ello, el texto lo dividiremos en dos partes: en la primera, hablaremos del gofrado en seco, sus orígenes y desarrollo hasta mediados de pasado siglo; en una segunda parte, veremos el papel protagonista del papel hecho a mano por artistas de relevancia internacional.

## 1 Orígenes y desarrollo de la técnica del gofrado en seco (*Blind Embossing*)

En términos cronológicos, uno de los puntos clave más interesantes sobre la interrelación del papel y su manejo para la transgresión de su planimetría puede fecharse entre el siglo X y XII, con la aparición del *gauffrage*, una técnica de estampación a veces también referenciada como *blind printing*, *goffer*, engofrado, gofrado o repujado.

El gofrado es una técnica que permite registrar en seco, es decir, sin tinta, los relieves de una base matricial “x” a un papel, rompiendo con ello su planimetría inicial. Dicho de otro modo, es una técnica en la que se transfiere una imagen o textura – grabada o tallada en bajorrelieve en una matriz que habitualmente suele ser de madera o linóleo – a un papel por medio presión, ya sea con la ayuda de un tórculo tangencial<sup>1</sup> o de una prensa hidráulica. Sin embargo, para que el papel pueda, durante dicho proceso de transferencia, amoldarse y registrar, sin desgarrarse, cada una de las concavidades y convexidades de la matriz, debe ser sometido a un proceso de humectación previo para mejorar la flexibilidad de sus fibras<sup>2</sup> y, en consecuencia, el contacto directo con cada uno de los intersticios más profundos de la matriz.

Los primeros gofrados podemos ubicarlos dentro de algunos álbumes manuscritos de los poemas de la antología clásica japonesa *Kokin Wakashû* (en abreviatura, *Kokinshû*) y, más tarde, en la práctica medieval del cuero repujado en las portadas y lomos de libros manuscritos. Progresivamente, el *gauffrage* ornamental fue adquiriendo un matiz cada vez más artístico bajo el nombre de *karazuri*, técnica de estampación de lujo que se desarrolló durante el s. XVIII en la stampa xilográfica japonesa *ukiyo-e*<sup>3</sup> (1660-1868) y que, claramente, denota el objetivo de transferir la materialidad háptica y volumétrica de una matriz al papel, dotándolo de esa particular belleza generada por el contraste entre las sombras y luces de un gofrado sobre papel.

Según Berenguer (1996, p. 53), en aquella época, los relieves “se obtenía(n) rellenando los huecos de una plancha generalmente de madera con pasta de papel de arroz y sacando en relieve el negativo de la plancha original”. Es decir, el método era estampar los huecos tallados de una matriz de madera en seco sobre un papel hecho a mano (o de calidad esponjosa y espesa) previamente humedecido, con el fin de ensalzar el relieve negativo de los huecos. Para ello, el papel colocado

---

MÍNGUEZ-GARCÍA, Hortensia. Más allá de la bidimensionalidad del papel. Del arte del gofrado al papel hecho a mano en el grabado contemporáneo.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

sobre el bloque de madera se manipulaba en su parte posterior por presión manual con el baren (*karazuri*), ayudándose con una herramienta de acabado romo, como un hueso, o con el codo (*Niku-zuri*) para realizar mejor los relieves.

En las xilografías *ukiyo-e*, los relieves gofrados se aplicaban a detalles muy concretos, como la trama decorativa de un vestido, joyas, rostros, cabelleras, el pelaje y plumaje de animales, el reflejo del agua o la nieve de las montañas. Ejemplo de ello son los grabados de Okumura Masanobu (1685-1768), quien fue el primero en utilizar esta técnica dentro del arte de los *suri-shi*.<sup>4</sup> También mencionamos ejemplos de Utamaro Kitagawa (1753-1806) – en algunas de sus obras del género *bijinga* (“fotos de mujeres bonitas”), de gran belleza, sensualidad y erotismo –, así como de otros autores menos conocidos del *Ukiyo-e Edo*, como: Suzuki Harunobu (activo 1760-1770), en algunos detalles de sus figuras femeninas de belleza idealizada y acabados etéreos; Katsukawa Shunshô (activo 1726-1793), famoso como retratista de actores; y Ippitsusai Bunchô (activo 1755-1790), en retratos de mujeres y actores.



Fig. 1 – Ohara, Shoson (Koson), “Egret in Rain” (1928). Xilografía y gofrado en seco.

Fue por tanto el arte oriental y la propagación de las estampas japoneses del s. XIX – las cuales ya denotaban un acuciado interés por acentuar el relieve en el papel a través de la técnica del gofrado – que impactaron el arte europeo, constituyendo un verdadero parteaguas en la forma de concebir al papel como soporte artístico (ADHÉMAR, 1967).

Entre quienes podemos afirmar que fueron influenciados por el pensamiento oriental y que, a través de sus prácticas, edificaron una nueva forma de concebir al papel, mencionamos el británico William Hayter, famoso hoy en día por ser el fundador de *El Atelier 17*<sup>5</sup> y gran promotor de la técnica del roll-up, el collage y los gofrados en seco (*blind embossing*).

Concretamente, el gofrado en seco hizo con que muchos artistas de la época –sobre todo aquellos que trabajaron colaborativamente en el *Atelier 17* – idearan cómo conseguir que el papel adquiriese mayor flexibilidad a fin de poder transferirle los bajorrelieves sin que se desgarrara durante el proceso. Ello les indujo, inevitablemente, a experimentar e ingeniar diferentes técnicas de humectación del papel<sup>6</sup> para, u obtener registros más fidedignos de nuestras imágenes, o moldear el papel con presión y así registrar el relieve de determinados volúmenes. En función de ello, durante el proceso de estampación, hemos aprendido a trabajar con fieltros; a hacer camas con papeles de periódicos o, en caso de relieves más acuciados, utilizar gomaespuma; a reforzar la pulpa de papel con algunos productos sintéticos; o a recurrir a maquinarias más específicas como la prensa hidráulica. Siempre con la finalidad de forzar al máximo los limitantes bidimensionales innatos del papel.

Desde esta perspectiva, podemos destacar las aportaciones de la artista Anne Ryan (1889-1954), con el manejo de collages hechos con papel “fabricados especialmente para ella por Douglas Howell” combinado con toda suerte de materiales, “como pañuelos de papel, trozos de ropa y ocasionalmente objetos grabados” (RAMOS, 1992, p. 37). También resulta destacable el aporte del artista Étienne Hajdu (1907-1996), en torno a los años treinta del pasado siglo. Hajdu, concretamente, tenía alma de escultor y, por ello, gozaba armar placas trabajadas con diferentes tipos de materiales, sobre todo recortes de planchas de cobre, aluminio, plásticos, maderas, y también con retazos de formas hechas con resina de poliéster o yeso – materiales que pegaba y utilizaba como matriz para reproducir las texturas sobre el papel. De ahí viene la belleza de sus gofrados en seco (*blind embossing*), ya que la variedad de texturas con las que trabajaba le permitía obtener bellos

---

MÍNGUEZ-GARCÍA, Hortensia. Más allá de la bidimensionalidad del papel. Del arte del gofrado al papel hecho a mano en el grabado contemporáneo.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

bajorrelieves y trasladarlos al papel. Sirva de referente su libro de artista *Règnes* (1961), realizado en estrecha colaboración con el poeta Pierre Lecuire. Se trata de una obra en la que cada uno de los papeles están trabajados como una topografía a doble cara, en las que se reconcilia la calidad bidimensional de unos dibujos grabados al aguafuerte con la poética escultórica que generan las luces y sombras proyectadas de los relieves del papel gofrado.

Asimismo, otros artistas que también trabajaron esta técnica son el francés Pierre Courtin (1921-2012), desde 1947; el suizo Jean-Edouard Augsburger (1925), que análogamente a Hajdu estampaba formas abstractas sobre papeles de alto gramaje; el italiano Angelo Savelli (1911-1995); y el colombiano Omar Rayo (1928-2010).

Toda esta generación de artistas hizo que el gofrado en seco pasara de ser una simple técnica utilizada con fines decorativos y se convirtiese en una postulación estética frente al deseo de enaltecer la materia orgánica, afín a los movimientos como el *Art Brut* o el Informalismo, solo que desde la sutileza del papel blanco. Un interés que también desarrollaron más tarde, desde el conceptualismo y la pureza del pensamiento y desde la estética minimalista, otros artistas como Angelo Savelli (Fig. 1), conocido por su estética basada en la suave y aterciopela dialéctica de los opuestos "luz-sombra" que se obtiene con el papel gofrado en seco. Sirva como referente su obra de la *Opere Bianche*, en que gofró en el papel, por su estructura espiral, sutiles formas rectangulares y pequeñas cuerdas como segmentos espaciales representativos del universo, la quietud y el silencio.

Antiguamente, el gofrado solía conseguirse trabajando placas de metal con cierto tipo de ácidos para su corrosión controlada. Sin embargo, hoy en día, estos bajorrelieves pueden obtenerse a través de diferentes procedimientos y materiales, ya sea a través de la insolación de planchas de fotopolímeros u otro tipo de soportes grabados a láser. En todo caso, aunque el gofrado en seco sigue siendo una técnica conocida y practicada en el mundo de la edición artística, ésta ha sido mayormente implementada en el mundo de la imprenta para la estampación de exlibris, sellos o anagramas, siendo el *papermaking*, una solución más atractiva para muchos artistas hoy en día.

## 2 El desarrollo del papel hecho a mano y su uso en el arte gráfico

Como pudimos ver, en la primera mitad del siglo pasado hubo un especial interés por redescubrir algunas técnicas ancestrales (como el gofrado en seco) con el afán de utilizar al papel no sólo como soporte, sino como medio artístico. Sin embargo, fue a partir de finales de los años sesenta del pasado siglo que surgió un interés generalizado por el arte de hacer papel a mano<sup>7</sup> – también llamado “de tina” – solo que desde una perspectiva más experimental.

Recordemos que hasta el momento, en Occidente, el papel se había estado manufacturando de manera artesanal, mayormente con pasta de trapos en los molinos papeleros, “evolucionando desde su entrada en España (siglo X) hasta su época de apogeo (finales del siglo XVIII y principios del XIX)” (VIÑAS, 1994, p. 71). De hecho, por su tradición artesanal, Europa y el Oriente, en general, gozaban de un amplio elenco de papeles de alta calidad. Sin embargo, América llevaba demasiado tiempo sometiéndose a consumir papeles inexpresivos producidos industrialmente y, en consecuencia, a tener que adquirir por pedido, casi diríamos exclusivo y personalizado, a otras fábricas, tal y como hacían con la alemana de Gustave Baumann (1881-1971) o directamente a Harrison Elliot (1879-1954), en Nueva York, que distribuía papeles del Oriente desde la *Japan Paper Company*.

Fue a partir de los años sesenta, y en especial durante los ochenta, cuando la comunidad artística de Estados Unidos empezó a trabajar en estrecha colaboración con impresores y empresas especializadas en hacer papel de alta calidad con la finalidad de cubrir, de la manera más profesional posible, sus nuevas inquietudes y necesidades artísticas. Pero regresemos un poco en el tiempo. Las consecuencias de la II Guerra Mundial tuvieron graves repercusiones en todo el globo, y pronto apareció el brote de escasez del papel hecho a mano.

Como todo avance que se gesta en la historia de la humanidad, la esperanza apareció con la práctica sostenible, a ejemplo de Douglass Morse Howell (1906-1994), quien ya en la temprana época de los treinta había dedicado parte de su carrera como xilógrafo. Howell experimentó hacer sus propios papeles tras rescatar las investigaciones del historiador Dard Hunter sobre cómo manufac-

---

MÍNGUEZ-GARCÍA, Hortensia. Más allá de la bidimensionalidad del papel. Del arte del gofrado al papel hecho a mano en el grabado contemporáneo.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>



turar uno mismo su papel con lino (*papetries*), variando calidades tan sugestivas como color, gramaje y texturas para así obtener una naturaleza totalmente personal de la materia, dignificándola a obra de arte.

El alcance de las investigaciones de Howell fue tal, que hoy en día podemos considerarlo uno de los mayores antecedentes históricos de la gráfica contemporánea respecto al arte objetual. Primero, por el alcance de sus investigaciones con moldes y experimentos con diferentes tipos de papel según su peso, color y textura, y segundo, por su capacidad para divulgar sus avances por medio de cursos, conferencias y publicaciones; prácticas constantes en su carrera.

Paralelamente, uno de los mayores promotores del movimiento del papel hecho a mano en América desde los años sesenta, fue el artista Laurence Barker (1930), alumno de Howell. Barker apostó por esa misma línea de trabajo desde el Departamento de Grabado de la *Cranbrook Academy of Art*, en Michigan, entre 1963 y 1970. Un año más tarde, se trasladó a Barcelona para levantar un taller de papel, gracias al cual se nutrirían una larga lista de personalidades artísticas de la época, entre ellas Joan Miró. During the brief period of the workshop's existence (1963 - 1970), Barker inspired numerous students - a list of whom reads like a "Who's Who in American Paper-making" - to explore new visions and forms of expression with paper. - read more...

Sin embargo, el impresionante interés aparentemente repentino por el arte del papel no fue únicamente a colación del impulso causado por este inicial círculo, ya que, además del ahínco de Howell y sus seguidores (Laurence Barker, Golda Lewis o Clinton Hill), debemos considerar otras variables y aportaciones de la mano de personalidades como Garner Tullis (1939-2019) o Kenneth Tyler (1931).

El norteamericano Garner Tullis, fundador e integrante del *Institute for Experimental Papermaking* (1972), de Santa Cruz, California, fue quien investigó en la reproducción de esculturas de bronce o arcilla con pulpa de algodón mezclada con telas recicladas y gasas. Asimismo,

[...] uno de los muchos procedimientos usados por Garner Tullis consiste en crear primero el original en una masa de arcilla, después colocar sobre el original un trapo de estopa remojado en cola Elmer y se aprieta; posteriormente se vierte pulpa de algodón y un material de gasa. Finalmente se aplica a todo el conjunto lámparas de calor para acelerar el secado. (RUIZ, 2008, p. 77-78).

Por su parte, al famoso impresor Kenneth Tyler (1931) le debemos su ingenio y apoyo incondicional por solventar y viabilizar trabajos colaborativos entre artistas, impresores y papeleros que deseaban llevar a buen trecho todo tipo de ocurrencias y extravagancias proyectuales en las que el papel tenía un papel protagónico. Hablamos de proyectos ideados por mentes de artistas como Rauschenberg, Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein, Josef Albers, Jasper Johns, Ellsworth Kelly, David Hockney, Robert Motherwell, James Rosenquist, Ronald Davis, Helen Frankenthaler, Joan Mitchell o Frank Stella, quienes no sólo incidieron en la creación de obras a gran escala, sino que además, rompieron con las barreras de la bidimensionalidad del papel.

Bajo esta premisa, muchos de los artistas citados trabajaron con Kenneth Tyler, tanto en el taller G.E.L. – *Gemini Graphic Editions Limited* (1966-1996) –, en Los Ángeles, cuanto en su propio taller *Tyler Graphics Ltd* (1975), en Mount Kisco, Nueva York, realizando alguna de las obras gráficas más importantes del siglo XX, por tratarse de verdaderas pericias técnicas de gran sustrato experimental.

Así, el papel pasó de ser un medio para el manejo de la técnica del gofrado, a principios de siglo pasado, a ser un medio explotado empíricamente por las mentes más brillantes, lo cual derivó en un “the development which led to it becoming the work of art itself.” (GILMOUR, 2009, p. 9).<sup>8</sup>

En dicha línea, acontecieron casos como el de Frank Stella (1936), que con el apoyo de Kenneth Tyler y los papeleros John y Kathleen Koller, llevó a cabo algunas obras como las de la serie *Paper Relief Project* (1975). En su elaboración, colocó pulpa de papel sobre un tamiz previamente modificado, cosiéndole al mismo marco, con hilo de latón, planos geométricos y formando diferentes desniveles para conseguir bajorrelieves más acuciados que los que podía obtener por medio de los procesos de estampación por tórculo (NEWMAN, 1977, p. 171). Ejemplo de ello es su obra *Grodno I*, de 1975.

También podemos destacar algunas colaboraciones como las de Kenneth Tyler y Robert Rauschenberg (1925-2008), quienes hicieron papel hecho a mano para algunas de las series de Rauschenberg, en agosto de 1973, gracias al viejo molino francés del papelerero Richard de Bas, alquilado por el taller GEL. Como resultados de esta colaboración, podemos nombrar a sus series *Pages and Fuses*

---

MÍNGUEZ-GARCÍA, Hortensia. Más allá de la bidimensionalidad del papel. Del arte del gofrado al papel hecho a mano en el grabado contemporáneo.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

(1974) o *Bones and Unions* (1975). En esta última, por ejemplo, Rauschenberg montó, con bambú y diferentes calidades de papeles hechos a mano, especies de esculturas en forma de paneles en los que primaba la sutileza de las variaciones cromáticas, hápticas y de transparencia del papel.

Simultáneamente a Rauschenberg, Richard Royce (1942-2003) es otra de las figuras norteamericanas a tenerse en cuenta. Tras disfrutar de una amplia experiencia formativa en la Universidad de Wisconsin, donde pudo licenciarse y cursar la maestría en Artes, Royce decidió trasladarse a Francia para ampliar sus conocimientos de grabado en el taller de William Hayter. De regreso a Estados Unidos, Royce abrió el *Atelier Royce Ltd.*, sede de toda una serie de ensayos personales y portal de colaboración y apoyo para otros artistas, como Rosenquist o Lichtenstein, entre otros.

Partiendo de sus extensos conocimientos técnicos del medio, su manera de trabajar evolucionó en busca de un dinamismo multimedial esencialmente investigativo, que le llevará a experimentar algunos retos innatos a los medios de la gráfica múltiple, como la elaboración de obras tridimensionales con formas esféricas, aviones o tetraedros, como *Frozen Motion Closed* (1977) o *Glyph* (1979). La experimentación con la pulpa de papel no fue para él un recurso menor, teniendo en cuenta que, por aquel entonces, se alzaba como uno de los medios más apreciados. La pulpa de papel, la madera como matriz (o como estructura base) y las herramientas vastas, como los formones o los instrumentos de dentista, fueron su elenco básico de trabajo. Tras tallar contundentes relieves sobre un taco de madera, Royce aplicaba sobre su superficie la pulpa de papel, presionándola con suma atención para que recogiese cada uno de los recovecos e intersticios de los huecos previamente entintados.

Desde aquel entonces, la calidez e la innata apariencia distinguida del papel hecho a mano ha pasado a formar parte del elenco comunicativo básico del artista contemporáneo, de ahí que, en las últimas décadas, ha seguido vigente en las praxis de grandes autores a nivel internacional. De este modo, hallamos aportaciones tan variopintas como las del barcelonés Jaume Plensa (1955), quien se destaca por mezclar la pulpa de papel con resinas sintéticas y pigmentos; o las de la inglesa Carol Farrow (1944), más centrada en las técnicas del laminado y en el modelado de objetos desgastados de uso cotidiano, que utiliza como moldes y reproduce combinando la pulpa de papel con toda serie de materiales: acrílicos, ceras, fibras de lino, barniz e, incluso en algunos casos, arcilla.

Este último elemento ha sido el más experimentado por la artista desde los ochenta, mezclándolo en diferentes proporciones con pulpa de papel para, posteriormente, cocer la mezcla al horno en busca de la solidificación de intensas calidades cromáticas y texturales, que por separado ambos materiales no ofrecen.

Nos gustaría, finalmente, cerrar este apartado destacando la obra del artista José Fuentes Esteve (1951), quien es, irrevocablemente, uno de los más versátiles y productivos en el contexto del arte reproducible actual. Hacedor insaciable, Fuentes se destaca por su inusual forma de concebir al grabado, siendo, desde los años 80, uno de los artistas con más y mayores aportaciones al campo de la gráfica, en general, y del manejo de la pulpa de papel para la obtención de piezas con un alto carácter volumétrico, en particular.

Según este artista, existen dos motivos principales por los cuales viene utilizando la pulpa de papel desde el 2004.

Toda mi trayectoria de creación está desarrollada en torno a la imagen múltiple y, especialmente, a la pulpa de papel. Hay dos aspectos en este medio esenciales para mí. El primero es que he podido crear imágenes con cualquier identidad corpórea, llegando incluso a la objetualidad. De las imágenes se obtiene un molde negativo que actuará como matriz para poder repetir las imágenes. Y el segundo aspecto es que, para obtener la imagen final, el medio ideal es la pulpa de papel, que toma la forma del molde reproduciendo topográficamente sus superficies y relieves.<sup>9</sup>

Sus aportes al respecto podemos encontrarlos en varias de sus series narrativas: *Las Puertas del Paraíso* (2004), *Algunos Ángeles* (2006), *Blood* (2007), *Vello* (2008), *Sublime dolor* (2009), *Besos Prohibidos* (2019), además de otras tres series en proceso: *Cuerpos Yacentes* (2018-), *Eternidad* (2020-) y *El Circo* (2020-).

En estas series, José Fuentes ha venido explorando con gran ahínco la creación de matrices de DM gubias o intervenidas con silicona, pero también la ideación de bajorrelieves modelados con arcilla o plastilina sobre DM, a partir de las cuales obtiene un molde negativo con resinas sintéticas y/o siliconas para finalmente sustraer con pulpa de papel las formas y volúmenes de la matriz en positivo.

---

MÍNGUEZ-GARCÍA, Hortensia. Más allá de la bidimensionalidad del papel. Del arte del gofrado al papel hecho a mano en el grabado contemporáneo.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Bajo esta tesitura, en las series anteriormente mencionadas podemos vislumbrar toda suerte de posibilidades creativas. Por ejemplo, en *Las Puertas del Paraíso* (2004), el color se integra con gran delicadeza desde la misma conformación de la pulpa como materia (Fig. 2 y 3); ya en la serie *Algunos Ángeles* (2006), la novedad la encontramos en cómo encastra al papel fragmentos de taracea (Fig. 4 y 5), integrando con gran pericia diferentes calidades visuales y hápticas (MÍNGUEZ-GARCÍA, 2013).



Fig. 2 y 3 – José Fuentes Esteve. De la serie *Las puertas del paraíso* (2004), subserie *La Puerta de las Plantas*. Pulpa de papel, 75x103 cm. Imágenes: Cortesía del autor.



Fig. 4 y 5 – José Fuentes Esteve. De la serie *Algunos Ángeles* (2006). Pulpa de papel con taracea encastrada, 100x80 cm. y 80x100 cm., respectivamente. Imágenes: Cortesía del autor.

Fue a partir del 2007, a colación de su serie *Blood*, cuando Fuentes empezó a experimentar en mayor medida con “diferentes tratamientos finales sobre la propia pulpa”,<sup>10</sup> incorporando al papel lacas japonesas para obtención de algunos efectos plásticos (Fig. 6). Por último, en su serie *Sublime Dolor* (2009), el artista incurrió en el manejo de “tratamientos finales sobre la propia pulpa como son los estofados, empleando, en este caso, el mismo proceso que el de las antiguas tallas policromadas”.<sup>11</sup> Se trata de un método de trabajo que, como podemos ver en la Figura 7, distancia estéticamente la serie *Sublime Dolor* del resto, ya que la frágil corporalidad, sutileza cromática y belleza orgánica de la pulpa de papel se desdibujan por completo, dando paso a una concepción diametralmente opuesta. Véase cómo, por medio de la técnica del estofado,<sup>12</sup> el papel adquiere un acabado metálico rico en efectos iridiscentes.

Sobre la imagen obtenida con pulpa de papel se aplicó el mismo proceso de los estofados y las corladuras empleado en la talla policromada española tradicional. Tomé el proceso tradicional de la policromía sobre madera para aplicarlo sobre la pulpa de papel como soporte final. La pulpa de papel en este proceso pierde su identidad material para sugerirnos materiales como el metal, el barro o las telas, proporcionando una experiencia visual de gran riqueza y barroquismo (FUENTES, 2020, p. 39).



Fig. 6 y 7 – José Fuentes Esteve. [Izquierda]: *Flagelación*, de la serie *Blood* (2007). Pulpa de papel con lacado, 100x100 cm. [Derecha]: De la serie *Sublime dolor* (2009). Pulpa de papel con estofados a partir de molde, 170x116 cm. Imágenes: Cortesía del autor.

## Reflexión final

Al ocaso del presente texto, podemos inferir que, gracias a la singularización de los procesos creativos de varias generaciones artísticas, el papel ha pasado de ser un simple receptor de imágenes a una pieza de arte en sí misma. Desde la popularización de la técnica del gofrado, en el siglo X, el arte oriental supo ver que el estampado de bajorrelieves en seco no sólo permitía romper con la planimetría del papel, sino que, además, abría todo un mundo de nuevas posibilidades creativas: desde la creación de percepciones y experiencias hápticas, por medio del registro de texturas y volúmenes, hasta la creación de juegos de luces y sombras con un alta denotación estético-simbólica.

Por el contrario, fue a partir del siglo XX cuando realmente pudimos hablar de un reiterado deseo por romper con la planimetría del papel, a través de las manos de tan variadas personalidades, como Garner Tullis (desde los años setenta) y José Fuentes Esteve (en la actualidad). Son artistas que, en suma, nos dejan entrever a través de sus singulares procesos creativos cómo el mundo ya no se “dibuja” sobre el papel, sino que se construye a partir de él.

## REFERÊNCIAS

ADHÉMAR, Jean. **La gravure originale au XXe siècle**. París: Aimery Somogy, 1967.

BERENGUER, Amparo. **Aplicación de los materiales sintéticos al collagraph. El relieve y el color**. 1996. Tesis doctoral – Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia, 1996.

FUENTES, José. **José Fuentes 2002-2020**. Salamanca: Ediciones de la Diputación de Salamanca, 2020. (Serie Catálogos, 234).

GARCÍA RODRÍGUEZ, Amaury A. **Cultura popular y grabado en Japón – siglos XVII a XIX**. México: El Colegio de México; Centro de Estudios de Asia y África, 2005.

GILMOUR, Pat. **The Kenneth Tyler and Tyler Graphics Collection of Contemporary Prints and Multiples 2000**. New York: Sotheby's New York, 2009.

GÓMEZ, José; FUENTES, José. **Sublime dolor. José Fuentes Esteve 2008-2011**. Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de Cultura y Saberes, 2002.

MEDINA, J. M.; JIMÉNEZ, G.; FUENTES, José. **Vello. José Fuentes**. Elche (España): Iberoprinter, 2007.

MELIS-MARINI, Felice. **El aguafuerte y demás procedimientos de grabado sobre metal**. Barcelona: Sucesor de E. Meseguer Editor, 1954.

MERÍN, María Ángeles. **La tinta en el grabado. Viscosidad y reología, estampación en matrices alternativas**. 1996. Tesis doctoral – Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 1996.

MÍNGUEZ-GARCÍA, Hortensia. **Gráfica contemporánea. Del elogio de la materia a la gráfica intangible**. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2013.

NEWMAN, Thelma R. **Innovative printmaking: The making of two – and three – dimensional prints and multiples**. New York: Crown Publishers, 1977.

RAMOS, Juan Carlos. **Técnicas aditivas en el grabado contemporáneo**. Granada: Servicio de Publicaciones Universidad de Granada, 1992.

RUIZ, María Del Carmen. **El molde de bloque como matriz. Una mirada personal al relieve en la gráfica contemporánea**. 2008. Tesis doctoral – Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia, 2008.

---

MÍNGUEZ-GARCÍA, Hortensia. **Más allá de la bidimensionalidad del papel. Del arte del gofrado al papel hecho a mano en el grabado contemporáneo**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021  
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>



SOLER, Alejandro; GUASCH, Anna María; FUENTES, José. **Vello. José Fuentes**. Elche (España): Iberoprinter, 2010.

VIÑAS, Ruth. **Estabilidad de los papeles para estampas y dibujos. El papel como soporte de dibujos y grabados: Conservación**. 1994. Tesis doctoral – Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 1994.

PÓS:

---

MÍNGUEZ-GARCÍA, Hortensia. **Más allá de la bidimensionalidad del papel. Del arte del gofrado al papel hecho a mano en el grabado contemporáneo.**

**PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**. v. 11, n. 22, mai-ago. 2021

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

237

## NOTAS

---

1 “La prensa suele describirse en términos simples como una platina larga y lisa sobre la cual se coloca la plancha entintada, el papel y los fieltros o almohadillas. La platina se desliza entre dos cilindros de metal y bajo la presión que estos ejercen. El cilindro inferior, cuya tangente está en línea con la línea de presión, suele ser un tambor hueco de unos 30 cm. de diámetro y que gira libremente sobre cojinetes y soporta la platina móvil. El superior de acero muy fuerte o de hierro fundido, de 15 a 20 cm. de diámetro, es el encargado de proporcionar la fuerte presión dirigida contra la platina, es decir, es el encargado de que el papel se introduzca en las tallas u oquedades de la plancha produciendo la imagen. La transmisión para su funcionamiento suele ir concebida por un sistema de engranajes que hacen posible el menor esfuerzo por parte del estampador. En la actualidad dicha transmisión se realiza con un reductor manual, mejor si los engranajes son cónicos, ya que éstos patinan cuando la presión es excesiva, preservando de daños al tórculo. Los hay también que funcionan con un motor eléctrico, apropiados para grandes ediciones”. (RAMOS, 1992, p. 109-110).

2 “Son las fibras vegetales la principal materia prima o elemento constituyente. Las propiedades específicas de cada papel dependen en gran medida de la estructura de las fibras que lo conforman [...] dentro de su estructura adquieren una importancia especial los aspectos del grosor y la longitud de las fibras. Las fibras gruesas dan lugar a papeles abiertos, voluminosos y absorbentes, con alta resistencia al desgarrar y poca al reventamiento y tracción. La longitud de la fibra influye en la fuerza del papel al ser directamente proporcional a la resistencia al desgarrar” (MERÍN, 1996, p. 160). Otros limitantes del papel que deberíamos tener en cuenta es su permeabilidad y, por antonomasia, su capacidad de absorción, porosidad, textura, solidez, elasticidad, estabilidad, así como la calidad y la cantidad de encolado.

3 “El término proviene de la filosofía budista, en donde *ukiyo* significa el mundo de los sufrimientos, el mundo material, el mundo de las ilusiones transitorias, ya que el budismo considera a todo lo que nos rodea (la gente, los animales, las cosas, los sentimientos, etc.) como artificios, que son la causa de nuestros sentimientos y que nos atan a un mundo que es nada más que fantasía. Es decir, este mundo ilusorio no sería más que el mundo terrenal, donde vivimos y donde desarrollamos toda nuestra actividad como seres humanos. El periodo Edo se apropia de esta idea reacondicionando el término con los caracteres *ukiyo*, que significa ‘mundo flotante’, pero le da un giro un tanto diferente de la idea original que, aunque no rompe por completo con la visión pesimista budista, sí le aporta nuevos parámetros que van a caracterizar muchas de las actitudes *chōnin* ante la vida. Este ‘mundo flotante’ sería también el mundo que vivimos, ‘este mundo’, que debido a su carácter impermanente e ilusorio es la causa de nuestros pesares, pero que precisamente por ser temporal hay que aprovecharlo al máximo en el disfrute y satisfacción de los placeres y deseos de esta vida que al fin y al cabo pasa”. (GARCÍA RODRÍGUEZ, 2005, p. 40). De ahí que las xilografías *ukiyo-e* representen escenas propias de la vida urbana de clase media, que evidencian cuáles eran los verdaderos *leit motif* de su existir cotidiano y epicúreo. Paisajes idílicos; animales exóticos; escenas teatrales; escenas de los baños; retratos de cortesanas; actos sexuales; todas ellas temáticas asociadas al afán por representar la demanda de placer, consumo y derroche voluptuoso de la sociedad de la época.

4 Maestro que completaba los últimos toques de una impresión.

5 El *Atelier 17* fue un taller experimental para las artes gráficas que estuvo vigente en París de 1927 a 1955. A principios de 1940, a colación de la *II Guerra Mundial*, Hayter lo trasladó a Nueva York, regresándolo finalmente a París en los años cincuenta para proseguir su trabajo durante cinco años más. En el *Atelier*, participaron personalidades de la talla de Chagall, Giacometti, Miró, Braque, Picasso, Leger, entre otros muchos artistas importante de la época.

6 “Tradicionalmente se han venido usando dos métodos de humectación. Por inmersión y por impregnación. El primero se utiliza para papeles de mucha cola y para tiradas cortas. Consiste en sumergir el papel en una tina durante un máximo de 20 a 25 minutos. Luego se escurre y se deja entre secantes para que absorba el exceso de humedad. Y el segundo método es el de montón de 24 a 12h antes y envolviendo los papeles en plástico, para tiradas largas”. (BERENGUER, 1996, p. 182). “Sin embargo, múltiples son las opciones de humectación del papel. Melis-Marini (1954) hace varias anotaciones respecto a este tema: “[...] cortado en pliegos, del formato que se necesite, se mete dentro de una caja donde haya trapos y esponjas empapadas en agua, teniéndolo colgado de unas tablillas durante uno o dos días. También se acostumbra a poner durante 10 o 12 horas los distintos pliegos, alternándolos con hojas de papel secante empapadas de agua, entre dos cartones fuertes, sobre los que se colocan grandes pesos de modo que opriman uniformemente toda la superficie del papel. Si éste no queda por igual humedecido, aparecerán en la

## NOTAS

---

estampa manchas o zonas absolutamente blancas o descoloridas. Se puede mojar el papel pocos minutos antes de estampar el grabado, extendiendo sobre el pliego, puesto horizontalmente en un tablero, un trozo de tela de las mismas dimensiones y empapado de agua. De este modo se obtienen negros más intensos, pero no siempre iguales, en las distintas pruebas. Muy usado asimismo es el sistema de sumergir el panel en agua durante 20 o 24 horas y de extenderlo, unas horas antes de utilizarlo, entre hojas de papel secante bien seco y cargado con pesos. Se puede sumergir el pliego en agua durante una hora y colgarlo después con dos pinzas de un cordel bien tenso; cuando ya no gotee, se le hace pasar dos o tres veces bajo el rodillo del tórculo entre dos hojas de papel secante y seco". (BERENGUER, 1996, p. 69-70).

7 "El proceso completo de la fabricación del papel a mano de forma tradicional consta, en términos generales, de las siguientes fases: Bateo de la pulpa de papel y traslado a la tina; formación de la hoja de papel; colocación de las hojas entre bayetas (ponar), formando la 'posta de pliegos'; prensado de la posta de pliegos; deshecho de la posta de pliegos, eliminando las bayetas (levar) y formando la 'posta blanca'; prensado de la posta blanca; deshecho de la posta blanca y secado de los pliegos en el secadero y tendadero; encolado del papel; prensado del papel encolado; tendido del papel encolado; prensado del papel seco; satinado o bruñido del papel; selección de los papeles según la calidad o acabado; confección de las resmas; desbarbado de las resmas; embalado del papel y almacenamiento. El proceso de formación de la hoja de este papel artesanal comienza con el transporte de la pulpa o pasta de papel recién preparada (en forma líquida) a unas tinajas, donde se mezcla con más agua y se bate para desleirla y dispensarla; este proceso se denomina tradicionalmente bateado. Una vez obtenida una buena mezcla de fibras en suspensión acuosa, de aspecto lechoso, se pasa a la etapa más delicada de la manufactura del papel: la formación de la hoja, que es llevada a cabo por el maestro (alebrén o sacador). La pasta, más o menos diluida, según el espesor deseado del papel, se extrae de la tina con una especie de cedazo rectangular, llamado forma, formadora, formeta, costillada o molde". (VIÑAS, 1994, p. 71-72).

8 "[...] "desarrollo que se convirtió en la propia obra de arte". (Traducción de la autora)

9 FUENTES, José. Comunicación personal el 10 de octubre de 2020. Archivo personal.

10 Comunicación personal, José Fuentes Esteve, 10/10/20.

11 Comunicación personal, José Fuentes Esteve, 10/10/20.

12 La técnica del estofado consiste en aplicar sobre una policromía – habitualmente sobre madera – pan de oro, plata o cobre. Un material que puede raspase para desvelar texturas subyacentes o pintar encima, según sean los intereses del artista.