reCHERches

Culture et histoire dans l'espace roman

12 | 2014

**Empreintes/emprunts : entre forces de conformisation
et forces d'innovation**

Empreintes et emprunts : la littérature du Siècle d'Or illustrée aux XX^e-XXI^e siècles

Emmanuel Marigno Vázquez

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cher/7679>

DOI : 10.4000/cher.7679

ISSN : 2803-5992

Éditeur

Presses universitaires de Strasbourg

Édition imprimée

Date de publication : 7 juillet 2014

Pagination : 99-110

ISBN : 978-2-86820-569-8

ISSN : 1968-035X

Référence électronique

Emmanuel Marigno Vázquez, « Empreintes et emprunts : la littérature du Siècle d'Or illustrée aux xx^e-xxi^e siècles », *reCHERches* [En ligne], 12 | 2014, mis en ligne le 13 décembre 2021, consulté le 15 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/cher/7679> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cher.7679>

Ce(tte) œuvre est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Empreintes et emprunts : la littérature du Siècle d'Or illustrée aux ^{xx}^e-^{xxi}^e siècles

EMMANUEL MARIGNO VÁZQUEZ
Université de Saint-Étienne

Mon propos ici sera de présenter un ensemble articulé de concepts et de méthodes permettant l'approche d'œuvres illustrées contemporaines (^{xx}^e-^{xxi}^e siècles) et, plus spécifiquement, celles d'artistes contemporains mettant en images des textes du Siècle d'Or espagnol.

L'idée de *tension* qu'induit le libellé de ce Colloque – «entre» – et celle de *création* – «forces» – est légitime dans ce dialogue entre des images rhétoriques et des images iconographiques, mais, également, entre la période baroque des textes (^{xvi}^e-^{xvii}^e siècles) et l'époque contemporaine des illustrations (^{xx}^e-^{xxi}^e siècles).

Cette double *tension* s'inscrira donc dans un cadre transmédiat (texte et image), transhistorique (période baroque et postmodernité), mais également transculturel (Espagne, France, Amérique de langue espagnole) du fait de l'angle d'étude ici proposé pour «empreintes/emprunts». Ces «emprunts» au médium littéraire baroque donnent lieu à des «empreintes graphiques – eaux fortes, lithographies, xylographies –, toutes créées dans les années 1970 et 2010.

Le terme, ou concept, de «conformisation» renvoie à l'influence qu'exerce une force / forme sur une autre, un médium sur un autre. Ce renouvellement des formes les unes par rapport aux autres et cela, sous l'effet de forces antagoniques et donc dynamiques, convoque les méthodologies les plus récentes sur la question de la constitution et sur celle de l'évanescence de ces plis et de ces dépliements, de ces constructions et de ces déconstructions : je

m'inspirerai ici des méthodes philosophiques de Gil Deleuze, mais aussi de celles de Jacques Derrida ou de Félix Guattari, afin d'extraire de ce travail ce que sont, selon moi, les principaux vecteurs de l'analyse transmédiat (texte / image) d'œuvres transhistoriques (xvii^e-xxi^e siècles) et transculturelles (Espagne, France, Mexique).

Dans un premier temps, je ferai part d'un certain nombre de concepts issus des philosophies postmodernes en lien avec les notions de « conformisation », d'« empreinte », d'« emprunt » et d'« innovation » ; ensuite, je brosserai le panorama des œuvres classiques espagnoles mises en images par des peintres des xx^e-xxi^e siècles et cela, en prenant pour cadre les contextes espagnol, français et mexicain, afin d'en exposer les différentes modalités d'emprunts et d'empreintes dans le contexte qui est le mien ; au fil de la présentation de ce paysage bibliophilique illustré, j'analyserai quelques exemples précis, pour apprécier l'efficacité des concepts postmodernes dans le cadre de la problématique « empreintes / emprunts ».

Les outils des philosophies postmodernes

Le concept de *trace* deleuzienne

Aux notions d'« empreintes » et d'« emprunts », G. Deleuze préfère les concepts de *trace* et de *reste*. Pour leur part, J. Derrida et F. Guattari déconstruisent l'approche structuraliste des philosophies de la deuxième moitié du xx^e siècle et, aux notions de « conformisation » et d'« innovation », ils préfèrent les concepts d'*archi-écriture*, de *réitération* ou de *dissémination*. Que nous procurent ces variantes conceptuelles ?

Les philosophies deleuzienne et derridienne nous engagent à concevoir la création comme une activité en mouvement, où les parties sont en interaction constante entre elles et avec leur contexte. Cette conception empirique et pragmatique de la création implique que la prévalence d'un texte, ce n'est pas son avant ou son après, encore moins sa structure, mais son mode de réitération ; l'approche derridienne aborde l'étude formelle à partir de l'*itération* de ses composants, de leur *dissémination* dans l'œuvre. La forme de l'œuvre, ce sont ces éléments récurrents, ces « morceaux » qui se répètent inlassablement pour laisser une *trace*, un *reste*, et, en somme, une écriture.

Ces concepts de *trace* ou de *reste* conservent de la notion d'« emprunt-empreinte » l'idée d'une écume, mais, par ailleurs, ils lui retirent l'enchaînement négatif de la forme comme style, du style comme autorité

et de l'autorité comme paternité ; ici, le texte vaut comme forme artistique en soi et pour soi, et non comme empreinte d'une autorité singulière. En somme, l'autorité artistique comme forme singulière est un leurre du point de vue des philosophies postmodernes. En ce sens, J. Derrida rejoint la question des *territoires* et des *rhizomes* deleuziens dans lesquels les *plis* se constituent et se désagrègent continuellement au gré des forces, ou des *flux*, qui les traversent.

Les concepts de *toile rhizomatique* et de *déterritorialisation* deleuziens

La forme deleuzienne est une enveloppe où la matière et les *rhizomes* se sont agencés en *plis*. L'œuvre devient un espace où les *rhizomes* tracent des lignes fuyantes qui se nouent et se dénouent au gré des circonstances. La forme est ici une *toile rhizomatique* dynamique et en perpétuelle déconstruction/reconstruction, ce qui démolit l'approche structuraliste de formes nécessairement perçues comme figées.

Les grilles derridienne et deleuzienne sont un anti-structuralisme, qui s'efforce de déconstruire une conception de la forme inerte, ainsi qu'une perception chronologique du temps, et cela, au bénéfice d'une conception *constructiviste* de la création. Dans la *Logique du sens* ou dans *Capitalisme et schizophrénie. L'anti-œdipe*, il n'y a selon G. Deleuze ni formes ni empreintes figées, tout n'est que *plis mouvants* à la formation aléatoire (Deleuze 1969, 1981 et 1988).

Dans cette approche spinoziste¹, la forme deleuzienne non structurale ne peut donc, par essence, laisser d'empreinte, tout au plus, des *traces*.

Les textes auriséculaires illustrés au ^{xx^e}-^{xxi^e} siècles

Le *reste* et la *trace*

Si l'on applique les précédents outils aux ouvrages bibliophiliques illustrés des ^{xx^e} et ^{xxi^e} siècles, force est de constater que ces *archi-écritures* fonctionnent comme des *restes*, comme des *traces*, ce sont bel et bien des sortes de « morceaux choisis ». Luis García-Ochoa ne retient du *Buscón* de Francisco de Quevedo que les chapitres 1^{er} et 3^e (García-Ochoa 1979), qui condensent selon lui l'essentiel de l'esprit picaresque qu'évédien ; par ailleurs,

1 Deleuze s'inspire également des approches de Bergson, de Foucault, de Gombrowicz, de Klossowski et de Proust, mais ces références ne sont pas directement en lien avec mon propos.

son éditions des *Sueños* de Quevedo se limite à l'un des cinq récits de l'auteur baroque : *Las Zahurdas de Plutón* (García-Ochoa 1976).

Luis García-Ochoa, *El pupilaje del Dómine Cabra*, Lithographie, 1979

Luis García-Ochoa, *Las Zahurdas de Plutón*, Lithographie, 1976

Manuel Alcorlo pour sa part, ne conserve de la *Hora de todos y la Fortuna con seso* de Quevedo, que sept des quarante chapitres initiaux (Alcorlo Barrero 1981-1982) car, dit-il, l'écriture quévédesque lui donne l'impulsion nécessaire pour créer des images iconographiques; ici, l'« empreinte-emprunt » fonctionne comme une force d'« innovation » formelle, comme une *trace* sur les *plis rhizomatiques* que constitue l'*archi-écriture* de l'artiste :

Sólo el estímulo de vuestra lúcida, mordaz, hiriente, majestad, negra, pimpante y destrozona prosa o lírica o lo que sea, vale para inundar de expresiva belleza no trece, como en este caso, sino miles de planchas. Tal es el talante sugeridor para el que graba, para el que pinta tan espléndidas imágenes (Alcorlo 1981-1982: 16).

Lorsqu'il illustre le *Coloquio de los perros*, Manuel Alcorlo se conforme moins à l'empreinte esthétique quévédesque qu'à l'emprunt éthique (Alcorlo Barrero 1974); dans son paratexte initial, l'artiste assume une lecture philosophico-morale de la nouvelle cervantine qui, selon lui, s'attache à dénoncer les travers de l'âme humaine par le biais d'une fable où, le temps d'une nuit, les chiens Berganza et Cipion sont dotés d'une parole satirique à l'endroit de leurs multiples maîtres. Réécriture alcorlienne donc, ou *archi-écriture*, d'une œuvre cervantine qui est déjà elle-même une réécriture

parodique de la picaresque espagnole: nous sommes ici dans une mise en abyme d'empreintes transmédiales et transhistoriques qui constituent une force d'innovation, un *pli de rizhomes* à la fois conséquence et cause de *flux*; Antonio Zarco retiendra pour sa part *Rinconete y Cortadillo* (Zarco 1980) pour son illustration des *Nouvelles Exemplaires* de Cervantes. Même cas d'enchâssement d'archi-écritures dans le cas de *Testamento de don Quijote* du Franco-espagnol François Maréchal (Maréchal 1987), qui illustre la réécriture quévédienne de l'*excipit* du roman cervantin.

Manuel Alcorlo, *Carta peripatética seguida de los diezmos y trances de «La Hora de todos»*, Lithographie, 1981-1982

Manuel Alcorlo, *Coloquio de los perros*, Lithographie, 1974

Antonio Saura (Saura 1971) n'illustre que trois des cinq *Sueños* de Quevedo: *Le sergent de ville démoniaque*, *Du monde en son intérieur* et *Le jugement dernier*; dans le paratexte initial, Claude Roy se faisant le porte parole d'A. Saura insiste sur l'empreinte que l'écriture quévédienne a laissée dans l'esprit du peintre:

Quand Antonio Saura, peintre espagnol de la fin du ^{xx^e} siècle, rencontre Francisco de Quevedo y Villegas, poète espagnole de la première moitié du ^{xviii^e} siècle, il se passe quelque chose qui n'est pas simplement la rencontre d'un texte ancien avec des lithographies modernes, mais bien davantage: une déflagration en forme de livre beau, pour une fois complet et nécessaire, un coup de grisou de l'intelligence imprimant ses stigmates dans l'architecture durable d'un ouvrage marqué d'intégrité².

2 Roy Cl., in Saura A., 1971, *Trois visions*, Préface, non paginée, lignes 6-13.

François Maréchal, *Testamento de don Quijote*, Xylographie, 1984

Antonio Saura, *Trois visions*, Lithographie, 1971, Copyright Succession Antonio Saura, www.antoniosaura.org, Vegap 2010

Si nous quittons les genres narratifs pour la poésie, le fonctionnement est rigoureusement identique: Manuel Menán (Menán 1980) n'illustre que trente-sept des cent quarante-neuf poèmes amoureux de Quevedo; illustration partielle du texte source, comme pour à la fois reconnaître l'emprunt et l'empreinte quévédesques, tout en affirmant l'autorité de l'archi-écriture bibliophilique comme distincte du point de départ quévédesque. On retrouve cependant dans la palette chromatique de M. Menán, les gammes de rouges et de gris présentes dans les ekphrasis quévédesques, mais les références aux ruines et les types de cadrages des lithographies donnent à l'ouvrage de M. Menán un caractère singulier.

Manuel Menán, *Poesía amorosa*, Eau fortes, 1980

Les *flux* et autres forces d'«innovation» traversent l'espace et les cultures; le Mexicain José Luis Cuevas, illustre la poésie satirico-burlesque de Quevedo (Cuevas 1969) dans une perspective résolument engagée sur le plan philosophique: il s'agit pour lui de dénoncer les violences humaines au sein des sociétés, de toutes les sociétés. Là encore, c'est un *flux* à double sens qui est à l'œuvre: J.L. Cuevas a conscience de l'empreinte que suscite Quevedo sur ses gravures (dans la palette, dans le trait caricatural, dans le ton satirico-burlesque) mais, en retour, le récepteur des images de Cuevas ne peut s'empêcher de voir une «mexicanisation» des images rhétoriques quévédesques dans les images iconographiques cuévistes, comme si une sorte de syncrétisme culturel s'ajoutait aux phénomènes *archi-textuels* précédemment évoqués pour les autres artistes. C'est Cuevas lui-même qui reconnaît l'empreinte de l'écrivain baroque sur son œuvre:

Yo llegué a Quevedo gracias a Ramón Xirau. Estábamos comiendo en un restaurant de la Zona Rosa, en compañía de Octavio Paz, cuando pedí a mis amigos me sugirieran un tema para un libro de litografías, que debía realizar para una editorial de San Francisco, que me había pedido ilustrar al autor que yo quisiera. Octavio Paz me sugirió un libro que fuera un homenaje a la poesía. Dijo varios nombres de poetas que anoté en una servilleta. Me pareció excelente la sugerencia y aún persiste en mí la idea de algún día llevar a cabo dicho proyecto. Ramón Xirau dijo un nombre: Quevedo. Ya lo había leído

en la adolescencia y lo tenía parcialmente olvidado. Al día siguiente fui a una librería a buscar los dos tomos de la Editorial Aguilar que contiene la prosa y la poesía completa de Quevedo. No solté la lectura. Con la mano izquierda sostenía el libro y con la derecha trazaba bocetos a la velocidad de la lectura (Muñoz 2001 : 29).

José Luis Cuevas, *Autorretrato como Quevedo*, Dessin à la plume et à l'encre, 26/IV/1969

La stratégie du *reste* est également à l'œuvre chez d'autres auteurs que Quevedo, ou pour d'autres illustrateurs que ceux déjà évoqués. Andrés Barajas (Barajas 1978) n'illustre que des morceaux des *Sonetos* de Lope de Vega; Alberto Duce (Duce 1983) ne retient que la *Soledad Primera* de Góngora.

Mêmes méthodes d'illustration en morceaux poétiques choisis, dans le cas d'Orlando Pelayo illustrateur (Pelayo 1979) de Jorge Manrique, dans le cas du Groupe «Corrillo de diletantes» pour l'œuvre illustrée (Corrillo 2008) de Juan de Mena, ou dans celui des quatre éditions des poèmes de San Juan de la Cruz (Gabino 1981, Maréchal 1986, Serrano 1974, Viera 1976).

Le genre dramaturgique n'est pas en reste : les textes classiques imprègnent les illustrations d'Andrés Barajas au *Gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca (Barajas n. p.); pourtant, force est de constater que l'empreinte de la dramaturgie du Siècle d'Or sur les artistes des ^{xx}^e-^{xxi}^e siècles est bien moins prégnante que celle des genres narratifs – roman et nouvelles – ou que celle de la poésie. Peut-on isoler une *jornada* du reste de l'œuvre sans porter préjudice à la trame ? Certainement pas. En revanche, un poème, une nouvelle ou un chapitre de roman constitueront des unités sémantiques plus facilement « sécables », auxquelles les graveurs et les peintres contemporains peuvent donner une autre forme esthétique dans le cadre du livre illustré bibliophile.

De toute évidence, le concept derridien de *reste* est efficient dans le cas des éditions bibliophiliques contemporaines illustrant des textes baroques et cela,

tous genres confondus. La coupure opérée par Daniel Vierge au *xix^e* siècle rend l'image d'illustration autonome par rapport au texte qui est en regard. En effet, jusqu'au *xviii^e* siècle, l'illustration ne sera qu'une traduction graphique d'un texte qui imprègne totalement l'image; ainsi, les gravures de Clouwet au *xvii^e* siècle par exemple, se limitent à des transcriptions iconographiques et iconologiques des textes de Quevedo. Il faudra attendre le *xx^e* siècle, et plus particulièrement les années de la transition démocratique, pour que le livre bibliophilique illustré soit constitué de la rencontre d'un composant textuel et d'un autre iconographique et cela, dans une nouvelle forme esthétique qui le dépasse. L'image s'affranchit du texte, et le texte s'affranchit de sa forme première en se fragmentant sous la forme d'un « reste » choisi par l'illustrateur, ce qui n'exclut pas une empreinte initiale du texte sur l'image dans l'impulsion initiale, comme inspiration artistique première, mais, ensuite, l'image devient autonome. Surgit alors une nouvelle forme de livre illustré, où chaque rhizome trace des lignes fuyantes avec d'autres rhizomes constitutifs du livre illustré, qu'ils soient textuels, iconographiques ou contextuels – récepteurs, contextes culturels –.

Les illustrations n'ayant pas, dans la plupart de ces éditions de place figée dans le livre, le lecteur-regardeur peut les déplacer de manière aléatoire et à son goût, les renvoyant de cette façon à d'autres *restes* textuels que ceux qui leur ont été initialement assignés par l'illustrateur.

L'Aïon

Les *flux* temporels dont parle G. Deleuze sont pleinement présents dans les livres illustrés des années 1970-2010. À ce titre, le cas de *Trois songes* d'Antonio Saura est révélateur de la fonctionnalité des concepts deleuziens.

L'artiste, exilé du franquisme, possède un atelier à Paris et un autre en Suisse, où il va réaliser l'ouvrage bibliophilique *Trois songes* de 1971, avec la collaboration d'Yves Rivière, son éditeur. Pour cette édition illustrée, A. Saura fait le choix de la version publiée à Barcelone en 1627³, et non pas

3 SVEÑOS, / Y DISCURSOS / DE VERDADES DES- / CVBRIDORAS DE ABVSOS, / Vicios, y Engaños, en todos los Oficios / y Estados del Mundo. / Por Don Francisco de Quevedo Villegas, Cauallero del Orden / de Santiago, y Señor de Iuan Abad. / Al Doctor Iuan Coll Canonigo de la Illustre Iglesia Ca- / tedral de la Seo de Vrgel. / En la fin del Libro se hallará todo lo que contiene. / Año 1627. / Con Licencia y Priuilegio: En Barcelona por Esteuan Li- / beros en la Calle de Santo Domingo. / A Costa de Ioan Sopera Librero. /

celui de l'édition censurée de Madrid de 1631⁴ – version inquisitoriale que les Espagnols liront jusqu'en 1976 –. Antonio Saura, fait donc le choix de s'approcher de l'esprit originel du texte qu'évédien d'avant censure, et cela, en illustrant la traduction française qu'en a faite le Sieur de la Geneste dès 1632, dont A. Saura illustre une version de 1647⁵.

Antonio SAURA, *Trois Visions*, 1971, Copyright Succession Antonio Saura, www.antoniosaura.org, Vegap 2010

De toute évidence, l'art informel d'A. Saura n'est pas très éloigné de la méthode d'analyse philosophique que J. Derrida qualifiera plus tard de *déconstructiviste* : l'artiste perçoit ici une analogie entre sa situation d'exilé, au même titre que Quevedo a été incarcéré pour, justement, deux de ses *Sueños*. Ici, la perception du temps par A. Saura n'est pas de nature chronologique et structuraliste, mais bien celle de l'*Aion* deleuzien, où les *flux* se nouent et se dénouent en fonction de l'affect du créateur, qui relie l'histoire du texte et du contexte baroques de l'écrivain retors –Quevedo– à sa situation personnelle d'exilé.

Conclusion

Les quatre notions de notre Colloque – conformisation, empreinte, emprunt, innovation – présentent l'avantage des possibles mentaux : relevant plutôt de la notion que du concept, ces termes permettent d'accueillir des méthodes et des références critiques diverses.

- 4 *Juguete / de la niñez / y travesuras / del ingenio. / de Don Francisco de / Quevedo Villegas, Caballero de la Orden de Santiago. / Hasta aora impresas por la / codicia de los librerios. Aora corregidas de los des- / cuidados de los trasladadores, e Impresores, en- / teras, y añadidas de lo que faltava, y / conformes a su originalidad. / Año [une vignette] 1631. / Con privilegio. En Madrid, por la Viuda de Alfonso Martín. A costa de Domingo Gonçalez, Mercader de libros. /*
- 5 Roig Miranda, Marie, *Les « Visions de Quevedo », traduites par le Sieur de la Geneste*, Paris, Honoré Champion, 2004.

Ces quatre notions convoquent la question de l'autorité – pastiche, parodie, *creatio* –, de la forme, du style, du temps et de l'espace; elles interpellent enfin les questions de la contingence et de la transcendance.

Traduites en termes deleuziens et derridiens, ces notions présentent l'avantage de concepts modernes qui renvoient moins à des systèmes clos et fermés – eux-mêmes formes mentales enclavées dans un espace-temps –, qu'à des points de vue philosophiques novateurs.

« Principes » plutôt que « systèmes », les concepts de *trace*, de *flux*, d'*archi-écriture* et d'*Aion* me semblent parfaitement convenir à l'analyse des formes artistiques contemporaines ainsi qu'à leurs parcours dans l'espace, dans le temps et dans les divers médiums.

Bibliographie

- Alcorlo Barrero M., 1981-1982, *Carta peripatética seguida de los diezmos y trances de «La Hora de todos»*, Madrid/Oviedo, Monasterio.
- Alcorlo Barrero M., 1974, *El Coloquio de los perros*, Madrid, Casariego.
- Barajas A., n. p., *El Gran Teatro del Mundo*, de Calderón de la Barca, Madrid, Casariego.
- Barajas A., 1978, *Lope de Vega. Sonetos*, Madrid, Arte y Bibliofilia.
- Belting H., 1989, *L'histoire de l'art est-elle finie? Histoire et archéologie d'un genre* (Traduit de l'allemand et de l'anglais par Jean-François Poirier et Yves Michaud, Titre original *Das ende der kunstgeschichte?*, 1983), Paris, Gallimard.
- « Corrillo de Dilettantes » (Fernando Puente y Fernando Ferro, grabadores), 2008, « Textos ilustrados de Juan de Mena (1411-1456) », in *Objeto*, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía.
- Cuevas J.L., 1969, *Homage to Quevedo*, New York, Graphic Gallery.
- Deleuze G., 1969, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit.
- Deleuze G., 1981, *Spinoza. Philosophie pratique*, Paris, Éditions de Minuit.
- Deleuze G., 1988, *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit.
- Deleuze G., 1992, *Capitalisme et schizophrénie. L'anti-oedipe*, Paris, Éditions de Minuit.
- Deleuze G., 2002, *Francis Bacon. Logique de la sensation* [1981], Paris, Seuil.
- Deleuze G., Guattari, F., 1991, *Qu'est-ce que la philosophie?* [1989], Paris, Éditions de Minuit.
- Derrida J., 1967, *A voix et la phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, P.U.F.
- Derrida J., 1967, *De la grammatologie*, Paris, Minuit.
- Derrida J., 1967, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil.
- Derrida J., 1972, *La dissémination*, Paris, Seuil.

- Derrida J., 1972, *Marges – de la philosophie*, Éditions de Minuit.
- Derrida J., 1978, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion.
- Derrida J., 1987, *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée.
- Didi-Huberman G., 2002, *L'Image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit.
- Duce A., 1983, *Luis de Góngora. Soledad Primera*, Madrid, Arte y Bibliofilia.
- Focillon H., 1934, *Vie des formes*, Paris, Ernest Leroux.
- Gabino, A., 1981, *San Juan de la Cruz, «La noche» y la «Llama»*, Con trece grabados de Amadeo Gabino (aguafuertes y aguatinas), tirada a 195 ejemplares + XXV, Madrid, Casariego.
- García-Ochoa Ibañez L., 1976, *Las Zahurdas de Plutón o Sueño del infierno*, Madrid, Casariego.
- García-Ochoa Ibañez L., 1979, *El pupillage del Dómine Cabra*, Madrid, Casariego.
- Heidegger M., 1985, *Être et Temps*, Paris, Authentica.
- Maréchal F., 1987, *El testamento de Don Quijote*, Francisco de Quevedo, Con 2 puntassecas y 10 xilografías, Madrid, Casariego.
- Maréchal F., 1986, *San Juan, El Apocalipsis de San Juan*, Con veintitres xilografías de Francois Maréchal, tirada a 250 ejemplares, Madrid, Editorial Gold-Art.
- Menán M., 1980, *Poesía amorosa*, Madrid, Casariego.
- Mitchell W. J. T., 1980, *The language of images*, Chicago, University of Chicago Press.
- Mitchell W. J. T., 1986, *Iconology: image, text, ideology*, Chicago, University of Chicago Press.
- Muñoz, M.Á., 2001, *La imaginación del instante: signos de José Luis Cuevas*, México, Praxis.
- Panofsky E., 1979, *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Traduit de l'anglais par Claude Herbet y Bernard Teyssèdre (titre original *Studies in Iconology*, New York, Oxford University Press, 1939), Paris, Gallimard.
- Pelayo, O., 1979, *Jorge Manrique, Coplas a la muerte de su padre*, Con quince grabados de Orlando Pelayo (puntassecas, buriles y maneras negras), tirada a 195 ejemplares + XXV, Madrid, Casariego.
- Saura A., 1971, *Trois Visions*, Paris, Yves Rivière.
- Saussure F. de, 1979, *Cours de linguistique générale* [1916], Paris, Payot.
- Serrano P., 1974, *San Juan de la Cruz, Ecos y Éxtasis*, Con quince grabados de Pablo Serrano (litografía), tirada a 195 ejemplares + XXV, Madrid.
- Viera, J., 1976, *San Juan de la Cruz, El Apocalipsis*, Con doce grabados de José Viera (aguafuerte), tirada a 195 ejemplares + XXV, Madrid.
- Wölfflin H., 1911, *L'art classique: initiation au génie de la Renaissance italienne*, Paris, Librairie Renouard.
- Zarco A., 1980, *Miguel de Cervantes, Rinconete y Cortadillo*, Madrid, Casariego.