

EL LEÓN NO ES COMO LO PINTAN: LEONES GRABADOS

Coca Garrido
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Consideraciones sobre las distintas formas de representar al león en el grabado a través de la obra tres figuras destacadas de esta técnica: Dürero, Rembrandt y Piranesi. Se establecen las diferencias entre los códigos de representación culturales y aquellos otros naturalistas en los cuales es fundamental el conocimiento del natural del animal.

PALABRAS CLAVE: Grabado, entalla, aguafuerte, buril, león, Alberto Dürero, Rembrandt van Rijn, Giovanni Battista Piranesi, Arte siglos XVI, XVII, XVIII, san Jerónimo.

ABSTRACT

Considerations on the different ways of representing the lion in etching through the work of three distinguished artists in this technique: Dürero, Rembrandt and Piranesi. Differences between cultural representation codes are established and those of other naturalists who find that knowledge of the animal's natural form is fundamental.

KEY WORDS: Engraving, carving, nitric acid, bolt driver, lion, Alberto Dürero, Rembrandt van Rijn, Giovanni Battista Piranesi, 16th, 17th, 18th century art, Saint Jerome.

ANTECEDENTES

Si para darnos una idea de cómo es un león acudimos a las palabras y vamos a un diccionario, veremos que nos dice lo siguiente:

Mamífero carnívoro feroz que vive en los desiertos y estepas de África y Asia meridional. Es muy corpulento, de pelo rojizo y cabeza grande; el macho tiene una melena larga. Se le ha llamado «el rey de los animales».

Otra acepción del término nos dice que la palabra león se usa como nombre calificativo o como término de comparación para expresar valentía y fiereza. También se denomina con el nombre de León una constelación de estrellas y *Leo* es la quinta zona del Zodiaco por la que pasa el Sol a mediados del verano. Como signo figurativo o simbólico se usa para representar a una persona audaz y valiente e incluso también al déspota¹.



El león es una de las imágenes más populares y difundidas en muchos ámbitos de la iconología de distintos periodos, ya que aparece tanto en edificios civiles o religiosos, como en la heráldica y la emblemática o en representaciones iconográficas cargadas de simbolismo, pero también se le ha empleado en la expresión artística al margen de usos que implican significados diferentes de los pictóricos. En este trabajo intentaremos hacer una revisión del uso de este elemento iconográfico en distintas imágenes que tienen en común el ser realizadas con las técnicas del grabado por reconocidos maestros de la técnica, lo cual implica un dominio de la imagen. En esta revisión se señalarán algunas particularidades del león que definen el estilo del artista, los usos de la época y una función simbólica particular. Es evidente que los leones grabados corresponden a una serie de convenciones generales, pero no por ello dejan de tener un valor individual.

Históricamente ya desde la Antigüedad el león se ha considerado emblema de la fuerza y la fiereza. Por esto el carro de la diosa Cibeles era tirado por unos leones y a Hércules se le representa comúnmente llevando la piel del león de Nemea, peligrosísima fiera a la que derrotó en uno de sus trabajos.

En una de las representaciones más antiguas de este animal ya encontramos la característica de fiereza y fidelidad, aunque está presente implícitamente, nos referimos a la famosa *Puerta de los leones*, la gran fortaleza de Micenas, en Grecia, construida sobre una colina, que fue el lugar de residencia de Agamenón y el corazón de la confederación aquea. Esta fortaleza era simultáneamente una ciudadela, la residencia real y la sede de la administración. El palacio tenía algunos rasgos sorprendentemente cretenses, tales como los pórticos de entrada con una columna central y pilares rectangulares en los sótanos. En la amplia muralla que rodea la colina se abría, fuertemente protegida, la *Puerta de los Leones*, que tenía sobre el dintel un triángulo de descarga ocupado por una losa esculpida².

Esta *Puerta de los leones* probablemente sea una de las representaciones más famosas de este animal de la Antigüedad. La puerta cierra o abre el recinto, y se caracteriza por tener sobre el dintel dos figuras simétricas (ahora decapitadas) que representan sendos leones talladas en piedra, mirándose de frente en un modelado simple sin detalles juntando sus patas cual columna que los une y separa. Al faltarles las cabezas no sabemos si las melenas eran más o menos realistas ni si definían con más o menos claridad el animal que representaban. Este aspecto estaba limitado evidentemente por el formato de su ubicación, pues las figuras se unen coronando la famosa puerta, lo cual indudablemente da una impronta de majestad a la entrada del recinto.

En otras representaciones famosas de la Antigüedad, encontramos al león adosado en uno de los muros, con paso decidido y regular, gruñendo para variar,

¹ María MOLINER, *Diccionario de uso del español*, Gredos, Madrid, 1987, *sv.*, león.

² *Viaje de estudios*, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1991-92, p. 115.

del palacio de Nabucodonosor II de Babilonia (hoy en el Museo de Berlín). También destaca el relieve de un león en Petra, Jordania, que ocupa un enorme muro labrado en el propio terraplén rojo dorado; el león, de gran tamaño, tiene un paso regular y la cola levantada, todo el conjunto se domina desde lejos.

Llama la atención dentro de las representaciones en la Antigüedad clásica la terraza de los leones en el santuario de Delos en Grecia. Estos leones no destacan por su naturalismo sino por su estilizada simplificación que da por resultado unos animales esbeltos y elegantes realizados en el siglo VII a.C.

Existen muchas otras representaciones de la época griega, incluso en esculturas como la del león encontrado en Didima (Turquía), muy bien estructurado anatómicamente o como los del friso del siglo II a.C. de Mileto también en Turquía con la representación de *Eros cazando*, en el cual el león queda definido por su pelaje largo y rizado y por un cuerpo robusto, destacando las garras dispuestas al ataque hacia una figura alada de Eros que se defiende con una espada y un escudo.

En el mundo antiguo el Imperio Romano destaca en la representación de leones con obras como el suelo de mosaicos de Lepcis Magna, ciudad del siglo IV en la actual Libia³, donde se ilustra una escena de caza en la que dos jinetes armados con lanzas y escudos participan en la captura y muerte de un par de leones. Se trata de una pequeña y bella muestra de la extensa tradición romana incorporada a la decoración doméstica con dominio magnífico del tema y del dibujo, probablemente dado por el amplio conocimiento que sobre este animal tenían los romanos, así como de muchos otros que habitaban las costas mediterráneas y los amplios territorios de su imperio.

El león también está representado en iglesias bizantinas como en el piso de mosaicos de la iglesia del siglo VI de San Lot y San Procopio en el Monte Nebo, Jordania (figura 1), en una representación de distintas actividades dispuestas en la forma de encapsulados característica de los mosaicos tipo «alfombra» con animales diversos, entre ellos un león con la cabeza baja y el lomo encrespado, poniendo de manifiesto su característica más notable, la melena, con un grafismo agudo como aviso de su peligrosidad.

La tradición de la representación del león no se limita a la Antigüedad clásica, pues se prolonga durante la Edad Media llegando hasta nuestros días. Entre los leones más primitivos del mundo medieval podemos mencionar el que se encuentra en Santo Toribio de Liébana (Santander) y que forma parte del *Apocalipsis* del Beato de Liébana del siglo VIII. La imagen trata de reproducir las palabras evangélicas: «los espíritus inmundos en forma de ranas saliendo de las bocas del dragón, que vemos más como león que dragón [...] de la bestia y del falso profeta» (*Apocalipsis*, XVI, 13-14) con un resultado plano y una expresión muy poco animal.

³ Antonino DI VITA, Ginette DI VITA-EVRARD y Lidiano BACCHIELLI, *Libia antigua. Ciudades perdidas del Imperio Romano*, Könemann, Colonia, 1999.





▴ Figura 2. Representación medieval del león en el misal de Jean de Foix (obispo de Comminges, Toulouse, 1492).

▴ Figura 1. Mosaicos de la iglesia del siglo VI de San Lot y San Procopio en el Monte Nebo, Jordania.

Al león también lo encontramos como elemento decorativo en la cultura islámica. Baste recordar a los que posiblemente sean los más famosos y que se encuentran en la fuente del llamado *Patio de Los Leones* de la Alhambra de Granada, que aun desgastados por la erosión los identificamos como leones, al igual que identificamos al también desgastado monolito de piedra en Guisando.

No hay que olvidar el sentido simbólico y emblemático del león del que tenemos numerosas muestras, por ejemplo, aunque en este caso alado, el león es el símbolo de Venecia, y se le encuentra coronando una columna en la Plaza de San Marcos. También es el símbolo del Imperio Británico, y su famoso museo londinense es un buen lugar para encontrar muchas de sus representaciones de la Antigüedad clásica sobre todo en escultura. De la misma manera, en España los leones presiden la entrada de las escalinatas de las Cortes en Madrid.

Por último, el león, además de la alegoría de África en la representación de los cuatro continentes, también puede estar asociado a la ira y el temperamento colérico. Otros significados que se le han atribuido son: arrojo magnánimo y generoso, castigo, fuerza, obsequio, razón, espanto, virilidad, venganza. Por su parte en la iconografía cristiana es el atributo de los santos Marcos, Jerónimo, Eufemia y Tecla, entre otros⁴.

⁴ Lucía IMPELLUSO, *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*, Electa, Barcelona, 2003, pp. 213-215.

El león siempre ha sido un animal cargado de simbología y ha sido referencia desde muchos puntos de vista, adquiriendo y dando significados, con aspectos e intenciones diversas según épocas, religiones o países. Por ejemplo, ha servido como imagen de apoyo a reyes como a Ricardo *Corazón de León*, con intenciones evidentemente propagandísticas.

La falta de referencias del natural ha dado en diferentes épocas divertidas interpretaciones y versiones de estos felinos. Por ejemplo la representación medieval del león en el misal⁵ de Jean de Foix (obispo de Comminges, Toulouse, 1492) (figura 2), donde encontramos un león con una expresión extraña en un animal, y con una anatomía más extrañamente forzada, centro de la representación de amarillo contrastado con un paisaje azul en el que a lo lejos se recorta el perfil de las torres de castillos medievales. Se percibe la descripción del animal y la confusa interpretación del mismo, en cuanto el ilustrador se ocupa de hacerle una gran melena a modo de capa, darle orejas redondeadas y un peinado cónico, ojos rasgados hacia arriba y larga cola con mechón incluido, formando una figura piramidal vista de frente con la melena ondulada cayendo a los lados como si le hubiera llovido encima. Se nota el esfuerzo tratando de representar las características anatómicas que le definen: como la cabeza grande y la melena. Muchas de las representaciones de esta época las vemos raras, no sólo por lo exótico que podían resultar estos animales algunas veces en el contexto medieval. Y no siempre esta extrañeza depende tanto de la mayor o menor habilidad del autor en el dibujo sino de su conocimiento real del animal.

A pesar de estas dificultades el león aparece a menudo en la iconografía cristiana y profana medieval con significados ambivalentes. Los bestiarios medievales subrayan las numerosas características del animal, a las que corresponden otras tantas simbologías morales cristianas. Por ejemplo, se dice que el león, cuando vaga errante, borra su rastro con la cola, tal como hizo Jesús, que, enviado por el padre, mantuvo ocultas las «huellas» de su divinidad. Cuando duerme mantiene los ojos abiertos: también Jesús dormía en la cruz y en su sepulcro, pero su naturaleza divina velaba. Se pensaba, por último, que la leona daba a luz unos cachorros muertos. Las crías quedaban en semejante estado durante tres días hasta que su padre al tercer día les devolvía a la vida soplándoles en el hocico. Dicho fenómeno fue interpretado, obviamente, como símbolo de la Resurrección de Jesús⁶.

Pero no todos los simbolismos son positivos, la imagen negativa de la fiera, como emblema del diablo, deriva de un pasaje de la primera epístola de san Pedro en la que se lee: «Vuestro adversario el diablo, como león rugiente, anda rondando y busca a quién devora»⁷.

En otras ocasiones el león tiene una referencialidad realista, esto es se utilizan como animales tal cual, aunque a veces tengan actividades poco verosímiles

⁵ Ms., Latin 16827, Biblioteca Nacional de Francia, París.

⁶ *El Fisiólogo. Bestiario medieval*, pról. Juli Peradejordi, Obelisco, Barcelona, 2000, pp. 15-16.

⁷ I epístola de san Pedro 5,8.



como cuando se representan leones excavando en el desierto una fosa destinada a la sepultura de algún santo (Antonio Abad, Pablo el Ermitaño, Honorio, María Egipciaca) imagen derivada de diversas leyendas devotas.

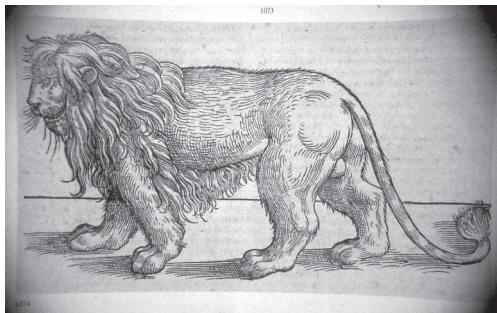
El cristianismo también adopta los leones con otro sentido. Vemos, por ejemplo, al león como compañero inseparable de san Jerónimo, al grado que en las representaciones iconográficas del santo es obligada la presencia de este fiero compañero, dando lugar a una gran diversidad de imágenes, no sólo por el estilo, la época o el autor, incluso dentro de la obra de un mismo artista de tanto relieve como Durero o Rembrandt hay variaciones en la concepción del animal. Una excepción en la representación de este Padre de la Iglesia es Ribera (1591), quien en sus san jerónimos prescinde del león, tal vez por tener dificultad para representarlo.

A propósito de la relación entre san Jerónimo y el león, la leyenda devota cuenta que... El león de la historia llegó al monasterio una tarde cuando los monjes escuchaban una lectura de textos sagrados. Al verlo todos se asustaron y corrieron. Pero Jerónimo recibió al animal y vio que cojeaba. Entonces hizo venir a los monjes y entre todos lo atendieron, como si fuera un huésped. El león mostró la pata, y realmente llevaba una espina clavada en la planta. Los monjes extrajeron la espina y le lavaron la pata. El león agradecido se quedó en el monasterio y cuidaba el asno que cargaba la leña. Otra leyenda cuenta que un día unos mercaderes se robaron el asno, pero el león salió a buscarlo hasta que encontró a los hombres, y dando unos coletazos se lo llevó. Regresó al refugio con el asno y las mercancías de los comerciantes. Los camellos que llevaban la carga fueron bien atendidos. Los mercaderes buscaron el monasterio y al llegar pidieron perdón a los monjes por haber robado el asno. Dejaron aceite en el convento y cada año enviaban el que fuera necesario. Esta historia se le adjudica a san Jerónimo, aunque en realidad corresponde a san Gerásimo. En todo caso, el león representa la fortaleza del cuerpo y el espíritu de Jerónimo, pues gracias a ellos pudo enfrentar las tentaciones y defender la fe cristiana. En las distintas ilustraciones de san Jerónimo «se recoge una de las ideas favoritas del Renacimiento, la representación del intelectual cristiano que en su retiro consigue hallar la luz de la sabiduría»⁸.

El león entre los artistas renacentistas fue una representación muy común y destaca el atribuido a Pisanello (1450) en su *San Jerónimo* (tabla, Galería Nacional de Londres). Este león en actitud de reposo, pero con los ojos abiertos, presta su dócil corpulencia y acompaña al santo mientras éste reza en un espectacular paisaje de montañas imaginarias con una iglesia al fondo. Leonardo (1452-1519) también tiene un *San Jerónimo* (Roma, Pinacoteca Vaticana) con su león. Se trata de una obra incompleta, iniciada poco antes de 1482, que nos muestra a un león en escorzo, que si por un lado está poco cargado de materia, no por ello no está bien definido en su dibujo, lo que sí tiene es fiera expresión, con las fauces abiertas y arqueado a pesar de estar tumbado en el primer plano del cuadro.

⁸ José Manuel MATILLA y Trinidad de ANTONIO, *Durero. Obras maestras de la Albertina*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2005, p. 14.

Figura 3. León en el *Conradi Gesneri Historia animalium liber primus de quadrupedibus viviparis*, xilografía, (Frankfurt, 1602).



EL LEÓN GRABADO

El león es un animal representado múltiples veces por muchos artistas en diferentes épocas, por todo tipo de razones, religiosas, iconográficas, simbólicas, ilustrativas, científicas, deportivas o naturalistas. Pero también es claro que al león no siempre se le ha representado con conocimiento directo de un animal vivo. Sin embargo, esta limitación no ha sido obstáculo para incluirlo en numerosas representaciones, ya fueran simbólicas o religiosas. Estas limitaciones se acentúan en relación directa con su antigüedad y localización geográfica; cuanto más lejana o alejada del área mediterránea se hacía su representación, ésta se volvía más difícil y era más rudimentaria, por la simple razón de que este felino posiblemente no había sido visto del *natural* nunca, lo que daba lugar a leones verdaderamente primitivos, ingenuos y algunos bastante divertidos, con extrañas expresiones, más humanas que animales.

El recorrido por el arte rastreando leones puede ser muy largo, así que nos concretaremos a la imagen del león en tres grandes grabadores: Durero, Rembrandt y Piranesi. Hemos escogido el grabado porque no hay que olvidar la tradición del grabado como técnica preferida de difusión de imágenes. Esta tradición se inicia al final de la Edad Media y que abarca lo mismo ilustraciones devotas que textos científicos, los cuales pueden ser completamente ilustrados y cuando son de Historia Natural incluir representaciones de leones con pretensiones realistas, ejemplo de esto puede ser el grabado del león en el (figura 3) *Conradi Gesneri Historia animalium liber primus de quadrupedibus viviparis* (Frankfurt, 1602)⁹. Hay que destacar la importancia que tuvo el grabado como difusor de imágenes y medio de enseñanza pictórica entre los siglos XVI y XVIII e incluso en otro sentido durante el siglo XIX. Por otra parte la selección de los autores es evidente, pues implica tres puntos culmi-

⁹ Concha HUIDOBRO, *Grabados alemanes de la Biblioteca Nacional (siglos XV -XVI)*, Electa-Biblioteca Nacional, Madrid, 1997, t. II, p. 585.

nantes de la técnica del grabado entre el Renacimiento y la Ilustración y tres contextos culturales e ideológicos diferentes.

Con Alberto Durero (1471-1528) se inicia la trayectoria del grabado como gran expresión artística; esta expresividad en él parte desde su misma firma pues fue el creador de uno de los monogramas más famosos del diseño gráfico de todos los tiempos, el cual se destaca por su sencillez y elegancia: se trata de una bien proporcionada A mayúscula que engloba la D inicial de su apellido. Con las dos letras construye una marca que es al mismo tiempo un elemento identificador de la obra con valor estético y una marca característica con valor de firma en una época en que no es dominante ni obligado firmar las obras.

Durero firmó todas sus obras, excepto las que el artista no concedía valor como obras de arte. Dada la alta estima que tenía de sí mismo, este hecho sirve para dar cuenta de qué era arte y qué no lo era en su época. Ser un artista gráfico entre el siglo XVI y XVII era ser un experto en las técnicas más avanzadas del momento, con las que se revolucionó el mundo de la cultura europea por la posibilidad de difundir imágenes. Apenas cincuenta años antes de su nacimiento se había desarrollado el grabado en madera conocido como entalladura y Durero lo dominaba, así como la punta seca o el buril. Eran técnicas artísticas con infinitas posibilidades en la difusión de teorías e imágenes artísticas, así como poseedoras de un lenguaje propio.

El genio de Durero se adelantaba técnica y plásticamente a su época; al revés de lo que sucedía con la mayoría de los grabadores de su tiempo, no dejaba al automatismo las líneas que trazaba, dando texturas y volúmenes, en él cada una tiene un significado y un valor y es imposible quitarla sin que el conjunto pierda valor¹⁰.

En las representaciones de Durero de San Jerónimo grabadas en madera es lógico y obligado que aparezcan leones, pues es uno de los atributos principales del santo, representando la fuerza bruta vencida por la piedad. Destaca una estampa a buril en la que se ve al santo en su celda (figura 4) (1514), en ella se nos presenta a un león tranquilo, tumbado en el primer plano antepuesto al santo, que lee en su mesa. En ella hace un uso magistral del buril con múltiples texturas que reproducen un interior de principios del siglo XVI con maderas, telas, cristales y objetos diversos. El dibujo del león es correcto en cuanto a las proporciones y características del felino, aunque la melena cae a los lados, dejando una frente amplia, las patas se esquematizan y la cola es demasiado gruesa. A fin de cuentas no hay mucha diferencia en la expresión del león y el perrillo doméstico que duerme a su lado, creando un ambiente casero. Este alejamiento de la apariencia del león real se acentúa en *San Jerónimo orando en el desierto* (punta seca, 1512) (figura 5), donde el énfasis se ha puesto en la larga melena ondulada con la frente nuevamente descubierta y una expresión preocupada. Donde la expresión del animal es francamente humana es en

¹⁰ Véase Arthur M. HIND, *A History of engraving and etching from the 15th century to the year 1914*, Dover, New York, 1963. p. 80.



Figura 4. Durero, *San Jerónimo leyendo en su celda*, buril, (1514).



Figura 5. Durero, *San Jerónimo orando en el desierto, punta seca*, (1512).

San Jerónimo en el desierto (buril, c. 1496), la melena es larga, pero la frente despejada casi da la sensación de calvicie. La fiera no parece tal ni por actitud, claro está, ni por sus proporciones, tan escuálido es este ejemplar de melena y jeta larga. La que sí está bien definida es su cola delgada y con un pompón al final. Otro león de imagen completamente irreal es el que aparece en una ilustración de las cartas de san Jerónimo (*Epistolare beati Hieronymi*) (figura 6) publicadas por Nikolaus Kessler en Basilea en 1492. La imagen reproduce la escena en la cual san Jerónimo le saca al león la espina de la pata, el grabado es una entalladura en madera con el tratamiento habitual de líneas paralelas y grandes blancos. El león aparece sentado en una posición irreal y tiene una larga melena, larga cual el exagerado cuello. El cuerpo es delgado y el animal pequeño, al grado que podría confundirse con un perro.

Muy diferente es el león de otro grabado de Durero, *Sansón vencedor del león* (1496-97) (figura 7), en el que se representa la lucha con el animal, el cual aparece sujeto por las fauces por la fuerza de Sansón; es un león mejor dotado de fuerza y fiereza, que se defiende y tiene una mirada de dolor hacia el cielo; la cola levantada y ondulante cierra la composición a la espalda de Sansón. Las apretadas líneas de la entalladura haciendo el pelaje del animal dotan a todo el grabado, que tiene de fondo un preciosista paisaje, de gran expresividad.

El modelo de león de Durero con la frente despejada y melena que cae lateralmente haciendo casi caireles y con el cuerpo variable en su complejión se ve más claramente en *El Sol de la Justicia. Sol Justitiae* (buril y punta seca 1498-99).



Figura 6. Durero, Ilustración de las cartas de san Jerónimo (*Epistolae beati Hieronymi*) publicadas por Nikolaus Kessler en Basilea en 1492.



Figura 7. Durero, *Sansón vencedor del león*, buril (1496-97).

Es curioso cómo se establece una diferencia entre la representación de un león como animal y la representación del león como símbolo o elemento decorativo, por ejemplo en la cimera del yelmo del caballero vencedor en la estampa *Torneo francés* (*Freydal derriba a Jacobo de Neri*) (entalladura). En este caso el león sigue las pautas de una estilización emblemática habitual que parece más realista que cuando se trata de un león natural. Esto no siempre es así, pues el león del escudo del editor Johann Bergmann en la portada de la *Nave de los locos* de 1497 es simplemente un rostro humano con cabello largo peinado hacia atrás, el cuerpo ondulante se entrelaza con las orlas y el escudo de armas, dando por resultado un rabo larguísimo. En ambos casos la imagen es lineal y dibujística.

Otro ejemplo de leones en imágenes heráldicas son los grabados de armas para Jacob Bannisis, secretario de Maximiliano I (figura 8), y las de Wilhelm y Wolfgang von Roggendorf, ambos entalladuras de 1520. El primero tiene una cimera con un torso de león de perfil coronado de melena rizada y flotante de gran expresividad, por el contrario las cabezas coronadas de león vistas de frente en los cuarteles del escudo son muy poco agraciadas aunque sus melenas ondulantes se prestan al lucimiento del grabador. El segundo grabado tiene también el torso de un león coronado rodeado de una lira con plumas de pavor real con dos leones rampantes en los cuarteles del escudo. El león es expresivo y lleno de rizos, su ima-



Figura 8. Dürero, *Escudo grabado de armas para Jacob Bannisis*, secretario de Maximiliano I, entalladura(1520).

gen transmite fuerza y poderío y se vuelve verosímil en el canon de la representación heráldica.

En la entalladura *San Jerónimo haciendo penitencia* (1506) es un león simplificado en el que se siguen linealmente las formas distinguiendo el pelo liso del rizado, destaca la expresión enfadada del león, muy humanizada, y en general la estampa sigue las convenciones de este tipo de técnica de grabado. A fin de cuentas el león se aproxima mucho a un primitivismo en la representación por puntos y líneas propias de la entalladura.

Es claro que el problema no es falta de capacidad para dibujar¹¹ de Dürero, ni de sus infinitas posibilidades en el grabado. El hecho es que el león se vuelve algo necesario iconográficamente y habitual en las imágenes de la época, pero no lo es en cuanto modelo del natural y por lo tanto se empiezan a generar unos códigos de representación que no siempre cumplen con la imagen realista del león, aunque sí con los de verosimilitud de la época.

Muchas veces, en ausencia de modelo del *natural*, ocurría que los leones eran en realidad las representaciones de otros, que se copiaban una y otra vez como

¹¹ El interés de Dürero por la representación de animales se constata con el famoso grabado del rinoceronte el cual fue realizado sin que el artista viera directamente al animal, solamente siguiendo las indicaciones de quien lo vio.



medio de aprendizaje o simplemente actualización de motivos de otros artistas. También era algo muy común, y es bien sabido, que los maestros contaban con colecciones de imágenes grabadas para enseñar a dibujar a sus alumnos, o para su uso particular en cuando eran temas de interés para distintas obras, por su iconografía o su composición.

De Rembrandt, según reza el inventario¹² después de su famosa quiebra, consta que tenía una magnífica colección de estampas, de las cuales se han realizado numerosos estudios, y que se basaba en éstas para sus obras posteriores, lo cual era muy común entonces e incluso en nuestros días (con la diferencia de que hoy los medios no son del mismo género y carácter, la red es un mundo de información visual). Este tránsito y movimientos de obras grabadas de originales daban una situación muy dinámica de cómo corría la información gráfica entonces, aunque como todo, a veces daba lugar a una cadena de interpretaciones erróneas, pues los grabados eran reproducción de pinturas de artistas famosos o reconocidos, que eran copiados, con mejor o peor suerte, según fuera el grabador de turno, y a veces resultaba verdaderamente irreconocible el original.

Si esto no hubiera sucedido así, ¿cómo se explica que un artista como Rembrandt (1606-1669), que estuvo siempre preocupado por la naturaleza y era el dibujo del natural lo que dada su gran capacidad de observación y nos describía la realidad de una manera tan convincente, tuviera deslices tan groseros como alguno de sus leones de san Jerónimo?

Si vemos con detenimiento su grabado al aguafuerte *San Jerónimo junto a un sauce mocho* (1648) (figura 9), encontraremos que el animal que aparece detrás del sauce, en el extremo izquierdo, es un león tímido del que apenas vemos la cabeza, redondeada por la melena, casi como una referencia de compromiso con el tema de san Jerónimo.

Por otra parte tenemos el grabado *de San Jerónimo leyendo*, 1634 (figura 10) (aguafuerte, único estado), este último león está situado en el primer plano de lo que suponemos Rembrandt considera importante; la clara presencia del animal dentro de la composición y no al margen, como en el caso anterior, lo hace destacar con su patética expresión con los ojos semi cerrados, ¿en busca de su perdida fiereza? Eso sí, tiene una larga y ondulante melena y la cola también ligeramente ondulada, pero hacia abajo. El animal tiene más postura de perro asustado e huidizo que de león, tal vez quiera expresar la sumisión del animal. A pesar de esto, no dudamos de la capacidad dibujística de Rembrandt, simplemente sigue unas convenciones de representación iconográfica.

¹² Rembrandt poseía en su colección diversas estampas de Durero e incluso se inspiró en ellas para algunas de sus obras. Ben BROOS, «Rembrandt and his picturesque universe. The artist's collection as source of inspiration» en Bob van den Boogert (ed.), *Rembrandt's treasures*, Waanders-Rembrandt House Museum, Zwollw-Amsterdam, 1999, pp. 106-109, 137.



Figura 9. Rembrandt, *San Jerónimo junto a un sauce mocho*, aguafuerte y punta seca (1648).



Figura 10. Rembrandt, *San Jerónimo leyendo*, aguafuerte (1634).

En otro grabado con el mismo tema y también en aguafuerte, *San Jerónimo leyendo en un paisaje italiano* (1654) (figura 11), vemos estas dificultades superadas de manera magistral, tanto que no solamente reconocemos al fiel compañero del santo sino que Rembrandt se permite representarlo en el extremo derecho de la estampa, de espaldas en escorzo, con la cola baja ligeramente arqueada hacia arriba, gesto muy natural en los felinos de esta especie, y con la cabeza vuelta en dirección hacia el santo, que sin estar totalmente dibujado, como era habitual en el maestro holandés, nos plantea el volumen y las proporciones y el peso de un gran león, visto seguramente del natural por el propio autor, utilizando su diagonalidad en la composición para arrastrar la vista hacia el fondo del paisaje, como vector o flecha que nos invita a seguir mirando con más profundidad la escena, dejando al santo semi transparente por la luz del primer plano y con la cabeza hundida en las sombras del árbol, cambiando los términos al uso, de que es el león un figura alegórica dentro de la iconografía de san Jerónimo en este caso Rembrandt rompe los esquemas, ubicando en un lugar preferente al león, generalmente secundario, y nos muestra su nueva idea de la composición, haciéndonos mirar hacia el paisaje *italianizante*, gracias a la atención que reclama este león así situado y dibujado.

Podemos decir que Rembrandt, para hacer esta representación, ya debía haber dibujado leones desde todos sus ángulos posibles, tal como nos lo demuestran



Figura 11. Rembrandt, *San Jerónimo leyendo en un paisaje italiano*, aguafuerte, buril y punta seca (1654),



Figura 12. Rembrandt, *La caza del león pequeña (con dos leones)*, aguafuerte, (h. 1629).

algunos dibujos a pluma y aguada, de tal calidad realista y expresividad que no dejan lugar a dudas: no sólo vio leones, sino que los estudió y dibujó, comprendiendo su anatomía, carácter y belleza. Nos referimos a los dibujos, en tinta sepia sobre papel, de leones berberiscos¹³ conocidos como *León reclinado con su garra frente a la nariz*, o el *León reclinado sobre el lado derecho*, catalogado como anónimo o realizado por un discípulo de Rembrandt, ambos en el Rijksmuseum, al igual que el *León reclinado con forraje*. Con respecto a los dibujos de este museo, tanto si son o no de mano directa del maestro, se percibe el conocimiento y estudio analítico del animal, una evolución, con todos sus detalles y atributos, a la que Rembrandt dedicó un tiempo prolongado, un animal en actitud natural de reposo, posiblemente en una jaula.

Otro ejemplo del buen uso de la imagen del león es el *San Jerónimo en una habitación oscura* (aguafuerte, buril y punta seca), también grabado en 1642, en el cual el maestro del claroscuro se decanta por una representación entre sombras,

¹³ Holm BEVERS, Peter SCHATBORN y Barbara WELZEL, *Rembrandt. Il maestro e la sua bottega. Disegni e incisione*, Leonardo-De Luca, Roma, 1991, pp. 93-97

sólo rotas por la luz entrante desde la ventana alta de la habitación, el santo está representado en la vertical de la escalera de caracol, que simbólicamente representa la ascensión de su pensamiento y visualmente centra el lugar físico del santo entre las tinieblas, ocupado en la meditación y estudio, frente a un libro abierto, situado próximo a la escasa luz del recinto. El león está tumbado a sus pies, debajo de la mesa; por tratarse de un grabado tan oscuro, apenas vemos su cola ligeramente ondulante a los pies del santo, junto a la silla de brazos de madera.

Por otra parte, el león era un animal que interesó a Rembrandt no sólo como parte de la iconografía de san Jerónimo, así se desprende de los grabados *La caza del león grande* (aguafuerte y punta seca, 1641), *La caza del león pequeña. Con dos leones* (aguafuerte, 1629) (figura 12) y *La caza del león pequeña (con un león)* también de hacia 1629 (aguafuerte, estado único). Son grabados basados en escenas de caza de Antonio Tempesta (1555-1630), artista italiano. Por el inventario de 1656, sabemos que Rembrandt poseía cuatro volúmenes de estampas de Tempesta¹⁴.

El carácter de estos grabados es diferente, en cuanto se trata de destacar otra de las características del león que es la fuerza, la cual se enfatiza en estas escenas de cacería. Son grabados que tienen la manera de hacer típica de Rembrandt al ser realizados en uno o dos estados; se trata de grabados con dibujo sobre la plancha directo, rápido, casi de líneas rotas, pero muy expresivo, con pocas zonas regrabadas, lo cual da ese carácter dinámico, dramático y violento que requiere el tema. Concretamente *La caza del león grande* es una auténtica batalla entre caballos y leones; en la acción, los leones son muertos por las lanzas de los cazadores, uno de ellos aparece recién muerto, lo cual también nos recuerda esa predilección de Rembrandt de representar sus escenas justo en ese momento más dramático en que los hechos están por suceder y a continuación sucediendo, en la misma escena¹⁵.

En este grabado esa sucesión de distintos momentos es posible, en cuanto representa a una leona yaciendo en el suelo patas arriba con las fauces abiertas y una flecha mortal en el pecho, y el otro león que huye despavorido, la gran melena que le atribuye el maestro es el elemento gráfico que ayuda a indicar la velocidad de su carrera que lo despega incluso del suelo, dejando ver sus garras en el aire. Es un grabado, aunque de factura aparentemente rápida, de composición compleja, en el que curiosamente la acción más violenta está orientada inversamente, los leones

¹⁴ Rembrandt. *El paisaje natural y humano. Grabados*, Fundación «Caixa» —Waanders, Zwolle— Barcelona, 1997, pp. 90-91.

¹⁵ Recuérdese, por ejemplo, *El sacrificio de Isaac*, lienzo de 1635 basado en una grisalla de su maestro Lastman con el mismo título. Rembrandt no se conforma con la representación clásica del tema, en cuanto que Abraham apunta con el cuchillo a la garganta de su hijo Isaac por orden divina, sino que avanza un poco más en la acción, pintando el cuchillo en el aire ante la intervención del ángel que aparece sorpresivamente en la escena. Otro ejemplo es el *Festín de Baltasar* (c. 1635), en el que la sorpresa está reforzada no sólo por la expresión de los comensales, sino también por el agua derramada, por una sirvienta, de una vasija dorada, oportunamente situada debajo del misterioso y luminoso mensaje que aparece durante el banquete.



están localizado en el lado izquierdo de la escena; es habitual en Rembrandt centrar la luz en los personajes principales, en este caso los leones (grabados de primera intención) y el jinete con turbante y venablo en el tercio del plano derecho, los otros cazadores se mueven con diferentes direcciones en el plano, dejando incluso abierto el extremo izquierdo, con lo que el espacio de la escena se amplía, si no visual sí conceptualmente, con el cazador ecuestre con arco y flecha apuntando hacia el interior de la escena en dirección de los dos leones en cuestión. El caballo caído en la lucha batiendo en tierra sus patas delanteras, debajo del cual se ve un cazador aún con el venablo en mano, marca el contraste de la actividad y dinamismo de los otros jinetes. Todo esto ambientado por una gran palmera desdibujada al fondo, pero que ubica el lugar, de la misma forma que el detalle de los turbantes de los cazadores. El ritmo está en las diagonales formadas por las lanzas, sables, arcos y flechas que centran la atención de la acción sobre los leones y su fiereza. El jinete central se alza en un giro vertical, señalando, al tiempo que amenaza al león que huye de la jabalina, su destino.

Por su parte *La caza del león pequeña (con dos leones)* es un grabado muy rápido y más tosco en su mordida, en él también se puede apreciar la manera clásica de Rembrandt de enfrentar la composición predeterminando las luces desde los márgenes del plano, apoyando la imagen con oscuros en el extremo izquierdo rodeando a los leones, que en este caso parece tratarse de una pareja: un león de gran melena y cola en expresión de alerta totalmente vertical, la leona (sin melena) parece morder fieramente a un cazador que se defiende con un gran sable, sin acertar a herirla. El venablo del jinete en las sombras de la izquierda señala de nuevo el centro de la acción con los leones a la defensiva y en situación de ataque.

En el grabado de *La caza del león pequeña (con un león)*, la acción de la caza se hace más dramática, ya que Rembrandt se acerca al asunto, no sólo en su disposición sino por las sombras que la definen, con una composición en la que predomina la diagonal y todas sus figuras están atrapadas en este violento movimiento, en este caso el león es la figura principal en la acción de morder al cazador armado con una lanza, de cuya anatomía sólo vemos, lo más expresivo, el brazo en alto atacando al león y algo de la pierna y un pie, el cuerpo se pierde entre luces y sombras mezclados con parte del caballo abatido del que se perciben las ancas en reposo; el otro jinete cazador acentúa la acción en clara actitud de ataque con un puñal sobre el león, y una vez más es la cola del león la que indica su estado emocional, levantada verticalmente. El cuerpo del león subraya la diagonal que enfatiza la formada por las lanzas que atacan al animal. El grabado rápido y de líneas casi rotas por el efecto de ácidos demasiado fuertes acentúa gráficamente la expresividad (algo buscado en otros grabados del mismo autor) bien definida por Rembrandt en un dibujo insistido y oscuro por las líneas superpuestas. Curiosamente estos leones están notablemente flacos, quizá para ayudar a su dinamismo dentro del tema o como expresión de su estado físico que dramatiza la precaria situación de los animales y posible justificación de su propia naturaleza, en cuanto matan para comer o para defenderse... Esto nos recuerda la actitud de Goya frente a los toros que, aun siendo amante de la *Fiesta*, nunca interpone nada entre el toro y el espectador, dejando la figura de toro libre para la admiración de su estampa.





Figura 13. Piranesi, *Las cárceles v*, «Bajorrelieve con leones», aguafuerte, (1761-1770).

Otro de los grandes grabadores en la historia de esta técnica es Giovanni Battista Piranesi (1720-1778)¹⁶, quien también utilizó en sus estampas diversos leones, en este caso no zoológicos, sino monumentales. Por ejemplo, en una de su famosa serie grabadas de *Las cárceles*¹⁷, concretamente la v plancha de la serie, la cual es conocida como la del «Bajorrelieve de los leones» (figura 13), pues en la zona inferior aparecen dos leones de piedra y adosados a los muros que perfectamente representan su calidad simbólica de fuerza y nobleza. La pareja gigantesca de leones imprime un carácter descomunal a toda la composición, típicamente romana, y contrasta la solidez de los leones en relieve sobre la piedra con lo aéreo del resto del grabado, característica de toda la serie de las *Cárceles*.

Piranesi constituye «en cierto modo la culminación de un proceso iniciado mucho tiempo antes, ya a finales del siglo XVII en la figura de Santi Bartoli. La rica

¹⁶ Piranesi ubicó su taller a su vuelta a Roma de Venecia, en la vía del Corso, entre 1744 a 1761 aproximadamente. Las planchas de su obra se encuentran hoy en día depositadas en el Instituto Nacional de la Gráfica en Roma.

¹⁷ G. OSTERMANN, *Les Prisons de Piranesi, Suite des 14 gravures originales 1er état et des 16 gravures 21 état*, Baudouin, Paris, 1979.



Figura 14. Piranesi, *Cartas de justificación escritas a lord Charlemont y a sus agentes en Roma*, de la edición romana de 1757, aguafuerte.

producción impresa de este autor seguramente sirvió de empuje al crecimiento en el número de estudios arqueológicos y constituyó un instrumento insustituible de trabajo para estudiosos, coleccionistas y artistas»¹⁸.

Otro ejemplo del uso de los leones por Piranesi lo tenemos en el aguafuerte *Cartas de justificación escritas a lord Charlemont y a sus agentes en Roma* (figura 14) de la edición romana de 1757 (segundo estado), estos leones tienen un rostro un tanto humanizado, pues lo que importa nuevamente no son tanto sus facciones sino la majestuosidad del animal y su simbolismo¹⁹.

Estos leones magníficos contrastan con los leones esquemáticos y de rostro ingenuo o perruno con la melena al viento de los *Fragments de la cámara sepulcral*, donde se supone reproduce leones naturalistas de unos restos romanos.

También son leones muy lejanos de la realidad los que representa Piranesi con tratamiento «egipcio» en la melena y el cuerpo que más parece el de un chacal en uno de los de la serie *Diversas maneras de adornar chimeneas*. Estos tratamientos

¹⁸ Anna Lo BIANCO, «Piranesi y la Roma de su tiempo», en *Giovanni Piranesi. Estampas do Gabinetto delle Stampe e dei Disegni da Biblioteca Municipal de Fermo*, Calcografía Nacional-Fundación CaixaGalicia, Provincia de Ascoli Piceno-Comune di Fermo, Madrid, 2002, p. 212.

¹⁹ Estos mismos leones los utilizó en otros grabados, como *Ruinas de arquitectura egipcia y griega*.

que someten la representación del animal a códigos escultóricos estereotipados no eran nada raros en el siglo XVIII y así los leones podían terminar con melenas rizadas al estilo de las pelucas de los caballeros cortesanos, como sucede, por ejemplo, en el grabado *Sarcófago marmóreo*.

Hay que recordar que en el caso de este grabador la visión romántica de las antigüedades romanas y Roma misma se derivan del filtro visual creado por Piranesi. Su concepción de la Antigüedad era la de un problema vigente que afectaba la existencia presente²⁰.

En 1743 Piranesi, antes de su regreso a Venecia, envió al impresor una serie de planchas que rompía los patrones habituales ilustrando sus fantasías arquitectónicas, reflexiones originales sobre estilos clásicos, composiciones ideales de una arquitectura moderna que él había creado independientemente sobre la base de los modelos antiguos, en ellas se reconoce su apasionada identificación con el lenguaje de la arquitectura antigua y el gigantismo y perspectivas dinámicas de los diseños escenográficos de Fernando Bibiena²¹. En el caso de Piranesi y su prolífica edición de estampas, no fue otra cosa que una retórica divisa, a través de la cual él demostró la verdad de sus ideas intelectuales y artísticas, nacidas en términos históricos y con esto quiso contribuir a transformar su presente.

Piranesi hizo representaciones de edificios y escenas urbanas que consideró mediocres, pero que transformó con su imaginación y no les quitó el impacto que podían tener en la imaginación visual europea. Y no fue por otra razón que por su excepcional poder de observación. El gran contraste de la luz y la sombra, que deforma los sujetos en sus estampas, las consecuencias psicológicas, los increíbles cielos discurriendo en estas escenas o el carácter popular de éstos. Estos elementos transformaron cualquier parte individual de la representación dentro de una fantasía poética que existía en la imaginación y que impresiona al observador exactamente como escena tópica.

En algunos casos sus estampas recrean imágenes del pasado probablemente de manera más intuitiva, por ejemplo su *Entrada a un antiguo gimnasio* (figura 15), con la doble fila de leones sentados sobre un pedestal, hoy en día no puede menos que recordarnos la antes mencionada terraza griega de Delos con sus leones.

Aunque sus imágenes pretenden ser de la Antigüedad, Piranesi maneja un concepto que no está tomado del mundo clásico, sino de la interpretación de la época romántica ilustrada, en la que el león era un símbolo predilecto de nobleza y dignidad, y así aparece en sus grabados entre términos y perspectivas inventadas, de manera nada casual, puesto que no se trata de un león vivo (por muy realista que pretenda ser) sino que son esculturas o relieves de mármol.

El león no es como lo pintan, pero tampoco es que el león aparezca espontáneamente en ese contexto. Hay una reconstrucción de la Antigüedad clásica y

²⁰ Luigi FICACCI, *Piranesi, The Complete Etchings*, Taschen, Roma, 2000, p. 13.

²¹ *Ibid.*, p. 20.





Figura 15. Piranesi, *Entrada a un antiguo gimnasio*, aguafuerte.



Figura 16. Piranesi, *Dependencias de antiguas termas con escaleras que conducen a la palestra y al teatro*, aguafuerte.

uno de los elementos más valorados por su significado emblemático es el león, de ahí que Piranesi lo utilice para enaltecer lo mismo Roma que las ruinas griegas o el antiguo Egipto. Los leones piranesianos grabados al aguafuerte tienen en común su origen escultórico, complemento de sus arquitecturas y restos arqueológicos. Los leones aparecen como observadores de los lugares y de las escenas, dando grandeza y poderío, no sólo por su ubicación dentro de la composición sino por la dignidad de sus poses.

Por ejemplo, dentro de la colección de estampas denominadas *Caprichos Grotescos*, en *El Arco Triunfal* aparece un león en mármol en el extremo izquierdo de la imagen echado sobre un pedestal, se distingue de perfil, en actitud de dominar la escena en un primer término muy oscurecido por la intensidad de los negros grabados al aguafuerte, entre los elementos ruinosos se mezclan restos arqueológicos como columnas rotas, escudos de piedra, y esculturas de personajes mitológicos en contraste con el motivo que da título al grabado, el Arco Triunfal en el centro de la imagen lleno de luz. La misma utilización de la imagen del león señoreando el espacio la usa Piranesi en sus fantásticas reconstrucciones arquitectónicas, como en el grabado al aguafuerte *Dependencias de antiguas termas con escaleras que conducen a la palestra y al teatro* (figura 16), en este caso es una arquitectura imponente que se eleva a alturas no imaginadas en el mundo antiguo y la plaza columnada está presidida por varias esculturas de leones mayores que un ser humano, los cuales ayudan a ampliar la escala y a resaltar la magnificencia y dignidad del espacio.

CONCLUSIÓN

Hasta aquí hemos revisado, desde un punto de vista técnico e iconográfico, la utilización por parte de tres maestros del grabado de la imagen del león. Esta imagen se ha visto no tanto como animal que como elemento simbólico y/o arquitectónico. En cada momento ha habido un proceso de representación y estilización

que obedece a lo que sería el contexto cultural del momento, así en Dürero hay una visión que busca un realismo curioso, que da noticia de un animal, pero en función de otros elementos contextuales que no tienen que ver con la capacidad dibujística. No se persigue dar la imagen de un león real, sino la imagen de lo que el público supone debe ser un león y así cambia de la devoción a la fuerza bruta o al elemento heráldico. En el Barroco de Rembrandt tenemos la aproximación que oscila entre la representación naturalista buscando con esta imagen llevar el canon clásico a sus extremos, hasta la estilización convencional según el género del grabado. Por otra parte en la utilización del león por Piranesi hay un planteamiento académico normativo que busca implantar el modelo clásico y para ello la iconografía del león con su poder evocador de la Antigüedad clásica, especialmente como elemento arquitectónico, le es muy útil.

También se ha puesto de manifiesto que no siempre se persigue o se logra una representación fidedigna del gran felino. Vemos que en épocas anteriores a la nuestra (informada visualmente) una descripción o la interpretación plástica que realiza otro individuo de un león poco pueden ayudar a un artista a reconocer uno y menos a representarlo si no ha habido un contacto visual del natural con uno de ellos. Pero también es cierto que no todas las representaciones buscan la reproducción naturalista, pues en muchos casos la representación sigue estilizaciones previamente codificadas y así el león no es como lo pintan o lo graban. En algunas ocasiones corresponde a resultados muy limitados, pero en otras implica representaciones que se integran plenamente a los códigos signícos de su tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- BEVERS, Holm, SCHATBORN, PETER y WELZEL, Barbara, *Rembrandt. Il maestro e la sua bottega. Disegni e incisione*, Leonardo-De Luca, Roma, 1991.
- BROOS, Ben, «Rembrandt and his picturesque universe. The artists collection as source of inspiration» en Bob van den Boogert (ed.), *Rembrandt's treasures*, Waanders-Rembrandt House Museum, Zwollw-Amsterdam, 1999, pp. 106-109.
- DI VITA, Antonino, DI VITA-EVRARD, Ginette y BACCHIELLI, Lidiano, *Libia antigua. Ciudades perdidas del Imperio Romano*, Könemann, Colonia, 1999.
- *El Fisiólogo. Bestiario medieval*, pról. Juli Peradejordi, Obelisco, Barcelona, 2000.
- FICACCI, Luigi, *Piranesi, The Complete Etchings*, Taschen, Roma, 2000.
- HIND, Arthur M., *A History of engraving and etching from the 15th century to the year 1914*, Dover, New York, 1963.
- HUIDOBRO, Concha, *Grabados alemanes de la Biblioteca Nacional (siglos XV -XVI)*, 2 vols., Electa-Biblioteca Nacional, Madrid, 1997.
- IMPELLUSO, Lucia, *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*, Electa, Barcelona, 2003.
- LO BIANCO, Anna, «Piranesi y la Roma de su tiempo» en *Giovanni Piranesi. Stampedo do Gabinetto delle Stampe e dei Disegni da Biblioteca Municipal de Fermo*, Calcografía Nacional-Fundación CaixaGalicia, Provincia de Ascoli Piceno-Comune di Fermo, Madrid, 2002.



- MATILLA, José Manuel, y DE ANTONIO, Trinidad, *Durero. Obras maestras de la Albertina*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2005.
- MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*, Gredos, Madrid, 1987.
- OSTERMANN, G., *Les Prisons de Piranese, Suite des 14 gravures originales 1er état et des 16 gravures 2 état*, Baudouin, Paris, 1979.
- *Rembrandt. El paisaje natural y humano. Grabados*, Fundación «Caixa»-Waanders, Zwolle- Barcelona, 1997.
- *Viaje de estudios*, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1991-1992.

