

Tres calas en la ilustración de la “Historia del cautivo”

José Manuel Lucía Megías
(Universidad Complutense de Madrid
Asociación de Cervantistas)

“Iglesia o mar o casa real” será la sentencia con que un padre “en un lugar de las montañas de León” organice el futuro de sus tres hijos, ya que su liberalidad les había condenado a una vida de sacrificios de haber permanecido en la casa paterna. Tres itinerarios con sus propias dificultades que marcarán tres líneas narrativas, de las que solo conoceremos realmente la del mayor, que elegirá “el ejercicio de las armas, sirviendo en él a Dios y a mi rey” (p. 495), en la conocida como “historia del cautivo” en la primera parte del *Quijote*¹. Esta novela intercalada –relato oral que en nada tiene que envidiar a la novela escrita del “Curioso impertinente”, que había sido leída en capítulos previos por el cura- comienza a perfilarse con la entrada del cautivo y de Zoraida en la venta (cap. 37), antes del conocido y famoso discurso de las Armas y las Letras (de la que nuestro relato es un buen contrapunto en varios aspectos, como ha estudiado magistralmente el tan admirado y llorado Francisco Márquez Villanueva)², y se concretará en los capítulos 39 (“Donde el cautivo cuenta su vida y sucesos”), 40 (“Donde se prosigue la historia del cautivo”) y 41 (“Donde todavía prosigue el cautivo su suceso”), siendo el capítulo 42 donde la venta será testigo, una vez más, del final de la historia con el encuentro del mayor de los hijos, del que ahora sabremos que se llama Ruy Pérez de Viedma, con su hermano Juan, que había tenido una brillante carrera en cargos públicos, siendo nombrado “oidor a las Indias, en la Audiencia de México”. El presente de la venta pone fin a una historia del pasado, que conocemos a partir del relato de su protagonista, del soldado Ruy Pérez de Viedma. Una historia literaria que se enlaza, en un juego de espejos tan genial como propio de la pluma de Cervantes, con la biografía de su autor, la que llevó al complutense a los baños de Argel después de participar en la “más famosa batalla que vieron los siglos”, y que le convirtió en personaje de la propia historia que ahora el cautivo relata a los presentes en la venta, y de la que nosotros somos testigos literarios:

Solo libró bien con él un soldado español llamado tal de Saavedra, el cual, con haber hecho cosas que quedarán en la memoria de aquellas gentes por muchos años, y todas por alcanzar libertad, jamás le dio palo, ni se lo mandó dar, ni le dijo mala palabra; y por la menor cosa de muchas que hizo temíamos todos que había de ser empalado, y así lo temió él más de una vez; y si no fuera porque el tiempo no da lugar, yo dijera ahora algo de lo que este soldado hizo, que fuera parte para entreteneros y admiraros harto mejor que con el cuento de mi historia (DQ, I, L, 507-508).

“Vida y sucesos” son la base de la historia del cautivo, como el epígrafe del capítulo 39 nos indica; una vida de acontecimientos históricos –sus primeros años de carrera, su participación en la Batalla de Lepanto, etc.-, que, en los baños de Argel, terminará por convertirse en un curioso suceso que realmente protagoniza Zoraida, la hija del rico Agí Morato, y sus deseos de ir a tierras cristianas para poder estar con “Lela Marién”, “que me quería mucho”. Un relato, una historia, unos detalles, que tendrán muy

¹ Cito por la edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Círculo de Lectores, 2004.

² En varios trabajos, entre los que destaco ahora por su relación estrecha con el episodio y sus ricos comentarios: *Personajes y temas del Quijote*, Madrid, Taurus, 1975.

diferente representación en la iconografía del *Quijote* a lo largo del tiempo. Una iconografía que se centrará en el “suceso” antes que en la “vida”. Una representación que, como no podía ser de otro modo, destacará la representación del Mediterráneo, ya sea este el histórica de la Batalla de Lepanto, o ya sea el novelesco de la huida de Zoraida, el cautivo y sus compinches, o el de la desesperación de Agí Morato cuando vea partir y alejarse a su amada hija. Cientos de imágenes –muchas de ellas siguiendo la lógica narrativa del relato en las ediciones hiperilustradas a partir de la que Tony Johannot dio a luz en París entre 1836 y 1837-, de las que solo rescataremos aquí unas pocas, en tres calas, que nos permitirá conocer un poco mejor cómo fue representado el mar Mediterráneo en la iconografía quijotesca. Cientos de imágenes que pueden disfrutarse ahora, con todo detalle, en los dos bancos de imágenes sobre la obra cervantina que pueden consultarse en la red: la *Iconografía textual del Quijote* (<http://dqi.tamu.edu/>), dirigida por Eduardo Urbina, y el *Banco de imágenes del Quijote: 1605-1915* (www.qbi2005.com/), que yo dirijo desde el Centro de Estudios Cervantinos. Las imágenes de este trabajo proceden de estos dos proyectos científicos³.

1. Primera cala, primeras imágenes: “Ámexi, cristiano, Ámexi”



Habrá que esperar hasta la edición londinense de 1738, la que se publica en los talleres de los Tonson a partir de la financiación de Lord Carteret para encontrar la primera imagen que ilustre este episodio en la exitosa historia iconográfica del *Quijote* (imagen 1).

Una imagen teatral al estilo de John Vanderbank, el famoso pintor inglés que será elegido para poner gestos y paisajes a la nueva lectura satírica de la obra, como se indica en el propio prólogo de la obra. La imagen recoge el momento del engaño de Zoraida, que hace creer a su padre, Agí Morato, que se ha desmayado en los brazos del cautivo ante el anuncio de la entrada de los turcos en su jardín:

Yo le dije esto de manera que ella me entendió muy bien a todas las razones que entrambos pasamos y, echándome un brazo al cuello, con desmayados pasos comenzó a caminar hacia la casa. Y quiso la suerte, que pudiera ser muy mala si

³ Para cuestiones generales sobre los diferentes modelos iconográficos de la ilustración quijotesca, véase José Manuel Lucía Megías, *Los primeros ilustradores del Quijote*, Madrid, Ollero & Ramos, 2004 y *Leer el Quijote en imágenes*, Madrid, Calambur, 2006.

el cielo no lo ordenara de otra manera, que yendo los dos de la manera y postura que os he contado, con un brazo al cuello, su padre, que ya volvía de hacer ir a los turcos, nos vio de la suerte y manera que íbamos, y nosotros vimos que él nos había visto. Pero Zoraida, advertida y discreta, no quiso quitar el brazo de mi cuello, antes se llegó más a mí y puso su cabeza sobre mi pecho, doblando un poco las rodillas, dando claras señales y muestras que se desmayaba, y yo ansimismo di a entender que la sostenía contra mi voluntad. Su padre llegó corriendo adonde estábamos y, viendo a su hija de aquella manera, le preguntó que qué tenía; pero, como ella no le respondiese, dijo su padre:

-Sin duda alguna que con el sobresalto de la entrada de estos canes se ha desmayado. (DQ, I, cap. XLI, p. 523)



“Advertida y discreta”... la Zoraida que parecía toda simplicidad, dulzura, ahora se descubre con unos reflejos de acero para buscar la estratagema para engañar al padre, para que no descubra la verdad de lo que sus ojos habían visto. Y lo cierto es que su engaño es total: nadie dice nada. Es el padre quien saca sus propias conclusiones –erróneas– de la postura de los dos protagonistas, pues de abrazo amoroso lo ha convertido en abrazo protector, casi fraternal⁴.

Este momento de la narración será uno de los más elegidos a lo largo de los siglos XVIII y XIX –en ocasiones de manera única para ilustrar todo el episodio, como sucede en esta primera representación de 1738. Así lo veremos en la edición londinense de 1796, la impresa por Cooke dentro de su colección de novelas, donde el abrazo deja de ser tan fraternal, y la aparición de Agí Morato detrás de unos arbustos acrecienta la sorpresa de la escena. Curiosamente, a

excepción de la representación del árabe, los protagonistas más bien parecen disfrutar de una escena galante en un jardín inglés que en las tierras argelinas donde realmente se encuentran en el relato. (imagen 2).⁵

⁴ Esta imagen, con escasos cambios, se reeditará en otras tantas reediciones inglesas de la obra del siglo XVIII que reutiliza o copia las estampas a partir de los dibujos de John Vanderbank: London, 1742; London, 1756; London, 1766; London, 1788 y London, 1811.

⁵ Esta imagen también tendrá mucho éxito, al ser reeditada en varias ediciones de Cooke y otros editores por estos años: Dublín, h. 1797; London, 1800; London, 1801; Cork, 1803; London, 1810...

Y de la mano de las preferencias inglesas, este momento de la narración se plasmará en imágenes en las siguientes ediciones hasta el siglo XX:

1. *The life and exploits of the ingenious gentleman Don Quixote de la Mancha* London, William Miller, 1801: Estampa de James Fittler, a partir de un dibujo de R. A. Banks (imagen 3)⁶
2. *Don Quixote de la Mancha*. London, W. Bulmer and Co., a costa de T. Cadell & W. Davies, 1818: Estampa de Richard Golding, a partir de diseño de Robert Smirke (imagen 4)



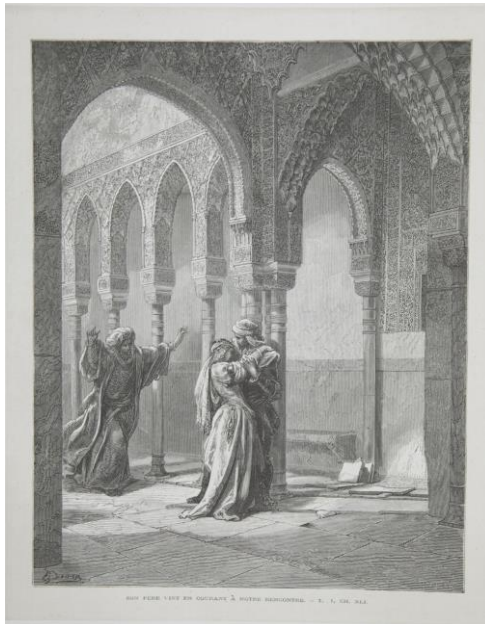
3. *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*. Paris, J. J. Dubochet et C., 1836-1837: estampa de Agalé Laisné, a partir de dibujo de Tony Johannot (imagen 5)⁷
4. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Barcelona/Madrid, Sociedad editorial La Maravilla, 1863: Estampa de Tomás Carlos Capuz a partir de dibujo de Eusebio Zarza (imagen 6).

⁶ Esta imagen fue reutilizada en la edición que Miller reeditaré en Londres en 1810.

⁷ Copiada en las distintas reediciones de la edición en alemán, inglés, español... así como en las siguientes ediciones: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (México, Ignacio Cumplido, 1842): con litografía de Joaquín Heredia; *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (Madrid, Gaspar y Roig, 1850); *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (Madrid, Biblioteca Universal, Fernández de los Ríos, 1851); *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (Madrid, Gaspar y Roig, 1864); *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (Madrid, Gaspar y Roig, 1879); *Der sinnreiche junker Don Quixote von la Mancha* (Stuttgart, Rieger'sche Verlagsbuchhandlung, 1892), etc.

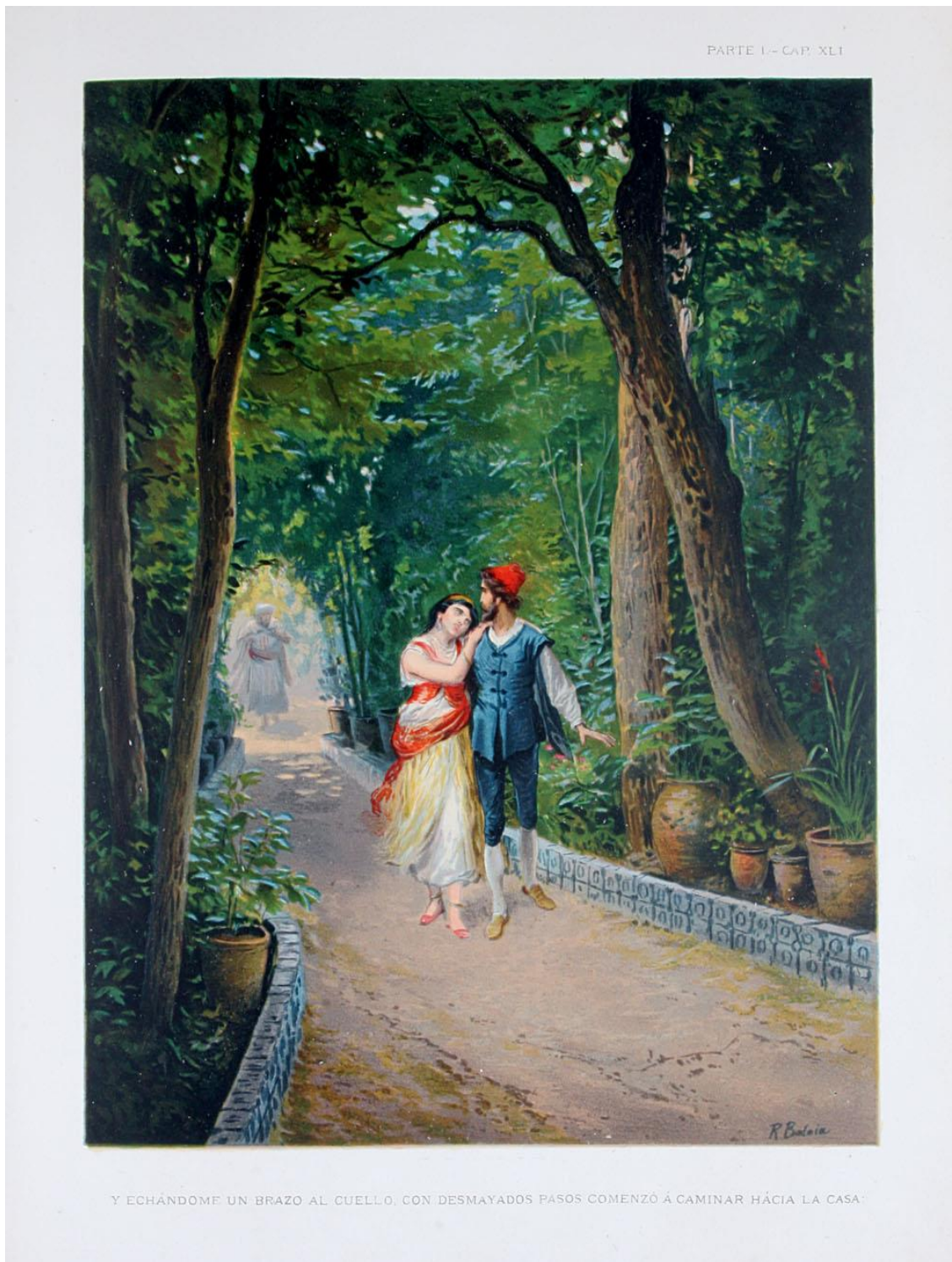


5. *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*. Paris, Hachette, 1863: Estampa de Joseph Heliodore Pisan, a partir de dibujo de Gustave Doré (imagen 7), con un curioso paisaje interior, que nada tiene que ver con el contenido del texto⁸.
6. *Le Don Quichotte de la jeunesse*. Paris, Garnier Frères, 1866: Estampa anónima a partir de diseño de Staal (imagen 8).



7. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Barcelona, Montaner y Simón, 1880-1883. Dibujo de Ricardo Balaca (imagen 9).

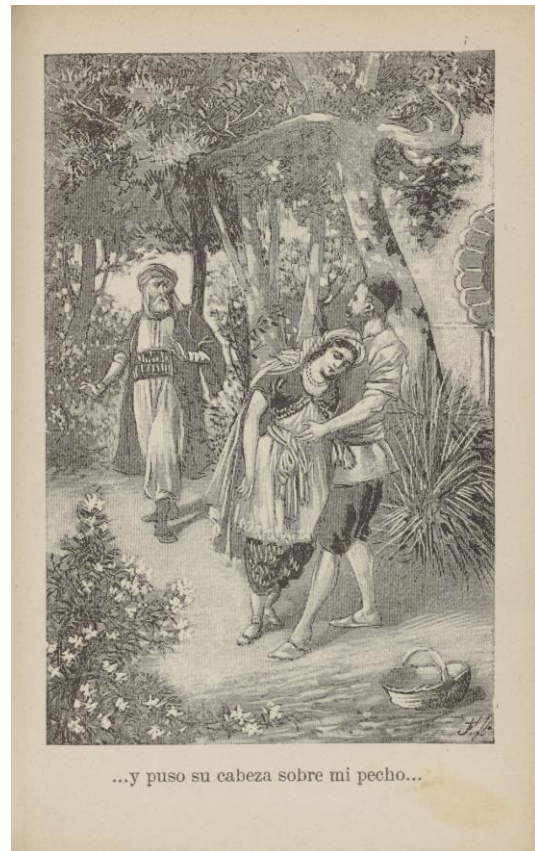
⁸ Las estampas de Doré a partir de los grabados de Pisan son una de las más repetidas y copiadas de la iconografía quijotesca en el siglo XIX y también en el XX. Pueden consultarse algunas de ellas en los bancos de imágenes anteriormente citados.



8. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Barcelona, Centro Editorial Artístico de Miguel Seguí, 1897: grabador anónimo a partir de dibujo de Pahissa (imagen 10).



9. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid, Calleja, 1904: Estampa a partir de dibujo de Manuel Ángel Álvarez (imagen 11).
10. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Barcelona, Maucci, 1911: Estampa de F. H, a partir de dibujo de Eusebio Zarza (imagen 12).



En la estampa de Alfred Prunaire, a partir de dibujo original de Édouard Zier, pensada para ilustrar una edición de lujo francesa, que nunca se llegó a materializar y que se ha datado hacia 1890, encontramos una pequeña variante de esta representación, pues se elige el momento anterior, justo antes de ser descubiertos por Agí Morato (imagen 13). Y el mismo momento, más cariñoso y menos novelesco, es el que también se utilizará en otras ediciones de la época, como la estampa anónima de la edición de Valencia, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (Terraza, Aliena y Comp^a, 1892) (imagen 14), o en la también anónima estampa a partir de diseño de Pahissa en la edición barcelonesa de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la*

Mancha, impresa por el Centro Editorial Artístico de Miguel Seguí en 1897 (imagen 15)⁹. Y este momento amoroso será también el elegido cuando se ilustre este episodio en el libro *Le Captif*, que imprime en París Alphonse Lemerre en 1898, con estampas a partir de los dibujos de Paul Leroy (imagen 16).



⁹ Fue reimpresso en Barcelona en 1904, y en otras continuas reediciones en la época.



En ninguna de las ediciones del siglo XX este momento de la narración será destacado. Uno de los primeros momentos de intensidad amorosa –y narrativa- del relato del cautivo ya no interesará doscientos años después de haber sido una de las escenas, de las imágenes más repetidas de la ilustración del relato del cautivo.

2. Segunda cala: la Batalla de Lepanto, “grandísimo aparato de guerra”

Los tres hijos salen en busca de su destino hacia tres geografías bien diferentes: Salamanca, Sevilla y Alicante. El mayor, Ruy Pérez de Viedma, tendrá una vida militar apegada al mar, al Mediterráneo: de Alicante llegará a Génova, y de allí a Milán, donde “me acomodé de armas”; una carrera militar brillante que trastocará uno de los acontecimientos bélicos más asombrosos del siglo XVI: la batalla de Lepanto. Una batalla que tendrá un desigual desenlace si la historia la cuentan los libros de historia (“la más famosa batalla que vieron los siglos”), o la recuerde nuestro cautivo, pues, en un lance valiente termina quedando solo en la galera de Uchalí, una de las pocas que se salvaron de la derrota en el Mediterráneo, y que le llevará en los siguientes años a recorrer el mar en varias ocasiones como galeote:

Vine yo a quedar cautivo en su poder, y solo fui el triste entre tantos alegres y el cautivo entre tantos libres, porque fueron quince mil cristianos los que aquel día alcanzaron la deseada libertad, que todos venían al remo en la turquesca armada (DQ, I, cap. 39, p. 498).

Y este relato histórico, el inicio de las palabras que recuerda el recién liberado cautivo ante su audiencia en la venta, será el que permitirá a algunos ilustradores mostrarnos las primeras imágenes del Mediterráneo a la hora de imaginar las aventuras y sucesos allí narrados. Pero tendremos que esperar al siglo XIX para que esta parte del relato, la parte más histórica frente al suceso novelesco que le da sentido, tenga su trasposición en imágenes.

Tony Johannot, el ilustrador de la hiperilustrada edición de *Don Quichotte* impresa en París entre 1836 y 1837, la que marcará la lectura romántica y un nuevo modelo editorial de la obra, muy en sintonía con la revolución industrial que la imprenta estaba viviendo en Europa por estos años, va a dedicar seis dibujos a poner en imágenes esta parte del relato; una ilustración que, como se ha indicado, serán copiada y difundida en decenas de reediciones a lo largo de la centuria; imágenes donde no aparecerá en ningún caso el mar:

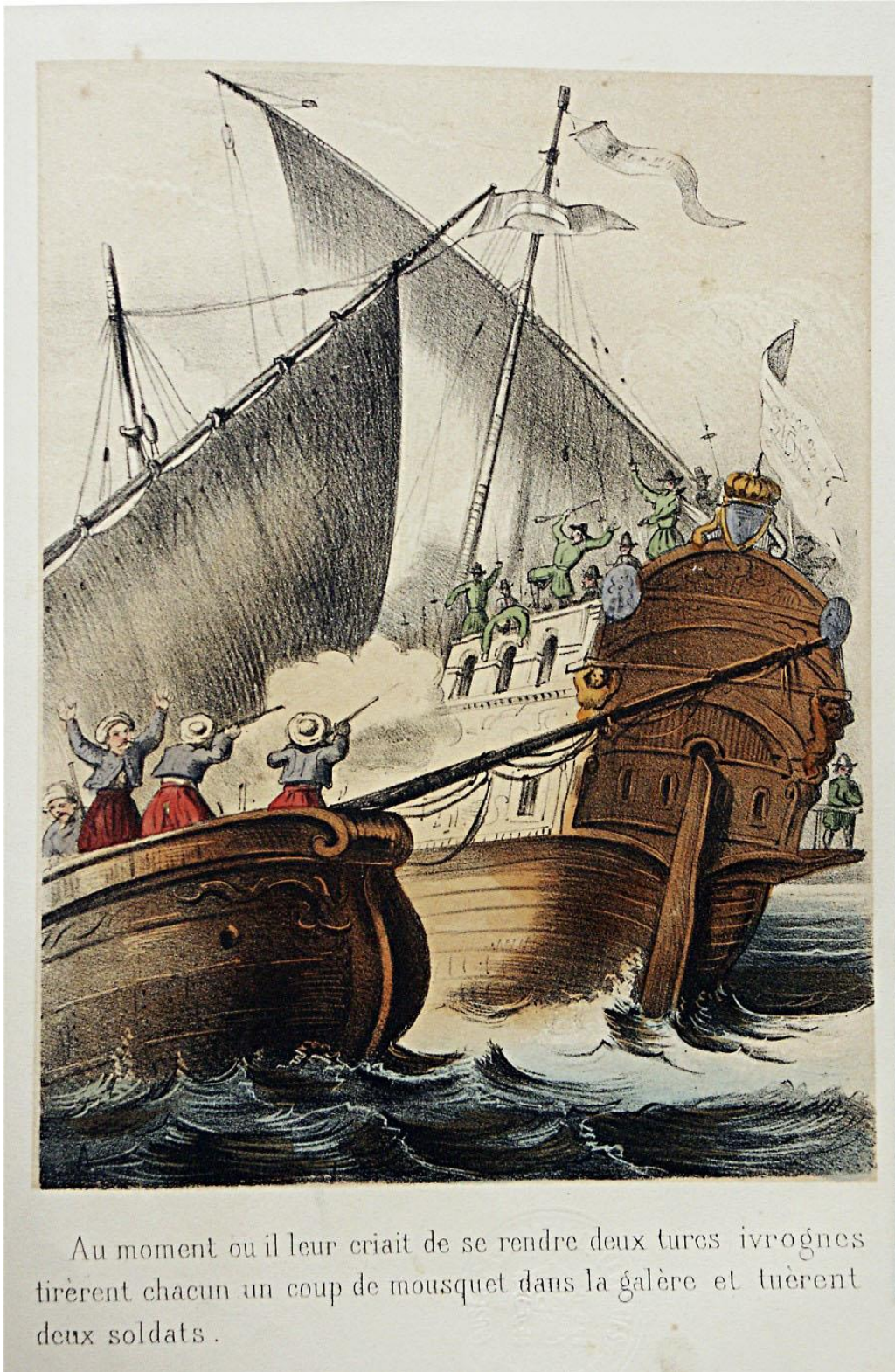
1. Retrato del infante don Juan de Austria (grabado por Henri Désiré Porret) (imagen 17)
2. El cautivo con cadenas en pies y manos (grabado por Antoine Alphée Piaud) (imagen 18)
3. El cautivo se queda solo en la galera enemiga (grabado por Lacoste Jeune) (imagen 19)
4. Los marinos de la galera La Presa atacan a su capitán (grabado por Henri Désiré Porret) (imagen 20)
5. El general de la armada turca recibe la cabeza de Pagán de Oria (grabado por Antoine Alphée Piaud) (imagen 21)
6. El general turco ahorca a los que le llevaron la cabeza de Pagán de Oria (grabador anónimo) (imagen 22)







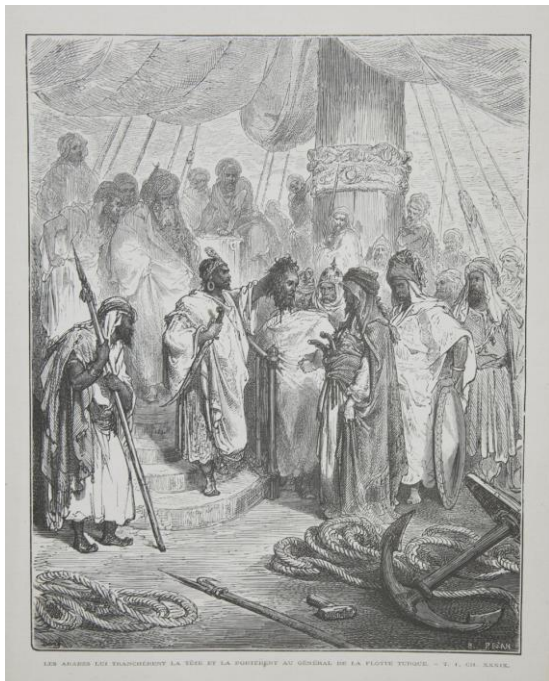
En la edición francesa *Histoire de l'admirable Don Quichotte de la Manche* impresa en París por Louis Janet en 1860 (o quizás en 1862) encontramos la primera representación marítima de la batalla, que como se indica en la misma imagen, viene a rescatar un momento muy particular: “Au moment ou il leur criaient de se rendre deux turcs ivrognes tirèrent chacun un coup de mousquet dans la galère et tuèrent deux soldats.” (imagen 23).



Habrá que esperar a Gustave Doré, como en tantas otras ocasiones, para contar con la primera imagen donde el mar Mediterráneo adquiere en la representación de la Batalla de Lepanto todo el protagonismo que merece, al que se le añade el dramatismo tan propio de su forma de entender el arte. Tres serán las imágenes que dedicará Doré a ilustrar este episodio, todas ellas grabadas por Pisan, y lo hará con algunos momentos ya destacados por Johannot, pero ahora con una visión post-romántica, donde el mar adquiere una presencia de primer plano, y sobre todo, esa visión, tan poco heroica, del

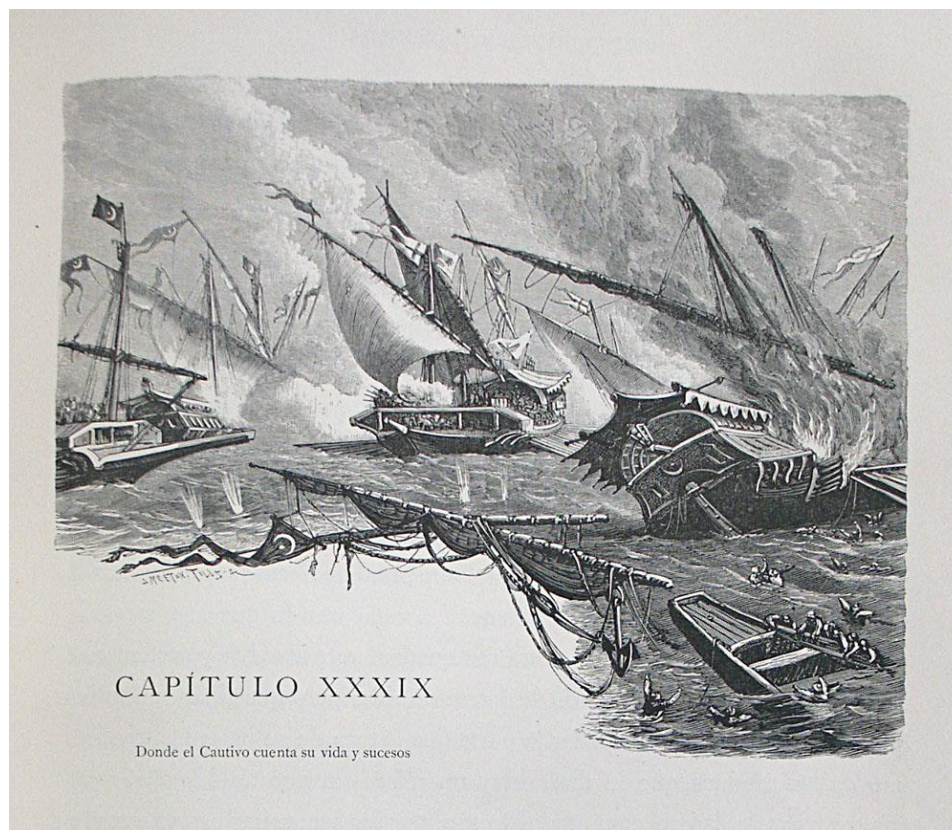
campo de batalla después de haberse perdido en el horizonte los gritos de victoria y los discursos autocomplacientes. Tres imágenes que marcan los tres espacios para la ilustración de la obra cervantina en esta peculiar edición de lujo: cabecera, estampa suelta y remate.

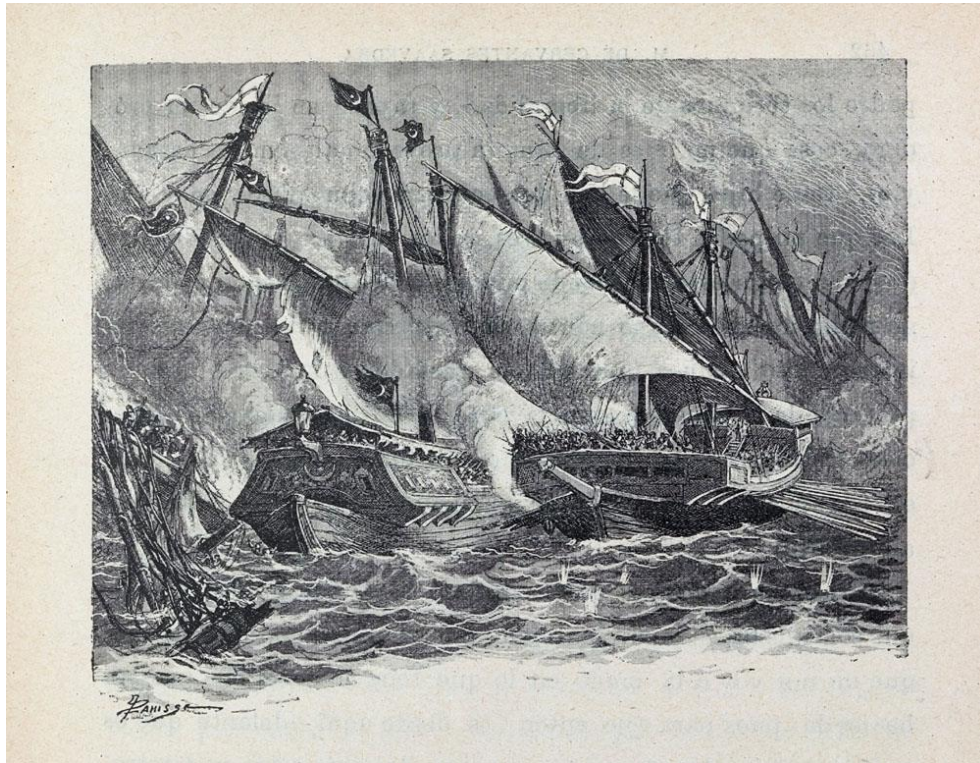
1. Escena de la batalla de Lepanto (imagen 24)
2. El general de la armada turca recibe la cabeza de Pagán de Oria (imagen 25)
3. Náufragos y restos de la batalla de Lepanto (imagen 26)





También como cabecera de este capítulo, Ricardo Balaca en su edición de lujo impresa en Barcelona por Montaner y Simón entre 1880 y 1883, recuperará una escena naval de la Batalla de Lepanto, que comenzaban a ser muy comunes en las Academias y en los cuadros históricos del siglo XIX (imagen 27). Y lo mismo encontraremos en la edición que Manuel Seguí termine en Barcelona en 1897, con una cabecera con idéntico tema y motivo, en este caso debida a Jaime Pahissa (imagen 28).





Una última escena de la Batalla de Lepanto, con el texto “...que yo me hallé en aquella felicísima jornada...” la encontraremos en la edición que se termina de imprimir entre 1903 y 1904 en Barcelona, con dibujos de José Passos (imagen 29). Una de las escenas más victoriosas a la hora de representar Lepanto en toda la iconografía quijotesca. Muy diferente será la forma a cómo los artistas del siglo XX se enfrenten a este episodio, a esta batalla. Lejos de los tambores nacionalistas y de reivindicación imperial del siglo XIX, lejos de los cuadros historicistas y de la visión romántica decimonónica, ahora a los artistas les interesan los márgenes, la representación de la brutalidad de la batalla o del propio mar Mediterráneo, como hará Eberhard Schlotter en 1989, cuando realice su impresionante edición ilustrada del *Quijote* (imagen 30).



3. Tercera cala: “Vuelve, amada hija, vuelve a tierra, que todo te lo perdono”

La alegría de los cristianos y de Zoraida por ver cómo el viento vuelve a hacer tranquilo el mar y posible la huida de la Cava Rumía, a la que habían llegado los cautivos y los prisioneros árabes por haberse trocado el viento, es, al tiempo, admiración de los prisioneros que ven cómo les dejan libre en la cala, y desesperación de Agí Morato, que no puede aceptar la separación de su hija. Hija a la que insulta en un primer momento, hija a la que grita desesperado cuando ve cómo las naves se alejan por el mar, irremediables:

-Vuelve, amada hija, vuelve a tierra, que todo te lo perdono; entrega a esos hombres ese dinero, que ya es suyo, y vuelve a consolar a este triste padre tuyo, que en esta desierta arena dejará la vida, si tú le dejas (DQ, I, cap. XLI, p. 532).

Pero ya la nave se aleja, ya nada pueden oír, tan solo ver los gestos de desesperación que hace perdido en la playa: “arrancarse las barbas, mesarse los cabellos y arrastrarse por el suelo” (p. 532). Y esta escena, la más desesperada, la más triste de todo el relato, es la que nos devolverá las imágenes más hermosas del Mediterráneo en la iconografía quijotesca que se ha acercado a la ilustración de estos capítulos. La desesperación del padre, los gritos por la playa, sus gestos de dolor y el mar que envuelve la nave que, ante nuestros ojos, se va haciendo cada vez más pequeña, será el momento elegido por varios ilustradores para acercarse a este momento del relato. Así lo hará Robert Smirke en su fabulosa edición londinense de 1818 (imagen 31), George Roux, en la edición parisina de 1866, impresa por Furne, Jouvett & Cia., con un Agí Morato sobre una roca, en un imposible diálogo con los cautivos y con Zoraida que se despide de su padre entre lágrimas (imagen 32), Adolph Lalauze en la edición para bibliófilos que se imprime en Edimburgo entre 1879 y 1884 (imagen 33), donde la nave adquiere ya las dimensiones y distancias que remarca la desesperación del padre, que aparece en un primer plano, Ricardo Balaca en su edición de lujo barcelonesa de 1880-1883, con su viñeta inicial (imagen 34), Jaime Pahissa en un remate de su edición de 1897, que imprime en Barcelona Miguel Seguí (imagen 35) o Manuel Ángel Álvarez en un remate del capítulo en la famosa edición del quijote que Calleja imprime en 1904 (imagen 36).







Pero nadie en toda la iconografía quijotesca ha sabido representar el mar, el mar de la desesperación, el mar de la ilusión, el mar nocturno lleno de dudas y de ilusiones como Gustave Doré. Las dos estampas sueltas que dedicó a representar la huida, llena de ilusiones y con el viento en contra, de los cautivos y de Zoraida, así como la desesperación de Agí Morato, muestran, después de este repaso por algunas de las imágenes más conocidas y otras no tantas que han ilustrado en el tiempo la “historia del cautivo”, las razones que han hecho del imaginario postromántico de Doré la piedra angular para cimentar un imaginario aceptado por todos, como si las estampas publicada en París en 1863 formaran el canon ortodoxo de la iconografía quijotesca. (imágenes 37 y 38).





Índice de ilustraciones

- Imagen 1: Vandergucht a partir de diseño de John Vanderbank (Londres, Tonson, 1738)
- Imagen 2: I. Saunders a partir de dibujo de Thomas Kirke (London, 1796)
- Imagen 3: Estampa de James Fittler, a partir de un dibujo de R. A. Banks (London, William Miller, 1801)
- Imagen 4: Estampa de Richard Golding, a partir de diseño de Robert Smirke (London, W. Bulmer and Co., a costa de T. Cadell & W. Davies, 1818)
- Imagen 5: Estampa de Agalé Laisné, a partir de dibujo de Tony Johannot (Paris, J. J. Dubochet et C., 1836-1837)
- Imagen 6: Estampa de Tomás Carlos Capuz a partir de dibujo de Eusebio Zarza (Barcelona/Madrid, Sociedad editorial La Maravilla, 1863)
- Imagen 7: Estampa de Joseph Heliodore Pisan, a partir de dibujo de Gustave Doré (Paris, Hachette, 1863)
- Imagen 8: Estampa anónima a partir de diseño de Staal (Paris, Garnier Frères, 1866)
- Imagen 9: Dibujo de Ricardo Balaca (Barcelona, Montaner y Simón, 1880-1883)
- Imagen 10: Grabado anónimo a partir de dibujo de Pahissa (Barcelona, Centro Editorial Artístico de Miguel Seguí, 1897)
- Imagen 11: Estampa a partir de dibujo de Manuel Ángel Álvarez (Madrid, Calleja, 1904)
- Imagen 12: F. H, a partir de dibujo de Eusebio Zarza (Barcelona, Maucci, 1911)
- Imagen 13: estampa de Alfred Prunaire, a partir de dibujo original de Édouard Zier (París, h, 1890)
- Imagen 14: Estampa anónima (Valencia, Terraza, Aliena y Comp^a, 1892)
- Imagen 15: estampa anónima a partir de diseño de Pahissa (Barcelona, Centro Editorial Artístico de Miguel Seguí, 1897)
- Imagen 16: Estampa a partir de los dibujos de Paul LeRoy (París ,Alphonse Lemerre, 1898)
- Imagen 17: Grabado por Henri Désiré Porret, según dibujo de Tony Johannot (París, Dubochet, 1836-1837)
- Imagen 18: Grabado por Antoine Alphée Piaud según dibujo de Tony Johannot (París, Dubochet, 2836-1837)
- Imagen 19: Grabado por Lacoste Jeune según dibujo de Tony Johannot (París, Dubochet, 2836-1837)
- Imagen 20: Grabado por Henri Désiré Porret según dibujo de Tony Johannot (París, Dubochet, 2836-1837)
- Imagen 21: Grabado por Antoine Alphée Piaud según dibujo de Tony Johannot (París, Dubochet, 2836-1837)
- Imagen 22: Grabado anónimo según dibujo de Tony Johannot (París, Dubochet, 2836-1837)
- Imagen 23: Grabador anónimo (Paris, Louis Janet, 1860 [¿1862?])
- Imagen 24: H. Pisan a partir de diseño de Doré (París, Hachette, 1863)
- Imagen 25: H. Pisan a partir de diseño de Doré (París, Hachette, 1863)
- Imagen 26: H. Pisan a partir de diseño de Doré (París, Hachette, 1863)
- Imagen 27: Ricardo Balaca (Barcelona, Montaner y Simón, 1880-1883)
- Imagen 28: Jaime Pahissa (Barcelona, Manuel Seguí, 1897)
- Imagen 29: Estampa de José Passos (Barcelona, 1903-1904)
- Imagen 30: Eberhard Schlotter (Alicante, 1989)
- Imagen 31: Estampa de Robert Smirke (London, 1818)
- Imagen 32: Estampa de George Roux (Paris, Furne, Jouvet & Cia., 1866)
- Imagen 33: Estampa de Adolph Lalauze (Edimburgh, 1879-1884)

Imagen 34: Estampa de Ricardo Balaca (Barcelona, Montaner & Simon, 1880-1883)

Imagen 35: Estampa de Jaime Pahissa (Barcelona, Miguel Seguí, 1897)

Imagen 36: Estampa de Manuel Ángel Álvarez (Madrid, Calleja, 1904)

Imagen 37: H. Pisan a partir de diseño de Doré (París, Hachette, 1863)

Imagen 38: H. Pisan a partir de diseño de Doré (París, Hachette, 1863)