

Literatura Medieval (Hispanica):
nuevos enfoques metodológicos
y críticos



Coordinado por GAETANO LALOMIA y DANIELA SANTONOCITO

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2018

Este estudio recibe la ayuda del Dipartimento di Studi Umanistici (DISUM)
dell'Università degli Studi di Catania.

© *Cilengua. Fundación de San Millán de la Cogolla*
© *de la edición: Gaetano Lalomia y Daniela Santonocito*
© *de los textos: sus autores*
I.S.B.N.: 978-84-17107-77-2
D. L.: LR 1289-2018
IBIC: DSA DSB B
Impresión: Solana e Hijos Artes Gráficas, S.A.U.
Impreso en España. Printed in Spain

LAS IMÁGENES DEL *CALILA* EN LA EDICIÓN DE JOSÉ MARÍA MERINO

JUAN MANUEL CACHO BLECUA
Universidad de Zaragoza

RESUMEN

En el trabajo se contextualizan las ilustraciones del *Calila* alfonsí en la edición de José María Merino (Madrid, Páginas de Espuma, 2016), insertándolas en su interés por las imágenes y en la tradición del *Exemplario* (el autor se sirve del impreso de Zaragoza, Jorge Coci, 1531). La comparación entre los grabados de la edición moderna y la del siglo xvi permite analizar las supresiones, los recortes, las particiones y las reubicaciones realizadas, además del *collage* inicial. Los cambios reflejan una poética visual acorde con la narrativa, y con ellos se ha pretendido relacionar mejor el texto y la imagen, prestando mayor cuidado a la colocación de las imágenes, entre las que se prefiere las representaciones dinámicas y específicas. El *collage* inicial y el colofón, ambos de Merino, constituyen metáforas de una obra presentada como moderna, en sintonía con ciertas predilecciones de su editor.

PALABRAS CLAVE: Imágenes, José María Merino, *Calila* y *Dimna*, *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*.

ABSTRACT

The paper deals with the contextualization of the Alfonsine *Calila* illustrations in José María Merino's edition (Madrid, Páginas de Espuma, 2016), inserting them in their interest for the images and in the *Exemplario* tradition (the author uses the copy printed in Zaragoza, by Jorge Coci, in 1531). The comparison between the woodcuts of the modern edition and the xvith century one allows us to analyze the suppressions, the cuts, the partitions and the relocations made, in addition to the initial collage. The changes reflect a visual poetic in accordance with the narrative, and give the opportunity to connect the text and the image better, paying more attention to the collocation of the images, preferring the dynamic and specific representations. The initial collage and the colophon, both

by Merino, are metaphors of a work presented as modern one, in harmony with certain predilections of its editor.

KEYWORDS: Images, José María Merino, *Calila y Dimna*, *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*.

La abundante producción literaria de José María Merino, por cuya calidad ha recibido un merecido reconocimiento institucional, de crítica y público, se caracteriza por la variedad de géneros que ha cultivado, en especial poesía, novela, cuento, leyenda, libros de viajes, memorias, ensayos, reseñas de libros, etc., de diversas temáticas y muy diferente extensión. Además de estas labores creativas, realiza otras complementarias prolongación de las anteriores, algunas relacionadas con el cuento, uno de sus géneros predilectos: antólogo, ilustrador, editor, estupendo narrador oral y lector en voz alta (Cacho Blecua, en prensa). Esta diversidad va pareja también con la variedad de medios mediante los que transmite sus obras: orales, audiovisuales (cine incluido) e impresos, en los que combina textos e imágenes, propias y ajenas, y de vez en cuando emplea intencional, expresiva y lúdicamente la forma material y tipográfica de los signos verbales.

Su polifacética condición reflexiva, creativa y difusora le permite practicar y estudiar los cuentos orales (Merino, 2012: 63-116), mientras que por su carácter experimentador resulta pionero en nuevos géneros, minicuentos o microrrelatos, en algunos casos acompañados de imágenes. En 2012 recordaba una modesta falta de pericia (*captatio benevolentiae*) al tiempo que su interés por las artes visuales, acrecentado por amigos aficionados al dibujo, al grabado y a la pintura (Noguerol, 2013). Esta predilección se plasma en su reiterada participación en obras dedicadas a diferentes artistas, en su colaboración en «libros de arte», y, sobre todo para el tema que nos ocupa, en las constantes ilustraciones de sus escritos, sean los retratos del apócrifo y colectivo Sabino Ordás, o la reproducción del cuadro de Félix de la Concha incluido en su discurso de entrada en la Real Academia, leído el 19 de abril de 2009 (*Ficción de verdad*).

La dialéctica entre los signos verbales e ilustraciones adquiere tal importancia que, a veces, forma parte consustancial de su discurso. Por limitarme a dos ejemplos distantes por sus teóricos destinatarios, en la trilogía de *El cuaderno de hojas blancas* (1996), *Regreso al cuaderno de hojas blancas* (1997) y *Adiós al cuaderno de hojas blancas* (1998), según dice su protagonista, «existen las cosas que se escriben o que se dibujan» (Merino, 1997: 67)¹, equiparando imágenes y escritura,

1. La primera edición del *Cuaderno de hojas blancas* (1996) contaba con dibujos de Merino e ilustraciones de Juan Ramón Alonso. En la segunda edición de la obra, revisada (1998), además de

expresión de una poética. A su vez, cada uno de los novedosos *Cuentos del libro de la noche* (2005) se acompaña de una imagen, punto de partida del relato verbal (Rodiek, 2012: 191, y 2013), lo que ha sido denominado relato bimedial (en el sentido de que utiliza dos medios complementarios para transmitir la información). A esto debemos añadir el peso que el escritor desde siempre concede a los escenarios de sus narraciones, visualizados mentalmente con precisión, del mismo modo que a la génesis de sus relatos, breves o extensos, creados a partir de «iluminaciones».

Sirvan estas breves notas como mínima muestra del interés de Merino por las artes visuales y de la importancia que ha concedido a la iconografía de sus textos. Desde esta perspectiva, no resulta extraño ni el empleo bastante sistemático de ilustraciones en sus obras ni el cuidado con el que las ha creado o elegido. En función de sus orígenes, podríamos diferenciar varios tipos: a) imágenes propias, fruto de su creatividad, en las que ha empleado diversas técnicas, desde los dibujos hasta los grabados, con distinto grado de dificultad²; b) *collages* del autor, lógicamente a partir de figuras ajenas; c) representaciones preexistentes, empleadas sin intervención alguna o con diferentes grados de manipulación.

Teniendo en cuenta sus prácticas y aficiones, resulta coherente que su edición de la versión alfonsí del *Calila y Dimna* (1251) la haya ilustrado con la mayoría de los grabados del *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo* (Zaragoza, Jorge Coci, 1531)³. Con varios de ellos ha realizado el *collage* de la guarda (también de su anteportada, portadilla), pero un cotejo con el original permite detectar otras modificaciones, sin que su intervención, objeto de nuestro trabajo, pueda ser calificada como mecánica. Además de otras implicaciones, la abundancia y viveza de las xilografías confieren al texto, en su opinión, un aire de «novela gráfica» (Merino (ed.), 2016: 17), una condición para la que las imágenes deben reunir determinadas características. Desde la perspectiva textual y visual, presenta un *Calila* susceptible de ser leído desde la actualidad no solo como obra histórica, sino desde una estética moderna, capaz de sorprender por la belleza de algunos de sus relatos, la complejidad del conjunto, sus soluciones narrativas y metana-

algunas modificaciones en el texto y en los dibujos, quedó José María Merino como único encargado de sus imágenes. Desaparecen las acuarelas iniciales, en coherencia con el resto de una trilogía cuyos dibujos, en apariencia sencillos, podían haber sido realizados por el protagonista del texto, un niño que en la segunda serie ha terminado segundo de Primaria.

2. En un plano artesanal, según palabras del autor, heredó de su «suegro un pequeño tórculo» en el que imprimió «algún grabado a linóleo» (Noguerol, Francisca, 2013: 14), como el que acompaña «Micronovela» de *Cuentos del libro de la noche*, según Encinar, Ángeles (2011: 214).
3. Para el *Calila* remito a la edición de Merino, José María (ed.), 2016, con el título abreviado y su página. Mis referencias del *Exemplario* se basan en la edición de 1531, la misma que emplea Merino, con la indicación de su folio.

rrativas y una ética que plantea inquietudes y problemas que han pervivido hasta la actualidad.

LOS GRABADOS Y EL MARCO VISUAL DEL *EXEMPLARIO*

Los cuentos medievales, sobre todo por motivos didácticos, memorísticos, estéticos y placenteros⁴, solían transmitirse ilustrados, condición expresada, a veces, mediante la voz ‘estoriados’, ‘historiados’, tanto en la tradición manuscrita como en su revitalización impresa. Sus imágenes llegaron a formar uno de los conjuntos más numerosos de la época incunable, impulsados por las prácticas germánicas, que en España se vieron imitadas en Zaragoza, Burgos y Sevilla. Incluso la voz distintiva de estas ediciones se incorporó a los títulos, indicio del reclamo que suponían las estampas, como sucede en los *Isopetes estoriados*. Covarrubias en su *Tesoro Lexicográfico* (1611) equiparaba el ‘libro historiado’ con «el que tiene algunas figuras en dibuxo, o estampa, que responden con la escritura» (s. v. ‘historia’), si bien en la segunda acepción del Diccionario de la RAE actual restringe su ámbito: «En arte, dicho de una obra: Decorada con escenas relativas a un suceso» (s. v. ‘historiado’). Como es bien sabido, la frase final de cada uno de los cuentos de la primera parte de *El Conde Lucanor* «la estoria deste exiemplo es esta que se sigue», proseguida de un espacio en blanco, remite a esta herencia.

Estas prácticas se perciben en la transmisión oriental del *Calila*, fecunda en versiones medievales iluminadas, frecuentes en el siglo XIII y más habituales a partir del siglo XIV, sobre todo árabes y persas⁵. En el ámbito hispano el deno-

4. En el *Exemplario* se justifica la obra, entre otras razones, «porque los de poca edad e los que en leer ficciones se deleytan rafezmente [fácilmente] conozcan las significaciones de las tales figuras atendido el dulçor de las palabras e deleyte de las sentencias con el plazer de ver las imágenes de los animales e aves que ende están figuradas» (fol. IIr). De este modo, el texto atiende a su forma verbal (palabras), a su contenido (sentencias) y a su ilustración visual (imágenes).
5. De acuerdo con BENOUNICHE, Leïla (1995: 21), «Parmi les manuscrits islamiques illustrés entre le XIII^e et le XIV^e siècle, rédigés en arabe et persan, un texte a connu un immense succès à cette époque: il s’agit de *Kalila et Dimna*. Il en subsiste encore une trentaine d’exemplaires ornés de peintures et disséminés dans les grandes bibliothèques mondiales». Véanse las excelentes reproducciones de O’KANE, Bernard (2003), que también incluye un listado de los manuscritos miniados entre 1200-50 y 1390. Desde el 11 de septiembre de 2015 hasta el 3 de enero de 2016, organizado por el Institut du monde arabe (Paris) se celebró la exposición «Paroles de bêtes (à l’usage de princes). Les fables de Kalila et Dimna», contando con los ricos fondos de la Bibliothèque Nationale de France. Véase <<https://www.imarabe.org/fr/expositions/paroles-de-betes-a-l-usage-des-princes>>. Añádase del Metropolitan Museum of Art (Nueva York), «Looking Widely, Looking Closely—Kalila Two Ways: East and West», <<http://www.metmuseum.org/metmedia/video/collections/isl/looking-widely-looking-closely-symposium-part-12>>, y de la British Library, <http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Or_13506> ms. Or 13506 (1207-1308) [23. 1. 2017], entre los numerosos enlaces con textos digitalizados.

minado manuscrito A del *Calila*, signatura h-III-9, de la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, incluye 78 finos dibujos hechos a pluma. «Some simply represent single characters or incidents, (indeed, most are of this variety), but others appear in sequence so that the viewer can see a series of events from an individual story. The interpolated stories are also reflected in the visualized narrative. In a few cases one may even see the teller of the tale and the story he relates» (Keller y Kinkade, 1984: 43). Las imágenes se han atribuido a Nicolás Gómez, iluminador de Sevilla, cuya labor se ha fechado en la década de 1490 (Marchena, 2006), una tarea inacabada que, por ciertos desajustes, debía reproducir otra copia anterior (Bizzarri, 2014).

Por otra parte, una versión oriental de la obra que circuló en la Península, conocida como *versio hispanica*, fue traducida en el siglo XIII al hebreo por un rabino llamado Joël, del que apenas tenemos datos, sin que además el manuscrito que la transmite se conserve íntegro. A su vez, en la segunda mitad también del siglo XIII el converso Juan de Capua vertió el texto hebreo al latín, con el título de *Directorium vitae humanae*, versión que tuvo un éxito extraordinario en Europa, impulsada después por la imprenta. En Alemania se tradujo y editó con numerosos grabados, *Das Buch der Beispiele der alten Weisen* (Urach, Konrad Fyner, hacia 1480-1482). Finalmente, en un terreno hipotético pero bastante probable, en el entorno del impresor Pablo Hurus, alemán establecido en Zaragoza, a fines del siglo XV se trasladó del latín (*Directorium*) al castellano. En su portada xilográfica figuraba su nueva denominación, *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, obra que gozó de gran popularidad, como lo demuestran los 13 impresos documentados hasta 1550 (Aragüés, Haro y Lacarra, 2007: 49-53), de los que tres son incunables: Zaragoza, Pablo Hurus (1493 y 1494) y Burgos, Fadrique [Biel] de Basilea (1498).

Hurus editó el *Exemplario* con grabados de la versión alemana citada, *Das Buch der Beispiele der alten Weisen*, a los que añadió dos estampas más, de diferente estilo (Lacarra, 2005: 936): la del mercader que iba a vender dos bueyes, Senesba y Chenedba, y la que representa la conversación entre el rey Disles y el filósofo Sendebbar del *Exemplario*. La inclusión del primero podría explicarse por la poética de la imagen empleada: el comienzo de los relatos suele incluir una xilografía ilustrativa con sus intervinientes, pero en este caso no existía el correspondiente taco alemán. Para suplir su ausencia emplearon el modelo más afín que tenían a mano, procedente del *Isopete estoriado*, Libro III, cap. XI, cuya primera edición se editó en Zaragoza [Pablo Hurus y Juan Planck], 1482. El grabado ni por el estilo, ni por contenido, ni por los personajes se corresponde con exactitud al *Exemplario*, pero la presencia de dos bóvidos y de alguien que podría asimilarse a la figura de un mercader debieron de parecer suficientes analogías como para representar el comienzo de la historia de *Calila y Dimna*.

La segunda adición del *Exemplario* corresponde al último capítulo, sospechosamente el único que representa internamente el marco dialogado del libro, a diferencia de lo que sucede en el manuscrito A del *Calila*. La imagen puede asimilarse al «modelo iconográfico del donante que hace entrega de su obra al Rey» (Lacarra, 2005: 937). Con todas las diferencias de estilo y tamaño, la situación es muy similar a la de la escena de dedicación, presente en la contraportada del *Exemplario*, cuando Sendebar le da un libro a Disles, representado también como rey sedente, entronizado en un estrado más elevado, con los atributos de corona y cetro de mando (fig. 1); no obstante, en el capítulo final el posible oferente está arrodillado (fig. 2), posición explicable en un grabado hispano por su contexto sociocultural, con una gestualidad jerarquizada y protocolaria.



Figura 1



Figura 2

En ambos casos, los personajes son fácilmente identificables, pues sus nombres figuran debajo de la xilografía de la contraportada (Disley Rey) y en su túnica (Sendebar), o porque lo indica el texto posterior a la xilografía del último capítulo: «Queriendo ya el rey Disles dar fin a su preguntar, dixo a su philospho Sendebar» (*Exemplario*, fol. LXXXVIIIr). En consecuencia, desde una perspectiva visual la obra estaría presidida por las figuras del monarca y su filósofo, con una imagen de apertura y otra de cierre (figs. 1 y 2), no totalmente simétricas por tamaños y estilos, cuyas imágenes están ausentes del resto del libro. Si se acepta la hipótesis, así se explicaría la adición de la imagen final en el texto español, sin que fuera necesaria la entrega de ningún libro. El *Exemplario* se enmarcaría visualmente al principio y al final con la presencia del rey y su filósofo, personajes que verbalmente dan también cohesión a la colección de cuentos. Como veremos, este marco será desplazado y sustituido por Merino.

DE COCI A PÁGINAS DE ESPUMAS

Los tacos de las xilografías empleadas pervivieron en imprentas zaragozanas herederas de Hurus, como sucede en la de Coci, quien volvió a editar la obra en 1509, 1515, 1521 y 1531, unos materiales que pasaron a Bartolomé de Nájera (Lacarra, 2002a). La Biblioteca de la Real Academia registra dos facsímiles de

la edición de Zaragoza, Jorge Coci, 1531, uno de ellos empleado por Merino. El texto incluye 123 grabados, cómputo en el que incluimos la xilografía de la contraportada pero no la del título ni la de la marca tipográfica final. Por el contrario, la moderna edición de Páginas de Espuma se ilustra con 102 estampas aparte del *collage* inicial, lo que implica que se han desechado 22. El resultado, anómalo en apariencia, obedece a que dos xilografías del *Exemplario* (fols. XVIv y LXXr) se han desdoblado en cuatro grabados (*Calila*, 2016, pp. 59 y 176, y 195 y 196, figs. 8, 9, 10 y 11). En sentido inverso, una de sus xilografías (fig. 5, *Calila*, 57) contiene dos figuras preexistentes retocadas (figs. 3 y 4).

Las causas de las modificaciones y supresiones podemos objetivarlas en la mayoría de los casos. Con independencia de que ciertas estampas pueden ser incluidas en dos apartados, Merino ha eliminado las siguientes: cinco imágenes que carecían de correspondencia entre el *Calila* alfonsí y el *Exemplario*⁶, nueve grabados singulares, no reiterados, con las figuras de Calila y Dimna, bien juntos o en solitario, o su proceso⁷, cuatro de las nueve estampas repetidas en el *Exemplario*⁸, y otras tres cuyas figuras no reflejan con exactitud el texto del *Calila*⁹, más una última de explicación más insegura correspondiente a la muerte de los brahmanes del cap. XI, castigo ordenado también en el texto del *Calila* (211).

6. Respecto al *Calila* alfonsí, el *Exemplario* incorpora cuatro cuentos más, existentes en la tradición hebrea, uno de ellos ilustrado con dos viñetas. Véase Lacarra, 2005: 931.
7. Son las siguientes: 1) Conversación entre el rey león y Dimna, con la cabeza humillada (*Exemplario*, fol. XXr). 2) Apresamiento de Dimna (*Exemplario*, fol. XXXVv). 3) Conversación de Dimna con Calila, encarcelado (fol. XXX[V]Ir). 4) Muerte de Calila (*Exemplario*, fol. XXX[V]Iv). 5) Reunión del Tribunal para decidir sobre la causa de Dimna, que aparece encadenado (*Exemplario*, fol. XXXVIIr). 6) Reprensión de Dimna al cocinero mayor (*Exemplario*, fol. XXX[V]IIIv). 7) Escrito del notario de la corte de todo lo expuesto para contarle al rey (*Exemplario*, fol. XXXIXr). 8) Visita al encarcelado Dimna de Resba (*Exemplario*, fol. XXXIXv). 9) Traslado de Dimna ante el león (*Exemplario*, fol. XLr).
8. 1) Se aprovecha parcialmente un grabado (*Calila*, 47) de los dos que representan la conversación entre el león y Dimna (*Exemplario*, fols. XIIIv y XXXIIv). 2) De las dos imágenes de Calila y Dimna (*Exemplario*, fols. XXIIv y X[X]VIIr), situados de frente, se empleará una, superponiéndola a otra anterior (*Calila*, 57); 3) De las tres imágenes insertas en la conversación entre el rey de los cuervos y uno de sus consejeros (*Exemplario*, fols. Lv, LVIr y LVIIIr), Merino elige parcialmente una (*Calila*, 162).
9. 1) En la primera imagen introductoria del cuento «El asno sin corazón ni orejas», cap. VII (*Exemplario*, fol. LXIv), se representa el asno, su dueño, el río al que lleva los paños, el león y el simio; ahora bien, en el *Calila* el lavadero de paños y el río carecen de relevancia alguna, por lo que la imagen no se ajusta del todo al cuento. 2) Se elimina la imagen correspondiente al sueño del religioso (fol. LXIIIr), sustituyéndola por otra partida más acomodada a la situación (figs. 10 y 11). 3) Finalmente, se suprime el grabado del diálogo entre Dicelem y su filósofo (*Exemplario*, fol. LXXXVIIr) (fig. 2), que difiere del estilo del resto, y tampoco se ajusta a la situación.

En el empleo de los grabados procura una estrecha correspondencia entre texto e imagen, tanto por sus referentes como por su proximidad, premisa desde la que se explica la mayor parte de las modificaciones realizadas. De forma complementaria suprime casi por completo los grabados repetidos, habituales en el *Calila*. Los más reiterados se localizan en los capítulos más extensos, insertados en el marco narrativo; desvían el curso del relato, por lo que en su reanudación se repiten las imágenes, que podríamos interpretar en estos casos como signos visuales de la reanudación del hilo narrativo interrumpido. Merino elimina la mayoría de las reiteraciones de unas xilografías que podemos calificarlas como estáticas y genéricas, entendiendo por tales aquellas que representan acciones comunes y repetidas, sin detalles muy singulares que las vinculen a ningún episodio concreto. Estas supresiones implican de forma subyacente una concepción dinámica y específica de los signos visuales, de modo que las estampas se asocian a acciones concretas, ilustradas y recaladas con las figuras. En este sentido, su proyección visual sobre la novela gráfica resulta relevante.

DE CHACALES (LINCES) A CARNEROS

Uno de los graves problemas que tuvieron los iluminadores occidentales del *Calila*, aunque no solo ellos, fue imaginar unos animales cuyas figuras desconocían o conocían con poca exactitud, como sucede en el caso de los chacales, unos cánidos que ni siquiera contaban con un término específico en castellano. En la obra reciben diferentes nombres, ‘abnué’, ‘anxahar’ con sus variantes y el sintagma ‘lobo cervical’ (lince) mediante el que se designa a Calila y Dimna; a partir de «la descripción del animal, los colaboradores del futuro rey Alfonso X eligieron un animal conocido que también existía en España: el lince, de tamaño menor que un león» (Döhla, 2009: 672). Los dibujos del manuscrito A reflejan ciertas inseguridades, pues las caras pueden parecer de gatos (Keller y Kinkade, 1984: 43), pero sus largas colas los aproximan a los chacales. Sea como fuere, las figuras de los chacales (lincos) en *Das Buch der Beispiele der alten Weisen*, en el *Directorium* impreso y en el *Exemplario*, fols. XXIIv y X[X]VIIr (figura 3) no debían ofrecer muchas dudas a sus receptores: se habían convertido en dos carneros con «armas de prestar», que diría Juan Ruiz.

A su vez, en la representación del cuento «La zorra aplastada por dos machos cabríos», en el texto de la versión alemana, en el *Directorium* —«obviavit duobus hircis silvestribus»— ([Johannes Prüss] [c. 1489], c^{2r}) y en el *Exemplario* (fol. XVv) los animales enfrentados son «dos cabrones salvajes». A pesar de ello, en las estampas de los textos mencionados figuran cuatro cérvidos (fig. 4), más la raposa, todos ellos con unas astas que los asimilan a unos venados como los repre-

sentados después (*Exemplario*, fols. XLVIr, XLVIIIr y v, *Calila*, 128, 135 y 136), diferenciados del cabrón posterior (*Exemplario*, fol. LIIIv, *Calila*, 149). Merino tuvo presente la representación originaria, pero la acomodó al texto: sustituyó los cuatro animales por las imágenes que pretendían reflejar a Calila y Dimna, desplazando la figura del religioso al margen derecho, e interponiendo la de la raposa entre ambos animales (fig. 5).

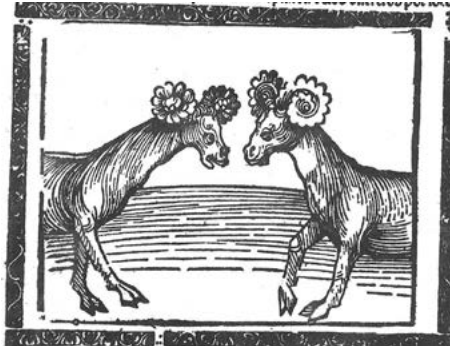


Figura 3



Figura 4



Figura 5

El desajuste y la falta de verosimilitud gráfica del *Exemplario*, heredero de sus antecedentes, tuvieron que propiciar las modificaciones que afectaron a doce grabados, tres retocados y nueve excluidos (notas 8 y 9). Solo aparecen las figuras de ambos chacales en la convocatoria del león a los suyos en la «Pesquisa de Dimna», cap. IV, tras la cual ordena que comparezcan ante él los chacales (lince). Su presencia queda diluida porque se representan con los demás y no han sido

antes identificados visualmente como tales (*Exemplario*, fol. XXXIV, *Calila*, 99). En los otros casos, o bien se elimina la totalidad del grabado o bien se suprime la figura de uno o de los dos chacales, reutilizando solo una parte de la imagen, como sucede en las siguientes estampas: 1) En el cuento de «El hombre que por huir de un peligro cayó en otro» (*Calila*, 47), la imagen refleja la conversación entre el león y Dimna (*Exemplario*, fol. XIIIv); en la edición de Merino se adelanta su ubicación para presentar la primera aparición del león, una vez recortada la xilografía. 2) En la «Muerte de Senseba» (*Exemplario*, fol. XXVIIv, *Calila*, 85), desaparecen los dos chacales, aunque permanece el asalto del león al buey, motivo prioritario de la imagen. 3) El grabado de la «Muerte de Dimna» (*Exemplario*, fol. XL(V)iv [XLI v], *Calila*, 116) incluye el castigo del chacal, arrastrado por un caballo (fig. 6). En la edición de Páginas de Espuma (fig. 7) se divisa el caballo, si bien la estampa, con su texto correspondiente, podría interpretarse como muestra del ejercicio de autoridad por el león enfurecido, similar a la empleada en varias ocasiones (*Calila*, 47, 76, 78, 79 y 99).



Figura 6



Figura 7

LAS IMÁGENES REDUCIDAS Y LAS IMÁGENES PARTIDAS

Como regla general, Páginas de Espuma adapta las xilografías de modo que ocupen la anchura de su nueva caja de escritura quedando sus finas orlas alineadas

verticalmente con el texto, lo que supone una reducción de sus medidas; se pasa de los 132 x 100 mm originarios (*Exemplario*, fol. XXXr), incluida la orla, a los 100 x 80 mm de la misma imagen (*Calila*, 90). No obstante, en ciertas ocasiones se opera de manera diferente por dos motivos: por haber recortado las imágenes intencionadamente, o por haberlo realizado por razones materiales, estéticas y ortotipográficas, de modo que la imagen pueda situarse en el espacio más próximo al contexto al que alude. Con los medios modernos pueden alterarse sus medidas, lo que permite situarlas en el lugar más adecuado del texto.

En diez ocasiones la reducción es intencional, como se deduce de sus dimensiones, hasta el punto de que llegan a ocupar en ocasiones menos de la mitad de la anchura de la plana. Así ocurre en tres grabados ya indicados, que suponen la eliminación de uno o de los dos chacales, Calila y Dimna. En otros dos casos, la exclusión de una parte obedece a que la figura recortada no desempeña ninguna función en la nueva situación narrativa en la que aparece respecto a la del *Exemplario*, como sucede en «La garza, la culebra y el cangrejo» [La voz del árbol] (*Exemplario*, fol. XXIX, *Calila*, 91), y en la conversación entre el rey de los cuervos y el súbdito espía, de la que se elimina el arcón (*Exemplario*, fol. LVIIIr, *Calila*, 162)¹⁰.

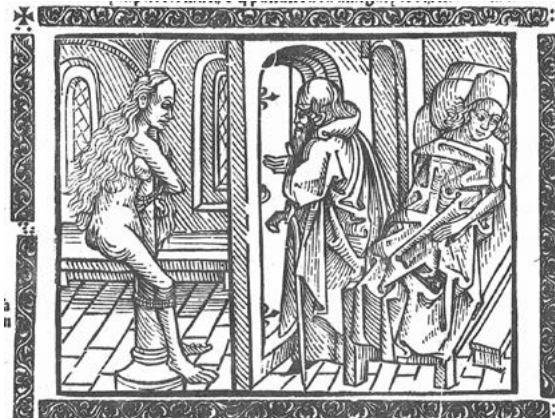


Figura 8

Mayor importancia tiene la partición y posterior empleo de imágenes segmentadas que en el original formaban parte de una única estampa, separadas

10. Excepcionalmente la reducción, impuesta por su ubicación, implica la eliminación de parte de un grabado sin que obedezca a un desajuste textual, como sucede en «Del gato y del ratón», IX (*Exemplario*, fol. LXIVv, *Calila*, 179), en el que desaparecen el cazador y su perro.

internamente por situarse en dos espacios diferentes, perceptibles en la imagen, en los que intervenían distintos personajes. En la nueva situación cada uno de los grabados adquiere autonomía e independencia, por lo que puede ser utilizado de forma individual. Así ocurre en la visita de Helbed al rey (*Calila*, 196), procedente de la segmentación de la xilografía del *Exemplario* (fol. LXXr), en dos, la primera de las cuales refleja la visita del Belet a Helbet (*Calila*, 195), mientras que la segunda representa el diálogo entre el rey y Helbet (*Calila*, 196). La partición supone la ubicación de las imágenes en los momentos más adecuados del texto.

Más compleja ha sido la manipulación del grabado reflejado en «El zapatero, el barbero y sus mujeres», (*Exemplario*, fol. XVIv, fig. 8, *Calila*, 59, fig. 9).



Figura 9

Merino ha conservado la imagen de la mujer atada a una columna, al tiempo que ha eliminado la otra parte del grabado, diferenciada por los personajes y la acción, en la que se representaba a un hombre de religión, testigo de los hechos, y a otro en la cama, el amante. Esta última figura se ha reutilizado en la representación gráfica de «El sueño del religioso», (*Exemplario*, fol. LXIIIv, *Calila*, 176), que planteaba ciertos problemas (fig. 11). En el *Exemplario* se representa un religioso, de pie, a un lado de la cama y con una vara en la mano, con la que golpearía el jarro en el que había acumulado la miel, situado encima de la cabecera (fig. 10). Ahora bien, la imagen contradice el texto de la obra, en el que se indica que el

protagonista estaba «reposando un día en su cama» (*Exemplario*, fol. LXIIIr), o «sentado en su cama» (*Calila*, 176). Para lograr la adecuación entre texto e imagen Merino le ha puesto al antiguo amante una vara en la mano, cruzada en la cama, y a su derecha, atado, como en el *Exemplario*, el recipiente en el que guardaba la miel y la manteca (fig. 11). Conociendo el proceso, no deja de resultar irónica la transformación de los personajes: de amante ha pasado a religioso.



Figura 10



Figura 11

REUBICACIONES

La ubicación de los grabados suele estar condicionada en las reimpressiones por la tradición anterior¹¹, los medios utilizados y el espacio disponible. En la edición de Coci (1531), las imágenes se distribuyen de modo que solo de forma excepcional carecen de grabados el vuelto y el recto de un bifolio, lo que constituiría la unidad visual para el receptor, como sucede en los folios Vv y VIr, VIv y VIIr, XLVIv y XLVIIr. Por otro lado, en la misma plana nunca se imprime más de una xilografía porque si se incluyeran dos apenas podría incluirse texto, dado que los tacos tienen un tamaño prefijado que abarca poco menos de la mitad de una plana. Estos factores materiales imponen cierta falta de flexibilidad en la ubicación de las estampas, cuya situación a veces no coincide con el texto que ilustran, que puede quedar distante.

Por el contrario, en una impresión actual la posibilidad de variar el tamaño de las imágenes permite que las ilustraciones puedan integrarse con el texto de forma más próxima y coherente. Dejando aparte este problema, los desplazamientos ajenos a los condicionantes materiales, variaciones intencionales, adquieren un valor relevante. El más sencillo se produce en el orden de los grabados del cuento «El camello que se ofreció al león», que en el *Exemplario* se suceden de esta manera: 1) Imagen de los cuatro animales, camello, lobo, raposo y cuervo, como presentación (fol. XXIIIv); 2) conversación del león y el cuervo (fol. XXIVv). Merino invierte su disposición: 1) [2] conversación del león y el cuervo, en la que este le propone matar al camello, lo que el león desecha porque es vasallo suyo, relación que en términos medievales le obliga a prestarle su *auxilium*, su protección; 2) [1] conversación de los cuatro súbditos del león, en la que de forma engañosa determinan ofrecerse a su señor para que coma su carne; las dos últimas xilografías de la secuencia se mantienen en idéntico orden. Para Merino ha prevalecido la claridad expositiva, el orden narrativo preferible y la ilustración del relato, mientras que en el *Exemplario* se han visto condicionados por la herencia de unas prácticas previas, presentación de los personajes una vez iniciado el cuento y descolocación del texto y la imagen dentro de la página por los condicionantes materiales de su tamaño.

En otras ocasiones, la nueva colocación de las xilografías, y ciertos retoques, propicia una nueva interpretación que, en cierto modo, afecta a la obra. En la contraportada del *Exemplario* se representa la entrega del libro por parte de Sendeban al rey Disles, cuyas denominaciones permitían identificarlos (fig. 1). Como hemos señalado, se trata de una imagen de presentación o dedicación reiterada en manuscritos e impresos (Walker, 2014), con la particularidad de que ambos

11. Sin embargo, no es uniforme en número, reiteraciones y ubicación de los grabados genéricos.

personajes intervienen en el marco dialogado de la obra en el que desempeñan las funciones del rey que pregunta (Disles) a su filósofo, Sendebar, por los temas teóricos que después se desarrollan narrativamente. Además, en el *Exemplario* el rey Anastres Castri envía a su médico Berozias a buscar en los montes de la India ciertas hierbas y árboles mediante los que podrían resucitar los muertos. En su demanda descubrirá el sentido oculto de la información: los montes equivalen a los sabios, mientras que las hierbas y los árboles, a los libros de sabiduría, ciencia y doctrina, entre los que se encuentra como principal la obra que, traducida, entregará a su monarca (Haro, 1992, y Lacarra, 2002b).

En el *Calila* alfonsí difieren las denominaciones de los personajes: el médico se llama Berecebuy y el rey, Serichuel, mientras que los interlocutores del marco dialogado son Dicelem el monarca y Burduben, su consejero. Para adaptar la xilografía inicial Merino ha suprimido sus nombres, como había sucedido en textos anteriores que empleaban la misma imagen o el mismo modelo, prueba de su valor genérico¹². El cambio más relevante se produce en su nueva ubicación. Como hemos señalado, en la contraportada del *Exemplario* y en su final figuran xilografías simétricas, en sus funciones, de comienzo y de cierre del conjunto. En la edición de Merino el grabado ya no reúne idéntica función presentativa al situarse poco antes del final del capítulo «De cómo el rey Sirechuel envió a Berzebuy a la India». Tras su regreso, ordena que todo el pueblo lea los libros que trae y se esfuerce en entenderlos [se introduce el grabado], uno de los cuales es el *Calila*. En el nuevo contexto, la imagen refleja la entrega del libro, objeto del viaje de Berzebuy, privilegiando así la función ilustrativa del relato antes que la introductoria tradicional. Se le concede una mayor importancia a la demanda de Bercebuy, es decir al paratexto que explica metaliterariamente el hallazgo y traslado de la obra que tiene el lector entre sus manos, tema que a Merino tuvo que resultarle más interesante. La nueva posición de la imagen, además, favorece una relación más clara con el texto.

A su vez, al modificarse la ubicación de la imagen inicial y los nombres de los intervinientes del marco, ya no podía establecerse una posible simetría entre el inicio y el cierre. Como además la estampa final del *Exemplario* estilísticamente es diferente de las otras (fig. 2), se sustituye por una imagen que cumple funciones similares, una estampa que, originariamente, reflejaba la conversación entre

12. El grabado, sin identificaciones, se empleó en otras obras, incluso antes de editarse el *Exemplario* en castellano, como ocurrió en la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles, impresa por Hurus en 1492, lo que prueba la difusión independiente del taco. Posteriormente reaparece en las *Obras en romance* de Salustio (1493), o en las *Epístolas* [de Séneca] traducidas por Pedro Díaz de Toledo, del mismo taller (1496), donde representa a Séneca y a Nerón. Igualmente se había estampado en la edición alemana del *Fasciculus temporum*, impresa en Estrasburgo en 1490, sin los rótulos identificativos. Véase también Lacarra, 2002a: 2009-2010.

el rey Sederano y los brahmanes (*Exemplario*, LXIXv, *Calila*, 264). En un terreno muy hipotético, la decisión podría explicar la eliminación de la estampa sobre la muerte de estos últimos. Sea como fuere, en su nuevo contexto se pone punto final a la edición del texto con una imagen que, a diferencia del resto, preside toda la plana.

EL COLLAGE INICIAL

En un grado de complejidad mayor, Merino ha confeccionado el *collage* de la anteportada (portadilla) y de las guardas. Para su confección ha tomado como base la imagen de la entrega del libro por parte de Sendeban a Disles (fig.1), que ahora se presentan acompañados de los principales protagonistas del texto. A partir de este marco, literalmente un arco conopial que da cobijo a los representados, se superponen en su exterior e interior un conjunto abigarrado de animales, acuáticos, aéreos y terrestres, los predominantes. En la parte superior izquierda del arco se representa parte de la imagen de una garza que lleva en su pico un cangrejo (*Exemplario*, fol. XVIIIv, *Calila*, 64); de forma simétrica, un duplicado del gusto de Merino, se ha situado a un cuervo, en su diseño muy similar al anterior, que transporta con su pico a un ratón, al que lleva asido del rabo (*Exemplario*, fol. XLVr, *Calila*, 125). La elección sobrepasa su parecido formal, pues puede proyectarse sobre idéntico trasfondo, el triunfo de los débiles, solos o acompañados: la garza y el cangrejo representaban el engaño ante el que debe reaccionar el crustáceo, que mata al ave; por el contrario, el cuervo y el ratón, con el galápago, reflejan la amistad y el triunfo de los débiles unidos.



Figura 12

En el interior y debajo del arco ha situado el árbol con unas aves —en realidad debería ser solo una—, correspondiente a parte de la imagen de «Los monos, la luciérnaga y el ave» (*Exemplario*, fol. XXVIIIr, *Calila*, 87); representa el castigo de quienes se entremeten con buena voluntad en aconsejar en asuntos ajenos, a pesar de la advertencia de que no lo hagan. Como es lógico, en posición privilegiada figura Serichuel, con sus atributos regios, corona y cetro de mando, al que Bercebuey le entrega el libro, con un acompañante detrás de él. En la parte inferior del monarca, junto a él, se sitúa el león también con su corona y vara, en clara analogía, y a su lado el gato religioso con sus patas delanteras dobladas encima de una banqueta, ejerciendo como juez, parte del grabado que ilustra «La jineta, la liebre y el gato religioso» (*Exemplario*, fol. LIIv, *Calila*, 147). El injusto e hipócrita religioso matará a quien había pedido su ayuda. Todos ellos, rey, león y gato representan diferentes facetas del poder, ejercitado de muy diferente manera, a veces con sabiduría, en otras con violencia, injusticia y engaño.

Junto al gato religioso aparecen el cuervo, el raposo (el chacal), el lobo y el camello, súbditos del león, que se ofrecen para alimentarle (*Exemplario*, fol. XXVr, *Calila*, 78). A diferencia de los excelentes amigos aparecidos con anterioridad, ahora se ilustra el engaño tramado entre carnívoros frente a un herbívoro (el camello), lo que conduce a su muerte. También se entrevé la curiosa trompa del elefante, como la imaginada en «Las liebres y la fuente de la luna» (*Exemplario*, fol. LIv, *Calila*, 145), en el que el débil engaña a los elefantes con el reflejo de la luna en el agua (uno de los posibles dobles tan del gusto de Merino). A su lado, a mano derecha, dos truchas enhiestas como las representadas en el sueño del rey Sederano (*Exemplario*, fol. LXVIIIr, *Calila*, 192), una visión enigmática interpretada incorrectamente por los bracmanes y adecuadamente por su filósofo Caime-rón. El animal, en un proceso de naturalización de lo fantástico, se convertirá en enigma visualizado del cuento «La prima Rosa» de Merino, recogido ahora en *Historias del otro lugar. Cuentos reunidos* (1982-2004) (Merino, 2010: 37-45). En definitiva, en el *collage* se han seleccionado imágenes significativas por sí mismas, al tiempo que las connotaciones que suscitan también dejan entrever algunos de los temas predilectos de su moderno editor y su visión del *Calila*.

El colofón de Páginas de Espuma está fechado el 5 de marzo de 2016, en coincidencia con el 75 aniversario de José María Merino, si bien con unos cuantos días de antelación pueden rastrearse noticias de la publicación de la obra en varios periódicos. Es muy posible que se imprimiera en fechas cercanas y que su datación no se corresponda con la verdad histórica, pero sí con su verdad poética. Si el *collage* inicial es creación suya, también lo es el texto del colofón, lo que no suele ser habitual; en él celebra los «setenta y cinco años llenos de tramas y ficciones que ocultan el juego de las apariencias, los grandes disimulos, los amores no confesados, las envidias en lo profundo resguardadas, los odios celosamente

mantenidos en secreto». Estas palabras conmemorativas corresponden a la quincuagesima del *Calila*, algunas de las cuales no son ajenas al mundo creativo de Merino. En la obra descubrió a *posteriori* una herencia que asume, modifica y transforma textual y visualmente. El resultado refleja también una poética de las imágenes, que coincide con la narrativa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAGÜÉS ALDAZ, JOSÉ, MARTA HARO CORTÉS y MARÍA JESÚS LACARRA (2007), en Marta Haro Cortés (dir.), «Repertorio bibliográfico», *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo. Estudios y edición*, Universitat de València, Valencia, pp. 49-53.
- BENOUNICHE, Leïla (1995), *Kalila et Dimna de Genève. Histoire d'un recueil de fables illustré*, Editions Slatkine, Genève.
- BIZZARRI, Hugo O. (2014), «L'image enchâssée dans le *Calila e Dimna*», en Marion Uhlig y Yasmina Foher-Janssens (ed.), *D'Orient en Occident: Les recueils de fables enchâssées avant les «Mille et une Nuits» de Galland («Barlaam et Josaphat», «Calila et Dimna», «Disciplina clericalis», «Roman des Sept Sages»)*, Brepols, Turnhout, pp. 309-328.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (en prensa), «El *Calila* en tiempos actuales: la mirada de José María Merino», en *Homenaje a Bernard Darbord*, Cilengua, San Millán de la Cogolla.
- DÖHLA, Hans-Jörg (2009) *El libro de Calila e Dimna (1251). Nueva edición y estudio de los dos manuscritos castellanos*, Instituto de Estudios Islámicos y del Próximo Oriente, Zaragoza.
- ENCINAR, Ángeles (2011), «La visualización de las ficciones: *Cuentos del libro de la noche* de José María Merino», en *Nuevos derroteros de la narrativa española actual. Veinte años de creación*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, pp. 201-216.
- HARO, Marta (1992), «El viaje sapiencial en la prosa didáctica castellana de la Edad Media», en Alan Deyermond y Ralph Penny (eds.), *Actas del Primer Congreso Anglo-Hispano*, vol. II, Literatura, Castalia, Madrid, pp. 59-72.
- KELLER, John E., y Richard P. KINKADE (1984), *Iconography in Medieval Spanish Literature*, The University Press, Lexington, Kentucky.
- LACARRA, María Jesús (2002a), «El *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo* y la imprenta zaragozana», *Archivo de Filología Aragonesa*, 59, pp. 2003-2020.

- LACARRA, María Jesús (2002b), «Elementos iraníes en el *Calila e Dimna* castellano», en José M.^a Blázquez (ed.), *Persia y España en el diálogo de las civilizaciones. Historia, religión, cultura*, Ediciones Clásicas, Madrid, pp. 119-127.
- LACARRA, María Jesús (2005), «El *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo* y sus posibles modelos», en *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Alacant, pp. 929-945.
- MARCHENA HIDALGO, Rosario (2006), «Nicolás Gómez iluminador de los libros de Isabel la Católica», *Laboratorio de Arte*, 19, pp. 31-48.
- MERINO, José María (1997), *Regreso del cuaderno de hojas blancas*, Anaya, Madrid.
- MERINO, José María (2010), *Historias del otro lugar. Cuentos reunidos* (1982-2004). Alfaguara, Madrid.
- MERINO, José María (2012), *Cuento popular y cuento literario*, [León], Universidad de León.
- MERINO, José María (ed.) (2016), *Calila y Dimna*, Madrid, Páginas de Espuma.
- NOGUEROL, Francisca (2013), «José María Merino: descifrar la realidad en la ficción», *Revista de la Academia Norteamericana de la Lengua Española*, 2, 4, pp. 402-446, en línea en <https://www.researchgate.net/publication/281208703_JOSE_MARIA_MERINO_DESCIFRAR_LA_REALIDAD_EN_LA_FICCION_ENTREVISTA> [16.7.2016].
- O'KANE, Bernard (2003), *Early Persian Painting: «Kalila and Dimna» Manuscripts of the Late Fourteenth Century*, I. B. Tauris, London; New York.
- RODIEK, Christoph (2012), «Microrrelato e imagen: El caso de José María Merino», *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas: revista de la Cátedra Miguel Delibes*, 9, pp. 189-202.
- RODIEK, Christoph (2013), «José María Merino y la pintura. En torno al microrrelato bimedial», *Boletín de Literatura Comparada*, 38, pp. 23-38.
- WALKER VADILLO, Mónica Ann (2014), «La presentación o dedicación de manuscritos en la miniatura», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, VI, 11, pp. 53-64.