

La emblemática jesuítica en *El Criticón*

Patricia W. Manning
The University of Kansas

Desde mitad del siglo XVI Amberes fue un centro importante de la imprenta que se destacó por la calidad alta de los libros ilustrados que producía. Con muchos artistas de calidad a su disposición, no es sorprendente que durante los siglos XVI y XVII la producción de grabados jesuíticos se centrara en esta ciudad (García Gutiérrez 90).¹ Dadas estas circunstancias culturales, cuando la Compañía de Jesús celebró el centenario de la fundación de la comunidad en los Países Bajos en 1640, ella (y la provincia de Flandes y Bélgica) decidió publicar un libro en Amberes para festejar este aniversario importante. Baltasar Moreti imprimió el *Imago primi saeculi Societatis Iesu a Prouincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis repraesentata* en el taller de los herederos de Cristóbal Plantino en Amberes en 1640.² Este tomo ingente (de más de 900 hojas) pretendía narrar la historia de los jesuitas desde los primeros compañeros de Ignacio de Loyola hasta la fama de la orden en los Países Bajos en un texto en latín dividido en una introducción y seis secciones, que se titulan: “Societas nascens” (Los orígenes de la Compañía), “Societas crescens” (El crecimiento de la Compañía), “Societas agens” (Las actividades de la Compañía), “Societas patiens” (El sufrimiento de la Compañía), “Societas honorata” (La Compañía honrada) y “Societas Flandro-Belgica” (La Compañía en Flandes y Bélgica).³ Aunque la autopresentación de los jesuitas en la parte narrativa en latín es sumamente interesante, los 126 emblemas con imágenes grabadas y acompañados de títulos y lemas en latín con poemas en latín, hebreo y griego que siguen cada sección de la historia son los elementos más evocadores de la obra.⁴ Tanto el libro como la mayor parte de los 126

¹ Agradezco la amabilidad de John Waide y Jennifer Lowe durante mi visita a St. Louis University para consultar sus dos ejemplares del *Imago*, a mi colega Isidro Rivera su ayuda en la formulación de este trabajo, a Austin Rivera sus interpretaciones classicistas de la poesía del *Imago* y a Antonio Cortijo Ocaña y Erin M. Rebhan sus sugerencias. Una muy preliminar versión de este trabajo se leyó en la reunión de la Modern Language Association en 2003.

² El taller fundado por Cristóbal Plantino fue uno de los más famosos de Amberes (véase la obra de Voet para un análisis detallado de la historia de este taller de imprenta). Esta imprenta publicó varias obras importantes, como la famosa *Biblia Políglota* dirigida por Arias Montano. También produjo varias obras fundamentales para el desarrollo de la teoría visual de los jesuitas, como *Humanae salutis monumenta* (de Benito Arias Montano) e *Imagines et figurae Bibliorum* (de Hendrik Jansen van Barrefelt) (Dekoninck 215-30). A pesar de unas circunstancias políticas y artísticas difíciles, como Dekoninck y García Gutiérrez describen, Cristóbal Plantino colaboró con varios superiores de la Compañía de Jesús para buscar grabadores capaces de producir los grabados para adornar las *Evangelicae historiae imagines* de Jerónimo Nadal (Dekoninck 215-30 y García Gutiérrez 94).

³ Las traducciones sin más atribución son mías.

⁴ El emblema es una forma literaria y visual que combina un lema con una imagen y un poema breve. Según las investigaciones de Muller, la edición de lujo del *Imago* formaba parte de un programa artístico más amplio de la provincia de Flandes y Bélgica (135-39). Como la emblemática cumplía un

grabados son anónimos. Como Salviucci Insolera explica, varios colegios jesuitas producían libros emblemáticos colectivamente y el anonimato reflejaba el carácter colectivo de este trabajo (85).⁵ Además de esta edición del *Imago* en latín y otras lenguas, una traducción al holandés de Adriaan Poirters, S. I. y Laurent Uwens, S.I. también salió en 1640.

Al considerar la inmensidad del *Imago*, no es sorprendente que el libro haya llegado a ser muy influyente. Dentro de la comunidad jesuita, las imágenes del *Imago* pasaron a otras formas de arte de la Compañía. Por ejemplo, como García Mahiques demuestra, las esculturas de la iglesia de los jesuitas en Córdoba (Argentina) se inspiraron en los emblemas de este texto. Fuera de esta comunidad religiosa, sin embargo, la obra causó una impresión negativa en unos sectores. Como indica John Manning, el coste de los grabados parecía ir en contra de la pobreza de los miembros de esta comunidad religiosa (194) y este desvío aparente del voto de la pobreza fue notado por los jansenistas y Pascal.⁶

Mientras la provincia jesuita de Flandes y Bélgica preparaba esta obra, en la provincia de Aragón, Baltasar Gracián (1601-58) enseñaba en varios colegios jesuitas en España. Debido a varios estudios, como los del grupo L.E.S.O (1986, 1988), Egidio (1996) y Perugini, la influencia del emblema seglar de Andrea Alciato en la obra de Gracián es bien conocida. Como este ensayo demuestra, además de la influencia de Alciato *El Criticón* (1651, 1653 y 1657) también entra en diálogo con los emblemas del *Imago Primi Saeculi*. En lugar de seguir las interpretaciones religiosas que la emblemática jesuítica solía hacer, tanto de grabados particulares que acompañaban emblemas específicos como de elementos que frecuentemente formaban parte de varias imágenes emblemáticas, *El Criticón* abandona estas glosas en favor de lecturas seculares. En el caso de cuatro figuras empleadas en el *Imago* y *El Criticón*, las presentaciones invertidas de láminas específicas del *Imago* en la novela de Gracián

papel importante en este plan, la provincia de Flandes y Bélgica de la Compañía de Jesús producía muchos libros emblemáticos. Véase Daly 1999 para una lista de las obras emblemáticas más importantes de esta provincia y la primera parte del índice titulado *The Jesuit Series* que Daly & Dimler, S. I. han compilado para una lista parcial de ejemplares del *Imago* (56-59).

⁵ Otra escuela de pensamiento cree que Jan de Tollenaar, S. I., el provincial de la provincia patrocinadora, colaboró con Joannes Bollandus para producir la obra; pero se debate el papel relativo de los dos colaboradores (Backer & Sommervogel I, 1625-26). Salviucci Insolera refuta esta hipótesis de la autoría del libro de una manera convincente (84-90) y describe los papeles que cumplían varios artistas y grabadores en la producción del tomo (161-80).

⁶ Dimler 1999 narra la polémica que provocó el *Imago* en más detalle. Como Fumalori señala, parte del conflicto tenía que ver con el estilo adornado del *Imago* frente al estilo simple que preferían los jansenistas (343-65). Según las investigaciones de Salviucci Insolera, otra oleada de crítica del *Imago* surgió en la Francia del XVIII (215-19). Hoy en día, el *Imago* también provoca interpretaciones muy distintas. Mientras John Manning califica este libro de un acto de soberbia por parte de los jesuitas (194-97), Fumalori propone una interpretación completamente distinta. Según Fumalori, el consumidor del libro pasa por el libro como si caminara por una iglesia con seis capillas (346-48). Otros libros emblemáticos producidos en la Compañía de Jesús hacen recorridos por edificios existentes. Dekoninck menciona un ejemplo de este fenómeno, la *Peinture spirituelle* de Louis Richeome (68).

refutan los valores establecidos por esta colección emblemática. También ponen en tela de juicio varias interpretaciones figurativas comunes en la simbología religiosa. De esta manera, la relación intertextual entre la novela de Gracián y el *Imago Primi Saeculi* añade una dimensión religiosa al tema del ‘mundo al revés’ que caracteriza el mundo novelesco de *El Criticón*. Las correlaciones entre las ilustraciones del *Imago* y varios detalles de la trama de *El Criticón* también pueden explicar la reacción de la jerarquía jesuita a la publicación de la última parte de *El Criticón*.

1. El papel de la emblemática en la Compañía de Jesús

Es probable que la mnemotecnica, el sistema clásico-medieval que usaba la imagen para organizar información con objeto de recordarla con más facilidad, haya tenido un impacto importante en la creación del emblema.⁷ También es posible que el humanismo y su interés en las letras clásicas hayan afectado la creación del género emblemático, pues los lemas y la poesía de los emblemas contienen muchas referencias a los textos clásicos. Hoy en día se reconoce a Andrea Alciato (o Alciati) (1492-1550) como el fundador del género emblemático. Según la introducción al *Emblematum liber* (Augsburgo: Heinrich Steyner, 1531), este jurista italiano y sus amigos combinaron imágenes y textos para divertirse durante las Navidades. Como la meta de esta colección era lúdica, este círculo de amigos cultos que sabía el latín, la lengua en la que redactaron la mayor parte de los lemas y los epigramas de los emblemas de esta colección, tenía interés en descifrar las ambigüedades inherentes en la relación entre las imágenes y los textos que las acompañaban.⁸ Aparte de la posición importante que ocuparon los libros emblemáticos en el desarrollo del género, el emblema también floreció fuera de la cultura libresca, como en fiestas públicas, tanto religiosas como reales.⁹

Al evolucionar el género emblemático para fines morales y religiosos, las características del emblema cambiaron. En lugar de emplear el latín de los humanistas, la emblemática religiosa con frecuencia usó el vernáculo. También la conexión entre los varios componentes del emblema pasó a ser más aparente.¹⁰ El consumidor del texto y de la imagen no tiene que esforzarse para entender la conexión entre el elemento visual y el texto en la emblemática moralizante.

Aunque no hay duda de que los emblemas del *Imago* son de rango religioso, esta obra se diferencia de las características generales del emblema didáctico. En lugar de

⁷ Véase los estudios de Carruthers y Carruthers & Ziolkowski para analizar el papel significativo de la memoria en la cultura medieval.

⁸ Unos emblemas del libro de Alciato, como “Duodecim certamina Herculis” (149) (Las doce labores de Hércules) y “Tumulus meretricis” (La tumba de la cortesana) (82) también tienen unas palabras en griego.

⁹ Véase los artículos de Ledda para estudiar el papel que cumple este tipo de imagen en las fiestas en España. El libro de Orso considera las exequias emblemáticas para Felipe IV y el artículo de Azanza López estudia el empleo de la emblemática que se diseñó para Felipe IV en los funerales de Felipe V.

¹⁰ Sánchez Pérez diferencia las metas de los varios tipos de la emblemática (22, 82).

usar el vernáculo, igual que la emblemática humanística, la mayoría de los textos poéticos del *Imago* se escribieron en latín. Los epigramas jesuíticos también emplean otras lenguas, a saber, el griego y el hebreo. Este cambio lingüístico implica un público diferente, el que entiende varias lenguas clásicas. Aunque la poesía del *Imago* suele conectar el grabado con el lema de forma explícita, también emplea varios artificios retóricos, como anagramas, para enriquecer el mensaje. Por ejemplo, en el emblema que se titula “Dimissio e Societatis Iesv” (Despedida de la Compañía de Jesús) (203), el grabado representa a un hombre que corta hojas de una pérgola de uvas. El lema reza “Nil dabit inde minus” (No dará nada menos que se disminuya) (203). A pesar de esta temática grave, el poema emplea un juego de palabras. Las letras de “Vitiosa seces” (Corta las cosas viles) se deletrean “Societatis Iesu” (203).

El *Imago* se produjo en un momento histórico en que el emblema gozó de una popularidad inmensa en toda la Europa de la temprana modernidad. Aunque en 1939 Praz asoció la producción de emblemas con el catolicismo, y más específicamente con la Compañía de Jesús (170), mucha evidencia indica que esta forma literaria y visual floreció tanto en las comunidades protestantes como en las católicas durante los siglos XVI y XVII.¹¹ Aun dentro de este afán emblemático, la Compañía de Jesús se destacó como productora de emblemas. Según el cómputo de Daly & Dimler, más de 1.700 tiradas de libros de emblemas de jesuitas han sobrevivido hasta nuestros días (x). Como De la Flor, Egido (2004) y Dimler (1997) explican en más detalle, la manía jesuita de estas imágenes se basaba en varias influencias, entre ellas el impacto del humanismo y la mnemotecnia en esta comunidad religiosa.

Las escuelas de la orden produjeron muchos libros emblemáticos a causa de la importancia que gozó el emblema dentro de la *Ratio studiorum*, el plan de estudios que gobernaba la enseñanza en sus instituciones educativas. Según las investigaciones de Porteman, los jesuitas usaban esa producción emblemática para hacer propaganda de su sistema educativo al público (180-81). Fuera de las aulas, el papel que cumplieron las estampas devotas en la conversión de Ignacio de Loyola y las técnicas de visualización, como la composición de lugar, empleadas en los *Ejercicios espirituales* también hicieron que el interés en la emblemática floreciera en esta comunidad religiosa (García Gutiérrez 89-90). Siguiendo estas tradiciones visuales, varias láminas sirvieron funciones importantes en las obras de proselitismo de los jesuitas en Asia y el Nuevo Mundo.¹²

Al considerar el impacto del humanismo entre los fundadores de la Compañía de Jesús, el hecho de que Alciato gozara de una posición signficante en la emblemática jesuítica es comprensible. Dimler indica (1998) que la fama de Alciato como fundador del género emblemático se debió a la comunidad jesuita; el jesuita Bohuslas Balbinus

¹¹ Los ensayos de la colección editada por Peter M. Daly (1989) analizan el impacto del emblema en Inglaterra en varios objetos de adorno personal (joyas) y caseros (una repisa de chimenea tallada). Como Dimler (1984) muestra, aun las colecciones emblemáticas de tono religioso producidas en países católicos fueron populares en Inglaterra.

¹² Véase García Gutiérrez (99-100) y Bailey para más detalles de estos programas artísticos.

le concedió a Alciato el título de “padre” del emblema (Dimler 1998, 294). En *Agudeza y arte de ingenio* (1648), Gracián cita a Alciato en 24 ocasiones a lo largo del texto. Cuando Gracián menciona a Alciato, con frecuencia emplea adjetivos laudatorios. Por ejemplo, al analizar “la improporción, semejanza y alusión crítica” (*Agudeza y arte de ingenio*, tomo I, discurso XII, 141), Gracián se refiere a la emblemática de Alciato en estos términos: “Compuso el juicioso Alciato este preñado emblema y lo exprimió por una elocuente prosopopeya”.¹³ Con respecto al propósito del emblema, Gracián hace hincapié en las posibilidades satíricas del libro de Alciato: “Del objeto especial se pasa con grande artificio a satirizar en común, y dase la doctrina por universalidades, así como se dirá también en la agudeza sentenciosa. De un varón docto, tiranizado del indigno amor, toma ocasión Alciato para un elegante emblema [...]. Satirízase en general con la misma sutileza y gracia, y nótanse las necedades comunes, que no es la menos principal parte de la sabiduría prudente” (*Agudeza y arte de ingenio*, tomo 1, discurso XXVII, 271-72). Este interés en las posibilidades críticas del género emblemático también forma una base importante para la presentación del *Imago* en *El Criticón*.

2. *El Criticón* y el *Imago*

Además de los testimonios positivos y negativos que hemos visto en cuanto a la influencia del *Imago* fuera de los Países Bajos, también hay un indicio específico de que Gracián conoció la obra. Aunque varios catálogos manuscritos del Colegio de la Compañía de Jesús en Huesca hoy en día forman parte de las colecciones de la Biblioteca Pública Provincial de Huesca, según las investigaciones de Laplana Gil, como éstos son del siglo XVIII es difícil saber el estado de estas fuentes en vida de Gracián (126). Pero gracias al *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico español*, sabemos que la copia del *Imago* de la Biblioteca Pública del Estado de Huesca formaba parte de la biblioteca del Colegio de la Compañía de Jesús en Huesca. Según el *Catálogo Colectivo*, este ejemplar contiene el *ex libris* manuscrito que sigue: “Collegii Oscensis Societatis Jesu an. 1644.” Así pues, durante su segunda estancia en la casa jesuita de Huesca, Gracián habría tenido acceso a este libro.¹⁴

A lo largo del viaje de Critilo y Andrenio, los personajes (y los lectores que siguen este recorrido novelesco) aprenden que las apariencias engañan. Los personajes masculinos se comportan y se visten como si fueran mujeres. Como Welles señala, la feminización del hombre en *El Criticón* retrata la profundidad de crisis que experimenta la cultura española (174). Las ciudades de *El Criticón* están llenas de

¹³ Las citas de *Agudeza y arte de ingenio* provienen de la edición de Evaristo Correa Calderón.

¹⁴ Según las investigaciones de Correa Calderón, Gracián vino a la casa de Huesca en 1636, “en la cual reside, al menos, hasta 1639” (21). Después de servir de confesor al duque de Nocera, predicar en la corte, tener puestos diferentes en las casas de la Compañía de Jesús en Zaragoza, Tarragona y Valencia y viajar con las tropas del marqués de Leganés como capellán, Gracián regresó a Huesca en 1646 o 1647 (Correa Calderón 75).

animales en lugar de seres humanos y en lugar de gobernar a los países los reyes son esclavos. Como Andrenio nota amargamente, los vicios gozan de mejores viviendas que las virtudes. Aunque Bakhtin concede un valor cómico a estas inversiones de papeles carnavalescos, los elementos que provocan la risa en los textos de Rabelais están ausentes del *El Criticón*; las inversiones sociales de la novela de Gracián tienen un tono amargo.

Como Forcione ha detallado extensivamente, los párrafos iniciales de *El Criticón* cambian de una manera significativa con respecto a la presentación del cosmos que hace Luis de Granada (1504-88) en *La introducción del símbolo de la fe* (1583) (3-70). Como indica este mismo crítico, en el primer párrafo de *El Criticón* el rey (Felipe IV) ha reemplazado a Dios en el orden cosmológico (7). Otros retoques posteriores al mundo construido por Luis de Granada indican que esta sustitución no ha solucionado los problemas del mundo. Mientras muchos intérpretes del universo, como Luis de Granada, describen el sistema ordenado del cielo, Andrenio señala las “imperfecciones” de las estrellas que ve (Forcione 30-33). Los cuerpos celestiales no son los únicos elementos del universo que han perdido el compás en *El Criticón*. En lugar de romper suavemente contra la arena como en *La introducción del símbolo de la fe*, el mar en *El Criticón* choca violentamente con la tierra de Santa Elena (Forcione 39).

Además de esta relación intertextual que problematiza el mundo novelesco de *El Criticón* desde el primer párrafo, los capítulos iniciales de la novela de Gracián también evocan varios emblemas de las primeras secciones del *Imago*, “*Societas nascens*” y “*Societas crescens*”, las que tratan de las fundaciones de la comunidad religiosa, para hacer hincapié en el desorden de *El Criticón*. En el *Imago* los grabados de estas secciones utilizan símbolos comunes en la emblemática, como el ave enjaulada, la vela y varios motivos clásicos, entre ellos Ulises y el carro de Faetón, para referirse a la Compañía de Jesús. La nave, una representación frecuente del Estado, adquiere otro valor simbólico en el contexto del *Imago*, en el que representa la vanidad del mundo.¹⁵

En el universo distorsionado de *El Criticón*, la relación entre las condiciones por las que Critilo llega a la isla de Santa Elena y el emblema “*Paupertas sapiens*” (La pobreza sabia) del *Imago* (175) establece definitivamente el motivo del mundo al revés en la novela.¹⁶

¹⁵ El artículo de Mínguez Cornelles hace un resumen conciso de esta connotación del barco en la emblemática.

¹⁶ El catálogo de Sagrario López Poza y Sandra María Fernández Vales permite ver muchas de las ilustraciones contenidas en este artículo.



En el emblema titulado “Paupertas sapiens” el componente visual pinta a unos marineros en una nave a vela en mar gruesa. Para salvarse de la tormenta, echan la carga al mar. Como indica el lema, “Nec perimant, pereant” (Si [los marineros] no destruyen, perecerán) (175). El primer plano de la lámina del *Imago* señala que estos marineros ya han tomado esta decisión: varios bultos o fardos cabeceaban en las olas. Al borde de la nave dos marineros en la cubierta se preparan para lanzar más carga al agua. Los últimos versos del poema que acompaña este grabado de pérdida en alta mar reafirman este mensaje: “Interdum lucro est perpeßum in tempore damnum; /Sic bene, ne perimant, proiiciuntur opes” (Mientras tanto, el sufrir una pérdida de tiempo es ganancia/ Así hacen bien en deshacerse de los bienes terrenales no sea que

destruyan) (175).¹⁷ De esta manera, el consumidor del *Imago* entiende que se salva del naufragio y metafóricamente se gana la vida eterna por la pobreza.

En el caso de Critilo, después de pasar unos años encarcelado por haber matado a su rival, el sobrino del virrey, Critilo se encuentra en un barco rumbo a España. Según Critilo, Felisinda (la amada de Critilo) pidió que él fuera trasladado a España, pero el lector nunca aprende cómo Critilo supo del papel de Felisinda en el viaje. El capitán de la nave, afectado tanto por la influencia del parentesco con el virrey como por el deseo de obtener las riquezas que Critilo tenía en el barco, tenía otros planes y arrojó a Critilo al mar. Este oficial del barco opta por el lucro y no por la vida de su compañero de tripulación. Critilo, como los bultos del emblema, ‘cabecea’ en el mar durante una tormenta mientras los vientos llevaban al barco. Critilo, “luchando con las olas, contrastando los vientos y más los desaires de su fortuna, mal sostenido de una tabla” (I. i 104), maldice la soberbia de los seres humanos que lo ha llevado a este punto (I. i 105) de una manera muy semejante a la voz poética de “Paupertas sapiens”.¹⁸

Aunque el capitán va en contra del consejo del *Imago*, la trayectoria de la vida de Critilo antes de llegar al mar muestra el valor educativo de la pobreza. En realidad, a lo largo del viaje de Critilo y Andrenio aquél se diferencia de los otros personajes a causa de esta experiencia. Critilo, hijo único y mimado, vivía de una manera derrochadora en la alta sociedad de los dirigentes coloniales de la India. Perdía mucho dinero en juegos de azar y se involucró en un triángulo de amor con Felisinda y un sobrino del virrey. Cuando Felisinda le informó de que sus padres planeaban casarla con el rival, Critilo le mató. Perdidos todos los bienes (económicos y amorosos), Critilo empezó a reformar su vida. Como él mismo señala: “[...] pues lo que me acarreó de males la riqueza, me restituyó en bienes la pobreza. Puédolo dezir con verdad, pues que aquí hallé la sabiduría (que hasta entonces no la avía conocido), aquí el desengaño, la experiencia y la salud de cuerpo y alma” (I. iv 161). Sin amigos y aislado en la cárcel, Critilo se puso a leer y llegó a ser un hombre entendido; de esta manera, la pobreza le educó.

A pesar de esta semejanza entre el papel de la pobreza en la vida de Critilo y la presentación de esta virtud en el *Imago*, otra de las cualidades más destacadas en las primeras partes del mismo, no tiene ninguna importancia en *El Criticón*. Aparte de elogiar la pobreza, los emblemas del *Imago* también celebran otros bienes de carácter de los jesuitas, como la castidad y la oración frecuente. En los primeros libros del *Imago*, seis emblemas diferentes explican los beneficios que se ganan en la pobreza, pero, al mismo tiempo, ocho emblemas de estas secciones alaban la castidad. En *El Criticón*, sin embargo, la castidad no es importante en la primera parte de la novela; de hecho, la ausencia de esta virtud es un motivo importante para Critilo. Critilo y Andrenio emprenden el viaje novelesco a causa del amor que Critilo tiene por

¹⁷ El tema de la pérdida como ganancia se repite en otros emblemas del *Imago*, como en “Paupertas quaestuosa” [La pobreza lucrativa] (170) y “Sic perdere lucrum est” [Así perder es ganancia] (*Imago* 170). Esta traducción al español es de García Mahiques (401).

¹⁸ Las citas de *El Criticón* vienen de la edición de Romera Navarro. Incluyo la parte, la crisis y la página.

Felisinda; Critilo quiere buscarla. Los dos viajeros aprenden del mundo al buscar a una mujer que no pueden encontrar.

Como Critilo le explica a Andrenio cuando aquél le cuenta la historia de su vida en Goa, al salir Felisinda de las indas orientales, “Lleváronseme dos prendas del alma de una vez, con que fue doblado y mortal mi sentimiento: la una era Felisinda, y otra más que llevaba en sus entrañas, desdichada ya por ser mía” (I. iv 161). Cuando los dos viajeros llegan a Madrid, Falsirena les informa que Andrenio es este hijo que Felisinda esperaba. A partir de este momento, le ortoga un papel a Andrenio en la búsqueda de Felisinda, su madre. También es importante notar que la relación de padre e hijo unifica a los dos viajeros. En la segunda parte de *El Criticón*, aunque los otros pretendientes a la fortuna abandonan a sus familias, Andrenio ayuda a su padre (II. iv 209). En la tercera parte de la novela, al perder a Andrenio, Critilo admite ante el Acertador que “no me dexasse la mitad, pues otro yo allá queda, Andrenio aún más amigo que hijo” (III. iii 86) y busca a Andrenio.

Aunque Critilo resiste los encantos de Falsirena, como hemos visto este episodio confirma que ha mantenido relaciones sexuales con Felisinda. Andrenio no es más casto que su padre; sucumbe metafóricamente a Falsirena.¹⁹ Mientras los otros excautivos de Falsirena maldicen a las mujeres, Andrenio se niega a criticarla. Incluso al considerar lo que ha sufrido por el amor, Andrenio afirma, “[...] lo que más me ha contentado [del mundo] es la muger” (I. xii 374). Es claro que este viajero no aspira a la castidad.

Al celebrar la pureza, el *Imago* se aprovecha de imágenes clásicas de otras obras emblemáticas para interpretarlas de una manera espiritual.²⁰ Esta tendencia a copiar imágenes existentes es frecuente en la emblemática jesuítica; según otro estudio de Dimler, varios textos emblemáticos de miembros de esta comunidad, como los de Friedrich Spee y Georg Stengel, también entran en diálogo con elementos visuales de otras colecciones emblemáticas (1976, 85-86) para asignarles un significado religioso. Como señala Dimler, aproximadamente un 25 por ciento de los emblemas del *Imago* (1981, 444) se basa en imágenes específicas de la emblemática seglar. Por ejemplo, hay emblemas en varias lenguas que retratan a Narciso; con frecuencia esta figura mitológica que se enamora de su propio reflejo que ve en el agua encarna la vanidad (el excesivo amor de sí mismo) o las características engañosas de la imagen.²¹ En el *Imago*, la ilustración del emblema “Quies Exercitiorum Spiritualium iuuat ad sui cognitionem” (Hacer los *Ejercicios espirituales* a solas conduce al autoconocimiento)

¹⁹ Cuando Critilo y su guía Egenio rescatan a Andrenio de la cueva de Falsirena, un espacio que Avilés clasifica de “vaginal” (87), estaba desnudo (I. xii 372). Otro indicio importante de la relación amorosa entre Falsirena y los hombres que ella encarcela es que la voz narrativa describe a los hombres presos en este espacio subterráneo como “de Venus mal heridos” (I. xii 373).

²⁰ Como Salviucci Insolera explica, este interés en el clasicismo que se ve en el *Imago* forma parte de la tendencia del catolicismo a interpretar a las figuras clásicas de una manera cristiana (14). Esta tendencia, claro, se basa ya en el evemerismo de la primera patrística.

²¹ Bernat Vistarini & Cull incluyen dos ejemplos de esta representación de Narciso en la emblemática en español (557).

(460) representa a un hombre que se estudia en las aguas del río. Como explican el lema y el poema que acompañan a Narciso, sin embargo, el señor del *Imago* llega a conocerse por la soledad y los *Ejercicios espirituales*.

Para celebrar la castidad, un emblema del *Imago* emplea a Ulises, una figura clásica también utilizada en la emblemática de Alciato. En el *Imago*, la ilustración del emblema “Castitas religiosa voto adstricta” (La castidad religiosa atada por voto) (181) representa a Ulises, atado al mástil del barco y tapándose los oídos para mejor resistir a las canciones de las sirenas.



(Como Dimler señala, el Ulises en el grabado xilográfico de Alciato no se tapa los oídos (1981, 438).) El lema del *Imago* señala “Canitis surdis, canitis ligatis” (Cantan a los sordos, cantan a los atados) (181); así, los votos de los jesuitas les ayudan a resistir esta tentación.

En contraste con la interpretación del *Imago*, en la emblemática de Alciato Ulises representa la inteligencia en lugar de la castidad (Alciato 125-26; Bernat Vistarini &

Cull 793). Según el último verso del poema, “Scilicet est doctis cum meretrice nihil,” “Los sabios no tienen nada que ver con prostitutas” (Alciato 125).

A pesar de la ejemplaridad mental y espiritual en las dos tradiciones emblemáticas, en *El Criticón*, sin embargo, el ejemplo de Ulises no les ayuda a los personajes. Antes de llegar a la corte en la primera parte, Critilo busca “una aguja de marear en este golfo de Circes” (I. xi 333) en las librerías de Madrid. Aunque el librero no entiende lo que quiere Critilo, otro cliente de la tienda, el Cortesano, le sugiere a Critilo que siga el ejemplo de la *Ulisiada*. Para navegar el mar de la corte sin caer en las trampas de las sirenas y otras encantadoras, “ni basta que el cauto Ulises se tapie los oydos: menester es que se ate al firme mástil de la virtud y encamine la proa del saber al puerto de la seguridad, huyendo de sus encantos” (I. xi 347). En este caso, el Ulises de *El Criticón* imita el grabado del *Imago* (se tapa los oídos) a la vez que representa tanto la virtud de la castidad como la de la inteligencia. Aun después de este consejo, Falsirena les engaña a Critilo y Andrenio. De esta manera, este episodio pone en tela de juicio el apuntalamiento fundamental de la emblemática moral. Incluso cuando acaban de hablar del valor de Ulises, el ejemplo de este héroe no tiene ningún impacto en las acciones de los protagonistas.

En otro caso de un emblema del *Imago* que reinterpreta uno de Alciato, *El Criticón* también despoja esta imagen de su significado religioso. Al llegar a la Península Ibérica, después de observar el horror de la Mala Inclinação, que alimenta a los animales con los niños en su custodia, Critilo y Andrenio llegan a una encrucijada de tres caminos (III. v 174). Como el grupo L.E.S.O señala, el emblema de Alciato “Qua Dii vocant, eundum” (Que hemos de ir por donde Dios nos llama) (Alciato 14; Bernat Vistarini & Cull 523) es un intertexto importante para este episodio en que los dos viajeros encuentran un montón de piedras, el tributo tradicional que los viajeros dejan para Mercurio, el protector de los caminantes (1986, 65). Al lado del grupo de piedras en *El Criticón*, Critilo y Andrenio encuentran una columna, “labrada de relieve con estremado artificio, compitiendo los primores materiales de la simetría con los formales del ingenio” (I. v 176). Los ejemplos clásicos representados en estas imágenes talladas celebran el valor de la ‘vía media.’ En contraste con estos ejemplos clásicos, el *Imago* interpreta la ayuda que Mercurio le ofrece a una caminante de una manera diferente. El emblema “Libellus Exercitiorum dux certissimus ad eligendum vitae statum” (El libro de *Ejercicios* [espirituales] de Ignacio de Loyola) es la mejor guía para escoger un estado de vida) (459), Mercurio representa la lectura de los *Ejercicios espirituales*.²² En lugar de meditar, Critilo contempla varias figuras de las leyendas antiguas para tomar su decisión.

Aparte de las imitaciones más o menos directas de imágenes particulares también hay otra relación aún más complicada entre la emblemática jesuítica y las tradiciones visuales ya existentes.²³ Como señala Perugini, el intento de establecer una conexión

²² El artículo de Dimler (1999, 290) reproduce esta página del emblema.

²³ Dimler especifica las semejanzas entre grabados particulares de otras colecciones emblemáticas y el *Imago* (1981, 446-48).

directa entre una imagen emblemática y una obra literaria puede ser arriesgado debido a que los aspectos visuales de los emblemas suelen basarse en imágenes tradicionales (332). En realidad, varios objetos cotidianos, como las fuentes y los espejos, aparecen en contextos distintos en numerosas imágenes de carácter emblemático durante los siglos XVI y XVII. Las siete fuentes emblemáticas que Bernat Vistarini & Cull reproducen en su colección atestiguan las interpretaciones diversas de esta figura en la emblemática. Por ejemplo, en el texto de Hernando de Soto *Emblemas moralizadas* (1599), las fuentes de Beocia ejemplifican la reciprocidad (Bernat Vistarini & Cull 360). En el *Príncipe perfecto y ministros ajustados: documentos políticos y morales en emblemas* (1657) de Andrés Mendo, este mismo aparato, situado en el centro de un jardín formal, representa la generosidad del rey (Bernat Vistarini & Cull 358). Mientras tanto, la emblemática de enfoque moral suele usar la fuente para fines distintos; por ejemplo, en las *Empresas espirituales y morales* de Juan Francisco de Villava (1613), la fuente representa la fuerza del ayuno (Bernat Vistarini & Cull 358). Como Hans Felten explica, tanto santo Tomás de Aquino como san Buenaventura emplean la fuente para simbolizar la bondad de Dios y Jesucristo (35). Las fuentes en el *Imago* también simbolizan virtudes espirituales. En “Regulas Societatis absque obligatione peccati” (Las reglas de la Compañía sin las cadenas del pecado) (174), un querubín saca agua de una fuente bombeándola para fortalecer la virtud del bebedor.



En “Societatis in proximorum solatium gratis se effundit” (La Compañía se derrama gratuitamente para consuelo del prójimo) (trad. de García Mahiques 396) (*Imago* 455), el grabado representa una fuente con cinco surtidores. Dos chorritos salen de las bocas de los cisnes, reconocibles por sus cuellos, las aves que representan la fidelidad en varios contextos iconográficos. Como el título del emblema explica, este agua fresca subraya el potencial de la comunidad jesuita para sacrificarse.

En lugar de repetir verbalmente las fuentes de los grabados del *Imago*, las fuentes de *El Criticón* invierten el significado positivo del agua en el *Imago*. En vez de dar vida espiritual como las fuentes del *Imago*, las de *El Criticón* sirven otras funciones: éstas contienen los peligros del mundo. Después de desembarcar en España, Critilo y Andrenio viajan para Madrid y en la séptima crisis de la primera parte los dos viajeros llegan a “la gran fuente de la gran sed” (I. vii 220). Una muchedumbre de caminantes rodea los siete caños de hierro. No había necesidad de estanque porque las personas bebían cada gota que salía de los grifos en forma de serpientes y perros. A pesar de la advertencia de Critilo de que Andrenio esperara, éste se puso a beber de inmediato. En lugar de agua, la fuente echaba veneno y a causa de la gota que Andrenio logró tragar “quedó vacilando siempre en la virtud” (I. vii 227). Como Critilo y Andrenio observaban al ver a los otros caminantes que consumían el veneno, esta sustancia destruía a las partes del cuerpo que tocaba.²⁴

En la segunda parte, otra fuente también ofrece bebidas peligrosas; en esta ocasión la fuente provoca el olvido (II. xii 352). En la penúltima crisis de la segunda parte, los viajeros quieren subir al trono del mando. Mientras un grupo de viajeros debate cómo van a subir, la Sombra arma las partes del cuerpo que han caído del cielo para formar un gigante. Este hombre enorme les ayuda a subir el primer escalón, donde se encuentra la fuente del olvido. Después de consumir este líquido, el bebedor se olvida de sus familiares (y de sí mismo) y se pierde en la ambición. En lugar de encontrar la gracia divina en las fuentes de la novela, los bebedores de *El Criticón* reciben el engaño y el olvido.

Otros objetos, como los espejos, también aparecen en formas de arte visual durante la temprana modernidad. En el motivo de la *vanitas*, cuando una mujer bella pretende verse en el vidrio del espejo, en lugar de contemplar su reflejo ve una calavera. Como ya hemos notado, es muy frecuente que Narciso, enamorado de sí mismo, represente la vanidad en imágenes emblemáticas. En los *Emblemas morales* (1610) de Sebastián de Covarrubias Horozco, este objeto de vidrio tiene varios significados. En “Qualem obtuleris, reddam” (Te devolveré tal como te has mostrado) (trad. de Bernat Vistarini & Cull 320), la luna se contempla en un espejo colgado de un árbol. Según el poema y comentario de Covarrubias, esta imagen representa la facilidad con la que se puede decepcionar al hombre bueno (Bernat Vistarini & Cull 321). En varias imágenes de textos emblemáticos en español, este cristal refleja el poder de los reyes, como en los *Emblemas morales* (1610) de Sebastián de Covarrubias Horozco, el *Príncipe perfecto*

²⁴ Strosetzki interpreta esta actitud distanciada por parte de Critilo y Andrenio como muestra del escepticismo de la novela.

y *ministros ajustados: documentos políticos y morales en emblemas* (1657) de Andrés Mendo y la *Descripción de las honras que se hicieron a la catholica Majestad Phelippe quarto* (1666) de Pedro Rodríguez de Monforte (Bernat Vistarini & Cull 320-22).

En el contexto de la emblemática religiosa, como señala Dekoninck, o los espejos reflejan las creaciones divinas (50-66) o sugieren el valor del autoconocimiento del individuo. Los cristales de Francisco de Zárraga en *Séneca juez de sí mismo, impugnado, defendido y ilustrado. En la causa política y moral que litigan Don Alonso Núñez de Castro, Don Diego Ramírez de Albeada y Don Juan Baños de Velasco y Azevedo* (1684) y Juan de Borja en *Empresas morales* (1581) hacen que el espejo represente el valor del auto-conocimiento para evitar el pecado (Bernat Vistarini & Cull 319). En el *Imago* específicamente, como ya hemos mencionado, Narciso se ve en el cristal de los *Ejercicios espirituales* (460). En otro grabado del *Imago* que muestra un espejo, un querubín también estudia su reflejo en el espejo (187). En lugar de mirarse, en este emblema el querubín contempla el efecto de su respiración en el cristal. Según el lema, esta lámina refleja la manera en que la belleza se marchita (187). El *Imago* también reinterpreta el espejo cóncavo que refleja la gloria del rey en los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias (Bernat Vistarini & Cull 320) a lo divino para retratar el poder del amor de Dios (*Imago* 718).

A lo largo del viaje de Critilo y Andrenio los guías sabios emplean espejos para revelar la naturaleza de la realidad, en lugar de penetrar en las conciencias de los personajes o contemplar los efectos futuros del tiempo.²⁵ Cuando Critilo visita el castillo de Artemia (el Saber), Andrenio queda atrapado en la corte de Falimundo. Critilo le pide a su anfitriona que le ayude a sacar a Andrenio de esta ciudad. Artemia accede a la solicitud y despacha a uno de sus ministros con “un espejo de purísimo cristal” (I. viii 250) para hacer el trabajo. Al llegar al palacio de Falimundo, este hombre emplea el espejo para penetrar las cortinas de las ventanas del palacio. El guía le aconseja a Andrenio que mire “al rebés para verlas al derecho” (I. viii 258), vuelva el espejo “a las ventanas contrarias de Palacio” (I. viii 258) y revele que el rey Falimundo es un monstruo sin cabeza.

Esta capacidad del espejo para revelar la presentación física de otros personajes llega a ser arma ofensiva rumbo al palacio de Virtelia. Mientras los viajeros suben el sendero difícil, unos animales salen de la jungla y se enfrentan a los caminantes. Cuando un tigre se acerca, Critilo defiende al grupo con un espejo. El tigre, al ver su reflejo en el “escudo de cristal, espejo fiel del semblante, y así como la fiera se vió en él tan feamente descompuesta, espantada de sí misma echó a huir” (II. x 304). El cristal tiene el mismo efecto en las serpientes. Como la voz narrativa explica, la capacidad que tiene el espejo es extraordinaria: “Hecho de una pasta real, quanto más blanda más fuerte, forjado con influxo celeste, de todas maneras impenetrable: y era,

²⁵ Como las apariencias normalmente percibles no son aparentes en *El Criticón*, el espejo cumple esta función. Después de trabajar tanto para ver el exterior, penetrar en la esencia de las cosas parece imposible.

sin duda, el de la paciencia” (II. x 304). Aunque estas materias son excepcionales, este espejo funciona como si fuera espejo normal. Los animales se ven en él.

En la crisis que sigue, otro espejo tiene capacidades especiales. Después de que Momo marque con carbones a la población del imperio de la honra, los afectados acuden a un estanque para ver las manchas. Estas aguas tienen poderes especiales para revelar las marcas presentes y las del pasado (II. xi 330). En lugar de hacer que los espectadores cambien sus comportamientos negativos como en la emblemática espiritual, estas aguas cristalinas hacen que la situación mala se empeore. En contraste con el espejo de la *vanitas*, este espejo retrata el pasado olvidado en lugar del efecto del paso de tiempo en el futuro.

Después de perder al guía en esta escena caótica, otro guía le explica a Critilo la manera en que el Engaño asegura que los seres humanos no se vean “en el espejo cristalino del propio conocimiento” (III. v 152). Al contrario que los espejos emblemáticos, este espejo del Engaño esconde la verdad de la persona que se contempla en él. En lugar de solamente invertir las tendencias generales de los espejos de la emblemática espiritual, un espejo de *El Criticón*, “el cristal de maravillas” (III. iv 144-46) ignora la interpretación religiosa de otro emblema del *Imago*. El grabado de “Societatis operarii” (Los obreros de la Compañía) (452) pinta un espejo enmarcado, cuyo lema es “Omnibus omnia” (Todo para todos) (trad. de García Mahíques 397).



Como García Mahíques resume, el poema explica que varias perspectivas se juntan en “un solo espejo –el de la Compañía– [que] debe ser el lugar donde se contrastan las imágenes individuales de los distintos operarios” (397). Según el poema, el amor divino es el factor unificante que les da a los jesuitas este poder.

En la escena con el “cristal de maravillas” en *El Criticón* (III. iv 144-48) el elemento unificador se ausenta de las visiones que los personajes tienen en este espejo. El cristal, sin embargo, no refleja nada. Los personajes que miran en el espejo no ven sus propios reflejos. Aunque cada uno dice que ha visto unas imágenes fabulosas, como el fénix, en el cristal, la voz narrativa, sin embargo, explica que estas visiones son inventadas: “Començaron unos y otros a mirar, y todos a remirar, y ninguno veía cosa” (III. iv 146). Estas mentiras aseguran que la mentira triunfa (III. iv 147). Cuando el Descifrador intenta nombrar al dueño de este cristal, el dueño empieza a vomitar “tinta de mentira y fealdades, espeso humo de confusión” (III. iv 148) y la escena desciende al caos. Dentro del humo Critilo pierde al guía, el Descifrador, y, al perderlo, la posibilidad de ver la realidad claramente en lugar de en el espejo que no refleja nada. En contraste con el cristal que unifica los varios puntos de vista para que la Compañía de Jesús sea todo para todos, los múltiples reflejos mentirosos del “cristal de maravillas” provocan que la sociedad de *El Criticón* se desintegre.

3. La reacción de la Compañía de Jesús

Quizás por la ausencia de una trama explícitamente católica en la mayor parte de la obra de Baltasar Gracián, la cuestión de la influencia de la Compañía de Jesús en la producción literaria de este autor se discute con frecuencia. Aparte del tratado *El Comulgatorio* (1655), el cual le ofrece unas meditaciones al comulgante para recibir el sacramento, la obra de Gracián carece, a primera vista, de la huella de la orden religiosa a la que pertenecía. De vez en cuando, los consejos de Gracián parecen romper con la moralidad cristiana, como la sugerencia de que el lector del *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647) debe “cifrar la voluntad” (aforismo 97, 236).

Gracián no es el único miembro de la orden cuya producción literaria se caracteriza por este secularismo aparente. Al estudiar la poesía didáctica que unos jesuitas del siglo XVIII escribían en latín, Haskell nota una característica curiosa de estos poemas. A primera vista, esta poesía escrita en latín parece ocuparse de temas laicos, pero al analizarla con más detalle también de una manera menos aparente comenta la experiencia jesuita (18). De esta misma manera, *El Criticón* se relaciona con el *Imago*.

Dada la naturaleza abierta de *El Criticón*, al comenzar la tercera parte el autor le avisa al lector: “Para su enmienda te dexo las márgenes desembaraçadas, que suelo yo dezir que se introduxeron para que el sabio letor las vaya llenando de lo que olvidó o no supo el autor, para que corrija él lo que erró éste” (III “Al que leyere” 14). En este contexto, no es sorprendente que críticos como Batllori y Pelegrín hayan visto varios subtextos jesuíticos en la novela. Según las investigaciones de Batllori, la influencia

de la orden se ve en el impacto de la *Ratio studiorum* en Gracián (101-14). Pelegrín piensa que el estilo de Gracián verbaliza las posiciones teológicas de los jesuitas (146-80). Aubrun sugiere que Critilo y Andrenio puedan ser jesuitas. Aubrun señala que Critilo y Andrenio, iguales que los jesuitas, “van por el mundo a pares” (231, nota 2) y nota que la geografía representa la zona de actividades misioneras de los jesuitas (231, nota 2). Aubrun también sugiere que haya otros elementos de la novela que se derivan de la experiencia jesuítica de Gracián (231, nota 2), pero no los especifica. En cuanto a la semejanza entre la manera en la que Critilo y Andrenio viajan y el sistema de compañeros de los jesuitas, no quiero rechazar esta interpretación por completo, aunque creo que resulta difícil conciliar la pertenencia de Critilo y Andrenio a esta comunidad religiosa con la relación de padre e hijo que Falsirena les revela en la primera parte y que la narrativa confirma en dos otras ocasiones. En lugar de formar parte de esta comunidad religiosa, los dos son observadores, como hemos visto en el encuentro de Critilo y Andrenio con la fuente de los engaños, distanciados de un mundo novelístico lleno de varias influencias de los jesuitas y su emblemática.

Al explicar por qué sacó la segunda edición de *Literature in Light of the Emblem* 19 años después de la primera sin cambiar los análisis textuales, Daly señala que el *boom* en estudios del impacto de la emblemática en autores particulares no ha afectado las interpretaciones de sus obras (ix). Aunque cualquier lectura que enriquece el entendimiento de un texto importante, sobre todo en el caso de un texto tan polivalente como *El Criticón*, es valiosa, la relación que este trabajo propone entre *El Criticón* y el *Imago Primi Saeculi* también puede clarificar un incidente oscuro en la vida del autor.

Gracián, como muchos jesuitas del XVI y XVII, publicaba sus obras sin pedirles el permiso obligatorio a sus superiores.²⁶ A pesar de que el General Superior Goswin Nickel le pidió a Gracián que dejara de imprimir, Gracián no obstante sacó la tercera parte de *El Criticón*. Después de este acto desafiante, no es sorprendente que Nickel le castigara severamente a Gracián: recibió una “reprehensión pública y un ayuno de pan y agua” (Del General Goswin Nickel al Provincial Jacinto Piquer, 16 de marzo de 1658, Archivo Histórico Nacional, Jesuitas, legajo 254 documento 190), y perdió su cátedra en Zaragoza, trasladándose a la casa de la Compañía de Jesús en Graus. Como Gracián contravino la orden del General Nickel, en la mentalidad de Nickel, el autor merecía esta penitencia severa. La penitencias ya mencionadas forman parte de un castigo más extenso. El General sugirió que los superiores vigilaran a Gracián:

Conviene velar sobre el mirarle a las manos, visitarle de quando en quando su Aposento y papeles y no permitirle encerrada en el aposento si le hallasse algun papel o escritura contra la Compañía, o contra su gouierno, compuesto por dicho padre Gracian, VR lo encierre y tengale encerrado hasta que este muy reconocido, y reduzido, y no le permita mientras estuviere incluso tener papel, Pluma, ni Tinta; pero antes de

²⁶ El libro de Batllori (99) y el artículo de Patricia Manning explican esta práctica con más detalle.

llegar a esto, assiguresse bien VR que sea cierta la falta, que he dicho, por la qual se le ha de dar este castigo; para proceder con mayor acierto, sera muy conveniente que quando ay tiempo siga VR el sentir de sus consultores y despues nos vaya avisando de lo que ha sucedido, y de lo que ha obrado: el valernos del medio de la inclusion. Ya que otros no han sido de provecho, es medio necessario y justa defenssa de nuestra Compañía, a la qual estamos obligados en conciencia los superiores della (Del General Goswin Nickel al Provincial Jacinto Piquer, 16 de marzo de 1658, Archivo Histórico Nacional, Jesuitas, legajo 254 documento 190).²⁷

Al pedir que alguien revise las manos y la habitación de Gracián, se supone que la jerarquía jesuita quería asegurarse de que Gracián no escribiera. Dada su desobediencia previa, esta parte del castigo es lógica. A la vez, como indican el temor de encontrar materia escrita “contra la Compañía o contra su gobierno” y la referencia a la “justa defensa de la Compañía” al final de la cita, parece que Gracián ya ha criticado a su comunidad religiosa. Es verdad que Gracián se quejó a sus amigos que la comunidad le presionaba para que no publicara, como señala esta carta manuscrita que Jerónimo de Ataide le escribió a Andrés de Uztarroz: “Juzgo de su carta [de Gracián] que le cuesta más que escuir el escuir por la opuscion de su provincia [...] (Jerónimo de Ataide a Uztarroz, 7 de mayo de 1646, *Cartas literarias*, folio 173).” A pesar de este conocimiento por parte de los amigos de Gracián, la firmeza de la reacción de Nickel parece excesiva por este tipo de comentario e implica una falta más pública, como la reinterpretación de la emblemática del *Imago* en *El Criticón*.

Como hemos visto a lo largo de este trabajo, al estudiar la intertextualidad entre las aventuras de Andrenio y Critilo y el *Imago Primi Saeculi*, esta reacción aparentemente desproporcionada del General Nickel llega a ser más comprensible. Aunque la novela de Gracián no criticó a su propia comunidad religiosa de una manera explícita, las imágenes de *El Criticón* ponen en tela de juicio las conexiones que la Compañía de Jesús hace en el *Imago Primi Saeculi*. Aunque ciertos detalles de la vida de Critilo, como el impacto de la pobreza en su formación, afirman los valores del *Imago*, otros elementos de la vida de este personaje rechazan elementos importantes del programa de imágenes del *Imago*. En lugar de elogiar la castidad, el amor carnal motiva el viaje de Critilo. Las fuentes de la novela de Gracián fluyen con líquidos peligrosos y en la última parte de *El Criticón* los espejos no reflejan nada. Como hemos visto en el caso de la referencia a Ulises, *El Criticón* también cuestiona el principio básico de la emblemática moral; en el caso de Critilo y Andrenio, el ejemplo ofrecido no les ayudó. Si este ejemplo no sirve para guiar el comportamiento de los personajes, es lógico que el lector cuestione el impacto moral de los consejos que la emblemática ofrece. Porque *El Criticón* cuestionó el programa iconográfico que la orden desarrolló

²⁷ Se mantienen la ortografía y puntuación originales de esta misiva. Ya que Batllori transcribió la parte de este documento que tiene que ver con Gracián, sólo se incluye el pasaje que viene al caso en nuestra discusión. Véase Batllori (196) para ver las sugerencias íntegras del General Nickel.

en el *Imago Primi Saeculi*, sus superiores de la Compañía de Jesús vigilaron a Gracián después de la publicación de la tercera parte de *El Criticón*. Más allá del caso específico de la vida y obra de Gracián, es posible que el estudio más detallado del *Imago Primi Saeculi* pueda enriquecer la interpretación de otros productos culturales de la España de la temprana modernidad.

Obras citadas

- Af-Beeldinghe van d'eerste eevwe der Societyt Jesu voor ooghen ghestelt door de Dvyts-Nederlantsche provincie der selver Societyt.* Trad. de *Imago Primi Saeculi*. T'Antwerpen: In de Plantiinsche Drvckeriie, 1640.
- Alciato, Andrea. Trad. Betty I. Knott. *Emblemata. Lyons, 1550*. Brookfield, VT: Scholar Press, 1996.
- Aubrun, Charles V. "Crisis en la moral: Baltasar Gracián, S. J. (1601-1658)." *Cuadernos hispanoamericanos* 182 (1965): 229-37.
- Avilés, Luis F. "La alegoría y la mujer monstruo: el problema de la representación femenina en *El Criticón* de Gracián." *La Torre* 7.25 (1993): 79-93.
- Azanza López, José Javier. "Los jeroglíficos de Felipe IV en la Encarnación de Madrid como fuente de inspiración en las exequias pamplonesas de Felipe V." Eds. R. Zafra & José Javier Azanza. *Emblemata áurea. La emblemática en el arte y la literatura del siglo de oro*. Madrid: Ediciones Akal, 2000. 33-55.
- Archivo Histórico Nacional. Sección de Jesuitas. Legajo 254, documento 190.
- Backer, Augustin de, & Carlos Sommervogel. *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*. Vol. 1. Louvain: Editions de la Bibliothèque S. J., Collège de Philosophie et Théologique, 1895-1960.
- Bailey, Gauvin Alexander. *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America (1542-1773)*. Toronto: University of Toronto Press, 1999.
- Bakhtin, Mikhail. Trad. Helene Iswolsky. *Rabelais and His World*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1984.
- Batllori, Miguel, S. I. *Gracián y el Barroco*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1958.
- Bernat Vistarini, Antonio, & John T. Cull. *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*. Madrid: Ediciones Akal, 1999.
- Cartas literarias dirigidas a Juan Francisco Andrés de Uztarroz*. Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 8391.
- Carruthers, Mary J. *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- . *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Carruthers, Mary J., & Jan M. Ziolkowski, eds. *The Medieval Craft of Memory: An Anthology of Texts and Pictures*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2002.
- Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español*. Ministerio de Cultura. <<http://www.mcu.es/bibliotecas/MC/CCPB/index.html>>.
- Correa Calderón, Evaristo. *Baltasar Gracián. Su vida y su obra*. 2ª edición. Madrid: Gredos, 1970.

- Daly, Peter M. *Literature in Light of the Emblem: Structural Parallels between the Emblem and Literature in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. 2nd ed. Toronto: University of Toronto Press, 1998.
- Daly, Peter M., ed. *Andrea Alciato and the Emblem Tradition: Essays in Honor of Virginia Woods Callahan*. Nueva York: AMS Press, 1989.
- . "Emblematic Publications by the Jesuits of the Flanders Belgium Province to the Year 1700." Eds. John Manning, & Marc van Vaeck. *The Jesuits and the Emblem Tradition: Selected Papers of the Leuven International Emblem Conference 18-23 August, 1996*. Imago Figurata Studies Vol. 1a. Turnhout: Brepols, 1999. 249-76.
- Daly, Peter M, & G. Richard Dimler, S. I., eds. *The Jesuit Series Part One (A-D)*. Corpus Librorum Emblematum. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1997.
- Dekoninck, Ralph. *Ad imaginem: Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite*. Genève: Libraire Droz, 2005.
- Dimler, G. Richard, S. I. "The Egg as Emblem: Genesis and Development of a Jesuit Emblem Book." *Studies in Iconography* 2 (1976): 85-106.
- . "The *Emblematum Liber* of Andrea Alciato and Jakob Masen's Theory of the *Imago figurata*." *Archivum Historicum Societatis Jesu* 67 (1998): 293-304.
- . "Humanism and the Rise of the Jesuit Emblem." Eds. Peter M. Daly & Daniel S. Russell. *Emblematic Perceptions: Essays in Honor of William S. Heckscher*. Saecvla Spiritalia 36. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner, 1997. 93-109.
- . "The *Imago Primi Saeculi*: Jesuit Emblems and the Secular Tradition." *Thought* 56 (1981): 433-48.
- . "Jakob Masen's Critique of the *Imago Primi Saeculi*." Eds. J. Manning & M. van Vaeck. *The Jesuits and the Emblem Tradition: Selected Papers of the Leuven International Emblem Conference 18-23 August, 1996*. Imago Figurata Studies Vol. 1a. Turnhout: Brepols, 1999. 279-95.
- . "The Jesuit Emblem Book in 17th Century Protestant England." *Archivum Historicum Societatis Jesu* 53 (1984): 357-69.
- Egido, Aurora. *De la mano de Artemia. Literatura, emblemática, mnemotecnia y arte en el Siglo de Oro*. Palma de Mallorca: Olañeta, Universitat de les Illes Balears, 2004.
- . *La rosa del silencio*. Madrid: Alianza, 1996.
- Felten, Hans. "Proteo. La fuente de los engaños. Una lectura de la primera parte de la crisi I,vii del "Crítico." Eds. Sebastián Neumeister & Dietrich Briesemeister. *El mundo de Gracián. Actas del Coloquio Internacional Berlin 1988*. Berlín: Verlag, 1991. 31-37.
- Forcione, Alban. "At the Threshold of Modernity: Gracián's *El Crítico*." Eds. Nicholas Spadaccini & Jenaro Talens. *Rhetoric and Politics: Baltasar Gracián and the New World Order*. Hispanic Issues 17. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. 3-70.

- Fumalori, Marc. *L'École du silence. Le sentiment des images au XVIIIe siècle*. Paris: Flammarion, 1994.
- Flor, Fernando R. de la. *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnía española de los siglos XVII y XVIII*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1996.
- García Gutiérrez, Fernando, S. I. "Los grabadores flamencos de los siglos XVI y XVII y la Compañía de Jesús." *Archivum Historicum Societatis Jesu* 145 (2004): 89-119.
- García Mahiques, Rafael. "Fuentes para el programa emblemático en la Iglesia de la Compañía en Córdoba (Argentina) El *Imago Primi Saeculi*." *Ephialte Lecturas de Historia del Arte* 4 (1994): 394-403.
- Gracián, Baltasar. Ed. Evaristo Correa Calderón. *Agudeza y arte de ingenio*. 2 vols. Madrid: Castalia, 1969.
- . Ed. Miguel Romera Navarro. *El Criticón*. 3 vols. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1938-40.
- . Ed. Luis Sánchez Lafla. *Obras completas. Oráculo manual y arte de prudencia*. Madrid: Espasa Calpe, 2001. 199-302.
- Haskell, Yasmin Annabel. *Loyola's Bees: Ideology and Industry in Jesuit Latin Didactic Poetry*. Nueva York: Oxford University Press, 2003.
- Imago primi saeculi Societatis Iesu a Prouincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis repraesentata*. Antuerpiae: Ex officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1640.
- Imago primi saeculi Societatis Iesu a Prouincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis repraesentata*. Bayerischen Staatsbibliothek-Munich. <<http://mdz1.bib-bvb.de/~emblem/emblanzeige.html?Auswahl%5B%5D=72&inpBitmuster=2>>.
- Laplana Gil, José Enrique. "Noticias y documentos relativos a la biblioteca de la Compañía de Jesús en Huesca." *Voz y letra* 9.1 (1998): 123-40.
- Ledda, Giuseppina. "Estrategias y procedimientos comunicativos en la emblemática aplicada (fiestas y celebraciones, siglo XVII)." Eds. R. Zafra, Rafael & José Javier Azanza. *Emblemata áurea. La emblemática en el arte y la literatura del siglo de oro*. Madrid: Ediciones Akal, 2000. 251-62.
- . "Los jeroglíficos en los sermones barrocos. Desde la palabra a la imagen, desde la imagen a la palabra." *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática. Teruel, 1 y 2 de octubre de 1991*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1994. 581-97.
- L.E.S.O. "Doscientas cincuenta notas para una mejor comprensión literal de la primera parte del *Criticón*." *Criticón* 33 (1986): 51-104.
- . "Trescientas notas para una mejor comprensión literal del *Criticón* (segunda y tercera parte)." *Criticón* 43 (1988): 189-245.
- López Poza, Sagrario, & Sandra María Fernández Vales. *Catálogo de ediciones digitales de libros de emblemas y obras afines accesibles en Internet*. <<http://rosalia.dc.fi.udc.es/emblematica/CatalogoDEBROW.pdf>> (1-45).
- Manning, John. *The Emblem*. Londres: Reaktion Books, 2002.

- Manning, John, & Marc van Vaecck, eds. *The Jesuits and the Emblem Tradition: Selected Papers of the Leuven International Emblem Conference 18-23 August, 1996*. Imago Figurata Studies, 1a. Turnhout: Brepols, 1999.
- Manning, Patricia W. "Publication Protocol in the Seventeenth-Century Jesuit Province of Aragon." *Explorations in Renaissance Culture* 33.1 (2007): 133-60.
- Mínguez Cornelles, Víctor M. "La nave, imagen y alegoría del Estado en la emblemática barroca." *Millars. Espai i Història* 11 (1986): 123-39.
- Muller, Jeffrey. "Jesuit Uses of Art in the Province of Flanders." Eds. John W. O'Malley, S. I., Gauvin Alexander Bailey, Steven J. Harris & T. Frank Kennedy, S. I. *The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts 1540-1773*. Toronto: University of Toronto Press, 2006. 113-56.
- Orso, S. N. *Art and Death at the Spanish Habsburg Court. The Royal Exequies for Philip IV*. Columbia: University of Missouri Press, 1989.
- Pelegrín, Benito. *Éthique et Esthétique du Baroque: L'espace jésuitique de Baltasar Gracián*. Arles: Éditions Actes Sud, 1985.
- Perugini, Francesca. "La biblioteca emblemática de Baltasar Gracián." Eds. Aurora Egido, Fermín Gil Encabo & José Enrique Laplana Gil. *Baltasar Gracián IV Centenario (1601-2001) Actas I Congreso Internacional "Baltasar Gracián: pensamiento y erudición" (Huesca, 23-26 de mayo de 2001)*. Huesca-Zaragoza: Instituto de Estudios Altoaragoneses, Institución Fernando el Católico, Gobierno de Aragón, 2003. I: 327-52.
- Porteman, Karl. "The Use of the Visual in Classical Jesuit Teaching and Education." *Paedagogica Historica* 36 (2000): 179-96.
- Praz, Mario. *Studies in Seventeenth-Century Imagery*. 2nd ed. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1975.
- Salviucci Insolera, Lydia. *L'Imago primi saeculi (1640) e il significato dell'immagine allegorica nella Compagnia di Gesù: genesi e fortuna del libro*. Miscellanea historiae pontificae 66. Roma: Pontificia Università Gregoriana, 2004.
- Sánchez Pérez, Aquilino. *La literatura emblemática española (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1977.
- Strosetzki, Christoph. "Elementos escépticos en Gracián." Ed. Sebastián Neumeister. *Baltasar Gracián: Antropología y estética. Actas del II Coloquio Internacional (Berlín, 4- 7 de octubre de 2001)*. Berlín: Edition Tranvía, Verlag Walter Frey, 2004. 237-65.
- Voet, Léon. *The Golden Compasses. A History and Evaluation of the Printing and Publishing Activities of the Officina Plantiniana at Antwerp*. 2 vols. Amsterdam: Van Gendt; New York: Abner Scram, 1969-72.
- Welles, Marcia L. *Persephone's Girdle: Narratives of Rape in Seventeenth-Century Spanish Literature*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2000.
- Zafra, Rafael, & José Javier Azanza, eds. *Emblemata áurea. La emblemática en el arte y la literatura del siglo de oro*. Madrid: Ediciones Akal, 2000.