

DEL LIBRO AL PANEL DE AZULEJOS. EL PROCESO DE ADAPTACIÓN DEL EMBLEMA IMPRESO A LOS REVESTIMIENTOS CERÁMICOS PORTUGUESES DURANTE LOS SIGLOS XVII Y XVIII*

JOSÉ JULIO GARCÍA ARRANZ**

Resumen: *Tras exponer en primer lugar una revisión general de la inserción en programas de la azulejería religiosa portuguesa, en especial durante las primeras décadas del siglo XVIII, de composiciones simbólicas procedentes de las ilustraciones grabadas de los libros de emblemas y empresas, planteamos en el presente artículo una aproximación, a partir del análisis de diversos ejemplos representativos, al proceso de adaptación tanto formal como significativa de aquellas fórmulas emblemáticas librescas al formato de paneles de azulejos en los santuarios barrocos lusos. Para ello se tomarán como referencia aquellos casos en los que las afinidades son evidentes—esto es, donde resulta indiscutible la inspiración directa tanto en la pictura como el mote—entre el emblema impreso original y su trasposición cerámica mural.*

Palabras clave: *azulejo; libro de emblemas; arquitectura religiosa en Portugal; jeroglífico; barroco.*

Abstract: *In previous studies, we presented an overview regarding the presence of symbolic compositions coming directly from the illustrations engraved in books of emblems and devices and used as a complement to historical or allegorical programmes in Portuguese religious tilework, especially during the first decades of the 18th century. Using the analysis of a wide variety of important examples, in this article, we present an insight into both the formal and significant processes undertaken to adapt various emblematic compositions from books to the format of tile panels in Portuguese Baroque sanctuaries. To this end, as a reference, we will consider those cases in which there are clear similarities both in the pictura and the motto (that is, where a direct influence is undeniable) in the process of transferring the printed emblem onto the face of the ceramic wall tile.*

Keywords: *tile; emblem book; Portuguese religious architecture; hieroglyph; baroque.*

1. VÍNCULOS ENTRE LA LITERATURA DE EMBLEMAS Y LA AZULEJERÍA PORTUGUESA EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII. UNA PANORÁMICA

Entre los estudiosos de la azulejería religiosa barroca resulta bien conocido el hecho de que, desde mediados del siglo XVII, pero muy especialmente durante la primera mitad de la centuria siguiente —aunque no faltarán interesantes ejemplos posteriores—,

* El *copyright* de tablas, gráficos y otras imágenes, si no se indica otra cosa, pertenecen al autor de este texto. El presente trabajo se ha realizado al amparo del proyecto de investigación *IB20180* financiado por la Unión Europea (Fondo Europeo de Desarrollo Regional) y la Junta de Extremadura (Consejería de Economía, Ciencia y Agenda Digital).

** Departamento de Arte y Ciencias del Territorio, Universidad de Extremadura. Email: turko@unex.es.

se instauró en los revestimientos cerámicos lusos de la arquitectura sacra la costumbre de incorporar en determinadas ocasiones, por lo común como suplemento erudito y elocuente de programas alegóricos e historiadados de mayor amplitud y complejidad, sugerentes composiciones de carácter emblemático formadas por una imagen de naturaleza simbólica y un mote o sentencia preferentemente en latín, todo ello enmarcado por una exuberante cartela decorativa. En no pocos casos tales jeroglíficos o emblemas arquitectónicos se encuentran inspirados de manera directa en las ilustraciones grabadas de diversos libros de emblemas especialmente difundidos y, en consecuencia, accesibles a los talleres de azulejería del momento.

Hasta donde sabemos, existe ya una lista relativamente extensa de títulos de obras encuadrables en el género emblemático que, en algún momento de las décadas indicadas, experimentaron la traslación de uno o varios de sus componentes a los conjuntos figurados de la azulejería lusa¹. En este sentido, puede citarse en primer lugar la presencia de varios programas murales derivados de libros ilustrados que gozaron de una incuestionable popularidad en Portugal desde finales del seiscientos: es el caso, de manera singular, de los *Pia desideria* (1624) (Fig. 1a), célebre tratado de Herman Hugo², cuya influencia puede detectarse a partir tanto de sus ediciones originales latinas como de las de la versión lusa del libro del jesuita belga a cargo de José Pereira Veloso (1687)³.

Encontramos ejemplos de ello en la antigua sala capitular del hospital de Santa Marta de Lisboa⁴, en la Casa da Irmandade, actual sacristía, de la iglesia de Santa Cruz da Ribeira, en Santarém⁵, en algunos muros de la nave de la Sé Catedral de Beja —antigua parroquia de Santiago el Mayor—⁶ o en la sacristía del convento de Santo António de Varatojo (Torres Vedras)⁷. También alcanzarán una sensible presencia en la azulejería

¹ LÓPEZ CALDERÓN, 2020: 116-117; cf. GARCÍA ARRANZ, 2009. A continuación vamos a mencionar ejemplos procedentes directamente, sin ningún género de duda, de los tratados emblemáticos al existir un total o elevado grado de coincidencia tanto en la *pictura* como el mote, pero siendo conscientes de que también pueden encontrarse casos de inspiración «indirecta», que se fundamentan en determinados conceptos emblemáticos, pero que darán lugar a composiciones muy diferentes en lo referido a figura y lema. Pongamos como muestra de esto último el programa iconográfico diseñado por António de Sousa Macedo (1606-1682), jurista y embajador de D. Alfonso VI, para la capilla-oratorio del convento de Nossa Senhora de Jesus, en Lisboa, con emblemas azulejares derivados, de acuerdo con MANGUCCI, RODRIGUES, 2021, de conceptos simbólicos de los repertorios de Andrea Alciato, Pierio Valeriano, Juan de Borja, Juan de Horozco y Covarrubias y Hernando de Soto, pero que resultan diferentes en su resolución visual y en la letra.

² Ya hace algún tiempo CARVALHO, 1995: 173-176, señaló que, para el caso portugués, contamos con diversos indicios que parecen revelar una circulación de aquel tratado que se remontaría, al menos, a finales de la primera mitad del seiscientos. La profesora Reyes Escalera Pérez y quien firma el presente artículo presentamos una comunicación en el 11.º *Congrés International Society for Emblem Studies*, celebrado en la Université de Lorraine en Nancy (Francia) entre el 3 y el 7 de julio de 2017, con el título «Hermann Hugo y Benedictus van Haften en Portugal: los programas de emblemas devocionales en la azulejería portuguesa del siglo XVIII», cuyo texto, presentado a las actas de aquel encuentro, acaba de ver la luz (GARCÍA ARRANZ, ESCALERA PÉREZ, 2023).

³ A la primera edición de Lisboa, 1687, siguieron, al menos, otras tres hasta mediados del siglo XVIII, en 1688, 1725 y 1754; todas ellas fueron ilustradas excepto la de 1725.

⁴ VELOSO, ALMASQUÉ, 2016: 110.

⁵ SERRÃO, 1990: 93; MONTEIRO, 1995-1999; MOITA, 2013.

⁶ MONTEIRO, 2015: 163-165.

⁷ SOBRAL, 2009: 106; GARCÍA ARRANZ, 2018b.

portuguesa de este periodo emblemas procedentes de dos de las obras más conocidas del benedictino flamenco Benedictus van Haeften: la *Schola cordis* (1629) (Fig. 1b) y la *Regia via crucis* (1635)⁸ (Fig. 1c). Inspirados en la primera de ellas se localizan vistosos conjuntos en la ya mencionada sacristía del convento de Varatojo y en los paneles trasladados a los jardines de la Casa-Museu Bissaya Barreto, en Coimbra⁹; y, procedentes de ambas obras, en las series implantadas en el antepecho del claustro alto del lisboeta Museu Nacional do Azulejo-Convento de la Madre de Deus¹⁰. De igual modo, los *Emblemata Horatiana* de Otto van Veen (1607), otro de los repertorios más influyentes del género emblemático, dejaron su impronta en programas del antiguo convento de São João de Deus, hoy centro clínico de la Guarda Nacional Republicana —con tres paneles exteriores en una de las terrazas orientadas al sur— y del palacio dos Coruchéus, ambos localizados en Lisboa¹¹.



Figs. 1a. Hugo Herman. *Pia Desideria*. Amberes: 1624. Portada. **1b.** Benedictus van Haeften. *Schola cordis*. Amberes: 1629. Portada. **1c.** Benedictus van Haeften. *Regia via crucis*. Amberes: 1635. Portada

⁸ SOBRAL, 1996: 81-96.

⁹ Sobre este particular trató la comunicación de Filipa Araújo titulada «An open-air emblem book: the enigmatic case of the Baroque tiles in the Garden of the Bissaya Barreto House Museum (Coimbra)», también presentada en el ya mencionado 11.º *Congrés International Society for Emblem Studies*, celebrado en Nancy en julio de 2017.

¹⁰ SEBASTIÁN LÓPEZ, 1991.

¹¹ AMARAL JÚNIOR, 2009: 17-18. Aparte del impresionante programa de 37 paneles en el claustro bajo del convento de San Francisco en Salvador de Bahía (Brasil), probablemente producido en el taller lisboeta de Bartolomeu Antunes entre 1743 y 1746, encontramos ocho paneles de la misma fuente procedentes del mencionado palacio dos Coruchéus (Alvalade, Lisboa), fechables cerca de 1740-1745; la mayoría de ellos fueron trasladados en 1970 a las colecciones del Museo de la Ciudad, si bien tres de ellos se depositaron en calidad de préstamo en el Ministerio de Finanzas, decorando el vestíbulo de la entrada principal del edificio (SIMÕES, 1965: 271-272; SEBASTIÁN LÓPEZ, 1992: 401-402); tanto esta serie como la mencionada del antiguo convento de São João de Deus (cerca de 1740) son atribuidas al pintor Valentim de Almeida y al taller de Antunes (MECO, 1995-1999: 28-39).

Junto a los anteriores, otros libros de emblemas fueron empleados en la azulejería portuguesa del setecientos en series de cierta amplitud, aunque de manera más puntual: así sucede con las composiciones procedentes de los dos volúmenes que vieron la luz de *O Príncipe dos patriarchas S. Bento* (1683 y 1690), obra de João dos Prazeres, reinterpretadas en el zócalo de la nave de la iglesia de Nossa Senhora do Terço, perteneciente a un antiguo monasterio de religiosas benedictinas en Barcelos¹²; de la *Innocentia vindicata* (1698) de Celestino Sfondrati, aplicados en la ermita de Nossa Senhora de Monserrate, en Lisboa¹³; o de diversas estampas de los *Elogia Mariana* del monje capuchino August C. Redel (1732) en el deslumbrante conjunto azulejar de marcado carácter rococó, instalado en 1781 y conservado tan sólo parcialmente, de la iglesia del Real Convento de Jesus de Setúbal¹⁴. En fechas más recientes, la investigadora Carme López Calderón ha detectado igualmente la impronta de célebres tratados emblemáticos en iglesias de Coimbra y su distrito: es el caso de la proyección de la *Vita, Doctrina, Passio Domini nostri Iesu Christi* (1733), de Coelestin Leuthner, en la iglesia conimbriguense de São Salvador¹⁵, o de emblemas procedentes del *Mondo simbolico* (1680) de Filippo Picinelli, del *Pancarpium Marianum* de Jan David (1607), y de las *Litaniae Lauretanae* de Francisco Javier Dornn (1750) en el presbiterio de la iglesia de Nossa Senhora da Tocha (Cantanhede)¹⁶.

Entre las muestras más esporádicas y ocasionales de composiciones azulejares inspiradas en repertorios impresos de emblemas podemos mencionar el interesante panel conservado en el Museu Nacional do Azulejo de Lisboa con el título *Las cuatro virtudes cardinales* (cerca de 1625-1650)¹⁷, compuesto a partir de varios *exempla* procedentes de los *Emblemas morales* (1610) de Sebastián de Covarrubias¹⁸. Otros casos, como veremos, muestran la influencia de determinados símbolos de la *Imago primi saeculi Societatis Iesu* (1640): así lo podemos comprobar, además de en algunos emplazamientos sacros¹⁹, en contextos académicos como el Aula da Esfera del Colégio de Santo Antão-o-Novo, en Lisboa (Joaquim de Brito e Silva, cerca de 1745)²⁰, o en el Aula de Geometría y Astronomía de la Universidade de Évora²¹.

Algunos emblemas ilustrados de una de las ediciones del ya mencionado *Mondo simbolico* (1680), de Picinelli, se reflejan en el programa del corredor de servicio de la iglesia das Mercês —perteneciente al antiguo monasterio franciscano de Jesús—,

¹² GARCÍA ARRANZ, 2018a: 191-213.

¹³ MANGUCCI, GAGO DA CÂMARA, VERÃO, 2017.

¹⁴ FALCÃO, 1990: 103-112; LÓPEZ CALDERÓN, 2013: 547-654; 2016.

¹⁵ LÓPEZ CALDERÓN, 2020.

¹⁶ LÓPEZ CALDERÓN, 2017; 2018: 373-376.

¹⁷ Museu Nacional do Azulejo (Lisboa), n.º de inventario: 32329 Az.

¹⁸ PAIS, 2012: 272-275, fig. 132; MANGUCCI, 2020a. Constituye este panel un excepcional ejemplo de proyección temprana del conocido libro de emblemas del canónigo conqueense.

¹⁹ GARCÍA ARRANZ, 2004: 369.

²⁰ MANGUCCI, 2020b.

²¹ MENDEIROS, 2002: 99, fig. 2.

en Lisboa (1714), con una interesante serie de jeroglíficos marianos desplegada en el zócalo, tímpanos y bóveda²². También del *Caeleste Pantheon*, de Henricus Engelgrave (1657), procede al menos un ejemplo documentado en la capilla del Senhor do Santíssimo Nome de Jesus de la Iglesia de Nossa Senhora da Conceição, en Vila Viçosa²³ (Fig. 6b); y de una empresa de la *Idea de el Buen Pastor*, de Francisco Núñez de Cepeda²⁴ deriva la decoración del muro de fondo de la capilla bautismal a los pies de la catedral de Braga²⁵. También es posible que el emblema de Andrea Alciato con la letra «Inanis impetus»²⁶, en cuya *pictura* un perro ladra a la luna llena visible entre unas nubes, sirviera de inspiración a la doble composición en el tímpano occidental del ya mencionado espacio de tránsito de la iglesia lisboeta das Mercês, donde el can, acompañado de la inscripción «Latrabis sed non mordebis», ladra a una luna que brilla sobre una fortaleza, que a su vez se acompaña de la sentencia «Semper plena»²⁷.

2. DIVERSOS PROCESOS DE ADAPTACIÓN DE LA ILUSTRACIÓN IMPRESA AL PANEL DE AZULEJOS

El traslado de las imágenes grabadas a un formato de paneles cerámicos murales, a veces de considerables dimensiones, supone un proceso de adaptación y transformación formal que afecta a las composiciones o distribución de los elementos, o supone la incorporación de nuevos detalles, normalmente anecdóticos o de contextualización. Pero también se observan en algunos casos, en función de la particular significación litúrgica o cultural de los espacios sacros en los que se inserta, matizaciones o modificaciones conceptuales del emblema libresco original, que reajusta su mensaje al nuevo soporte. Vamos a abordar en las siguientes líneas, de manera necesariamente sintética por las limitaciones de extensión, una aproximación a los diversos procesos de adaptación tanto formal como significativa de los emblemas impresos a la configuración de murales de azulejos en los templos barrocos lusos del seiscientos y setecientos a partir del corpus de ejemplos ya enumerado más arriba.

En bastantes casos de los ya reseñados, se mantienen las similitudes generales tanto en la representación de la imagen como en el enunciado del mote, observándose únicamente los necesarios ajustes compositivos derivados de la trasposición de los componentes gráficos del libro a un panel de azulejos que, por regla general, experimenta una «expansión» en horizontal de la *pictura* inicial (Fig. 2).

²² SOBRAL 1995-1999: 71-90; GARCÍA ARRANZ, 2010: 147-172.

²³ SIMÕES, 1979: 419; GARCÍA ARRANZ, 2014.

²⁴ NÚÑEZ, 1687: empresa 50, 830.

²⁵ GARCÍA ARRANZ, 2005.

²⁶ ALCIATO, 1621: 695.

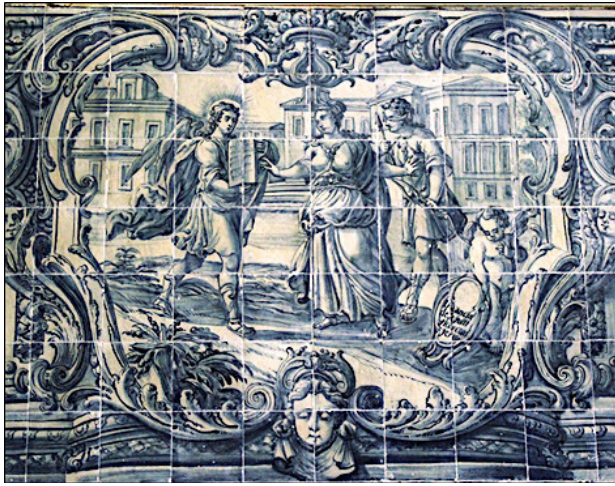
²⁷ SOBRAL, 1995-1999: 88; GARCÍA ARRANZ, 2010: 161-163.



Figs. 2a. Boetius à Bolswert, grabado del emblema II, 5 de Hermann Hugo, *Pia desideria*, Amberes, 1624;
2b. Monogramista P.M.P. (atrib., 1723). Igreja de Santa Cruz da Ribeira (Santarém), Casa da Irmandade, jeroglífico
del muro norte

Sin embargo, si nos detenemos en el ámbito específico de la traslación del lema o mote, puede observarse una casuística diversificada. En algunas ocasiones encontramos la duplicación de aquel componente textual, de modo que se combina el lema latino original con un *paramote* de carácter más descriptivo que erudito, ya sea de nuevo en latín, ya sea en lengua portuguesa, con el fin evidente de hacer la sentencia, y por tanto el concepto del emblema, más asequible a los potenciales espectadores. Del primer caso contamos con los jeroglíficos, algunos de ellos recolocados, de la nave de la iglesia de la Santa Casa da Misericórdia de Évora: allí encontramos el mote principal incluido sobre una filacteria en el cuerpo principal del emblema, en tanto el complementario, también en latín, pero de naturaleza aclaratoria, se dispone sobre la parte inferior de la barroca cartela (Figs. 4a y 5). En cuanto a la segunda posibilidad, nos remitimos al igualmente referido programa de la iglesia conventual do Terço, en Barcelos. Allí de nuevo el lema primario se dispone en filacteria sobre las figuras o composiciones representadas, inscribiéndose en el tercio inferior del campo del emblema un breve texto en portugués tomado del precepto de la *Regla* benedictina al que alude aquel (Figs. 7b y 8b).

Otra posibilidad en este mismo sentido consiste en la traducción directa del mote en lengua portuguesa. Así lo observamos en dos de las series derivadas del imaginario de los *Pia desideria*: la que decora la antigua sala capitular del hospital de Santa Marta, donde un ángel-niño porta un escudo lobulado en el que se incluye la sentencia traducida procedente de la versión lusa de José Pereira Veloso (1687) (Fig. 3a), o la conservada en la sacristía de la Santa Cruz de Santarém, en la que se recurre a una traducción literal del mote de las versiones latinas, incidencia directa que se observa también en la configuración de las personificaciones infantiles de los azulejos (Fig. 2).



Figs. 3a. Valentim de Almeida (atrib., cerca 1740). Antigua sala capitular del Convento/Hospital de Santa Marta (Lisboa), muro oriental: «Da ancia de se justificar com Jesus»

3b. Policarpo de Oliveira Bernardes (atrib.), (cerca de 1730-1740). Convento de Santo António de Varatojo (Torres Vedras), sacristía, jeroglífico del muro sur: «Deus molliuit cor meum»

Puede también darse, en fin, la sustitución del mote por un epigrama o breve composición poética, como sucede en los magníficos jeroglíficos inspirados en el imaginario de la *Schola cordis* de Haeften en la sacristía de Santo António de Varatojo. Arriba, en una filacteria suspendida sobre la escena, se inscribe una sentencia bíblica en latín, con su cita, correspondiente al lema secundario del emblema al tiempo que, en la parte inferior del exuberante marco decorativo, se superpone una cartela de menores dimensiones en la que se inscriben unas redondillas, sorprendentemente en castellano, en una traducción inédita de los dísticos latinos que acompañan a los grabados cuya autoría aún no ha podido ser determinada (Fig. 3b).

En el caso de la imagen o *pictura* del emblema, ya hemos indicado que la mayor amplitud del campo de representación que, por lo común, ofrecen los murales cerámicos,

posibilita unas panorámicas paisajísticas menos concentradas que en los grabados de referencia. Ello supone la incorporación de elementos «ambientales» —construcciones, árboles, montañas, bandadas de aves...—²⁸ que carecen de carácter significativo. Resulta interesante observar en algunos casos un proceso de «actualización» de la *pictura*, de modo que los personajes o los ambientes presentan una adecuación cronológica o contextual al nuevo lugar en el que se ubican. Encontramos de nuevo una muestra de ello en la iglesia de la Misericórdia de Évora: uno de sus jeroglíficos, con el doble lema «Functiones misericordiae / Causas mille salutis habet», muestra a un farmacéutico sentado en su botica, preparando un medicamento con su almirez (Fig. 4a); su indumentaria, propia del setecientos, ha modernizado la de su *alter ego* que, en pie y con un aspecto que nos retrotrae al siglo anterior, bate igualmente los componentes de una fórmula en un mortero de gran tamaño en el emblema originario de la *Imago primi saeculi Societatis Jesu* (1640)²⁹ (Fig. 4b).

Un notable revestimiento lateral de la mencionada capilla en el templo de Nossa Senhora da Conceição (Vila Viçosa), obra de Policarpo de Oliveira Bernardes (cerca de 1718), retrata a un joven Jesús vestido con túnica y sandalias grabando su nombre (*Jessus*) con un cálamo en el tronco de un árbol, en un emblema con la letra «Pulchrum properat per vulnera Nomen»; sin duda este panel se inspira en el primer emblema del *Caeleste Pantheon* de Henricus Engelgrave³⁰, con idéntico mote, donde es una figura alada indeterminada —el joven ángel auxiliar habitual en el imaginario de Engelgrave— el que inscribe el nombre «Iesu» en el tronco (Fig. 6a), transformación que se explicaría por la marcada implicación cristológica del espacio donde se instalan los azulejos.

Aunque de manera bastante singular, puede detectarse en algún caso un proceso de síntesis de varias imágenes emblemáticas librescas. Ya hemos indicado que el panel titulado *Las cuatro virtudes cardinales* (cerca de 1625-1650)³¹ constituye una interesante concentración, en una sola y abigarrada composición, de hasta cuatro *picturae* de los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias³², manteniéndose de manera literal tres de los motes originales en filacterias doradas que se asocian a las figuras significantes. Pero parece igualmente factible el hecho de que un panel azulejar sea el resultado de la combinación de dos o más *picturae* procedentes de obras distintas, aunque tal posibilidad pueda resultar hipotética ante la no coincidencia del mote resultante con respecto a las posibles fuentes: sería el caso, una vez más, de la decoración emblemática de la nave de la iglesia de la Misericórdia de Évora, donde, en un jeroglífico con la letra perdida

²⁸ Vide MONTEIRO, 1995-1999: 62.

²⁹ *IMAGO*, 1640: lib. III, 454, «Societatis functiones / Causas mille salutis habet».

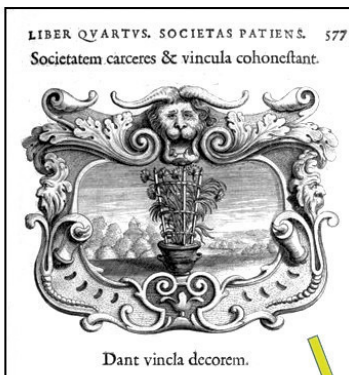
³⁰ ENGELGRAVE, 1657: emb. I, 1.

³¹ Museo Nacional do Azulejo (Lisboa), n.º de inventario: 32329 Az.

³² Se trata concretamente de los emblemas I, 88: «Maiora minoribus obsunt»; II, 49: «Immota flectitur umbra»; II, 67: «Spem vultu simulat»; III, 41: «Palma negata macrum, donata reducit optimum».



Figs. 4a. Teotónio dos Santos (1716). Igreja da Santa Casa da Misericórdia (Évora), jeroglífico reinstalado en el altar mayor: «Functiones misericordia [e], / Causas mille salutis haset [sic]». 4b. *Imago primi saeculi Societatis Iesu a provincia Flandro-Belgica*. Amberes: 1640: «Causas mille salutis habet»



Imago primi saeculi Societatis Iesu, Amberes, 1640



Diego Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político-christiano*, Milán, 1642

Iglesia de la Santa Casa da Misericórdia, Évora

Fig. 5. *Imago primi saeculi Societatis Iesu a provincia Flandro-Belgica*. Amberes: 1640; «Dant vincla decorem» / Diego Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político-christiano*, Milán: 1642; «Ferendum, et sperandum» / Teotónio dos Santos (1716). Igreja da Santa Casa da Misericórdia (Évora), jeroglífico 7: «[...] cire detentos e [...] osinis fovet / Clausis alimen [...] ministrat»

en parte, vemos una mano surgiendo de una nube que derrama el agua de una jarrita en una planta dispuesta en una pequeña maceta; es posible que el modelo de tiesto con rejilla o malla protectora proceda de un emblema de la *Imago primi saeculi Societatis Iesu*³³, y que la mano y la jarra deriven, por su parte, de una empresa de la *Idea de un príncipe político-christiano* de Diego Saavedra Fajardo³⁴ (Fig. 5).

Ya hemos hablado más arriba de la importante presencia en los programas barrocos portugueses de algunos de los más difundidos tratados de emblemática mística fundamentados visualmente en las peripecias del Amor divino y el Alma humana bajo una apariencia de figuras infantiles. En algunos casos, encontramos en los personajes de los paneles cerámicos un aspecto sensiblemente más adulto que el que presentan las aniñadas personificaciones en los grabados que les sirven de inspiración icónica. Ello resulta evidente en las series del hospital de Santa Marta de Lisboa (Fig. 3a) o de la Sé Catedral de Santiago el Mayor, en Beja (Fig. 6b), ambas fundamentadas, recordemos, en las *picturae* de los *Pia desideria*.



Figs. 6a. Policarpo de Oliveira Bernardes (1720). Igreja de Nossa Senhora da Conceição (Vila Viçosa), capilla do Santíssimo Nome de Jesus, jeroglífico del zócalo: «Pulchrum properat per vulnera nomen»
6b. anónimo (cerca de 1743). Sé Catedral de Santiago el Mayor (Beja), jeroglífico del muro de la nave, lado de la Epístola

³³ *IMAGO*, 1640: lib. IV, 577, «Dant vincla decorem».

³⁴ *SAAVEDRA FAJARDO*, 1640-1642: empresa 34, 230, «Ferendum, et sperandum».

Tal vez esta tendencia radique en el hecho de que ambas series toman su modelo más inmediato en los grabados de la versión portuguesa ilustrada de José Pereira Veloso, donde, a causa de la tosquedad de las ilustraciones xilográficas, la edad de los protagonistas resulta más incierta. Sin embargo, el mismo fenómeno se da también bajo la incidencia de otros libros de emblemas: así, los personajes de la sacristía de Santo António de Varatojo, pertenecientes, como vimos, a composiciones simbólicas de la *Schola cordis* de Haeften, responden con claridad a unos rasgos marcadamente alejados de la edad infantil (Fig. 3b).

Mencionemos, finalmente, casos de cambio sustancial de la significación de la *pictura* original, con o sin modificación del mote. Por una parte, observamos que la vertiente más hermética o enigmática de emblemas como los de Hugo o Van Haeften se convierte en los paneles cerámicos —como ya se advierte en la versión portuguesa de los *Pia desideria* de Pereira Veloso— en *exempla* de orientación esencialmente moralizante accesibles sin dificultad a sus potenciales lectores en su lengua vernácula, transmitiendo pautas de vida piadosa que creaban empatía con el público, en un ejercicio de simplificación y vulgarización del método jesuítico de meditación³⁵. Además, en determinados casos, el proceso de reajuste del emblema libresco a un nuevo contexto significativo resulta especialmente manifiesto. Una muestra de ello la encontramos en la mencionada trasposición de las empresas de sendos volúmenes de *O Principe dos patriarchas S. Bento* de João dos Prazeres al zócalo de la nave eclesiástica del Terço de Barcelos: en tanto en la versión literaria las empresas son ilustraciones de la biografía emblemática del santo fundador Benito, conforme al subgénero de la hagiografía simbólica³⁶, los revestimientos de la iglesia van a perder ese sesgo original, asumido ahora por los paneles narrativos superiores, en tanto los jeroglíficos se limitan a ilustrar y ejemplificar diversos artículos de la *Regla* benedictina. Es por esta causa que son necesarias las notas aclaratorias en portugués añadidas en la parte inferior del emblema, a las que ya nos referimos más arriba, con el fin de evidenciar la transformación significativa operada. Este proceso implicará en algunas ocasiones ligeros cambios tanto en el mote como en la *pictura*. Mencionemos dos ejemplos esclarecedores de ello. En la empresa XIV del segundo volumen de la recopilación de *Dos Prazeres*³⁷, en la que se representa una mano que surge de unas nubes portando una antorcha con la que se dispone a cauterizar las heridas de las cabezas cercenadas de la hidra de Lerna con la letra «Extinguetur igne» («Se extingue con el fuego») (Fig. 7a), se alude al enconado combate que san Benito mantuvo con la herejía y los enemigos de la fe cristiana («He o fogo unico remedio, com que se extingue o judaismo. Comprovasse com a sessão de hum Concilio, aque assistio o Santo Patriarcha»).

³⁵ ARAÚJO, 2014: 522.

³⁶ MARTÍNEZ PEREIRA, 2008.

³⁷ PRAZERES, 1690: 192.



Figs. 7a. João dos Prazeres. *O Príncipe dos Patriarcas S. Bento. Segundo tomo de sua Vida*. Lisboa: 1690. Empresa XIV: «Extinguetur igne» 7b. António de Oliveira Bernardes (atrib.). 1713. Iglesia del Convento de Nossa Senhora do Terço (Barcelos). Jeroglífico 11 del zócalo de la nave (lado del Evangelio): «Non extinguetur igne»

Sin embargo, en el correspondiente panel de Barcelos, aunque se mantiene, invertida, una *pictura* similar³⁸, el mote se altera ligeramente («Non extinguetur igne» —«No se extingue ni con el fuego»—) para ilustrar el precepto benedictino: «Só com o amor divino se extingue o amor profano» (Fig. 7b).

De modo similar, la séptima empresa del primer tomo de João dos Prazeres³⁹, en cuyo cuerpo vemos unas densas nubes de las que surgen unos relámpagos que caen sobre unas plantas, junto con el mote «Fortior in adversis» («Más fuerte en la adversidad») (Fig. 8a), hace referencia a la valentía de Benito, que no tuvo reparo en enfrentarse a príncipes más poderosos con tal de refrendar la validez de su testimonio («O castigo executado em o mais poderoso, testemunha o valor do Príncipe: As forças de S. Bento foraõ de Príncipe, porque no mais alentado deixou o testemunho»); por contra, en el panel de azulejos de la iglesia conventual el lema se transforma en «Fortior in adversarios» («Más fuerte contra los adversarios») con el fin de reseñar la necesidad de resistencia del religioso frente a las tentaciones: «Qvanto as tentaçoens forem mais fortes mais forte hade ser a resistencia».

³⁸ La única diferencia visual radica en que la hidra, en la interpretación de Barcelos, conserva sus siete cabezas; en el grabado, sin embargo, la bestia ha perdido tres de ellas, que se muestran en el suelo a los pies de la misma, detalle que no parece responder a una reorientación significativa.

³⁹ PRAZERES, 1683: 65.



Figs. 8a. João dos Prazeres, *O Príncipe dos Patriarcas S. Bento. Primeiro tomo de sua Vida*. Lisboa, 1683. Empresa VII: «Fortior in adversis». **8b.** António de Oliveira Bernardes (atrib., 1713). Iglesia del Convento de *Nossa Senhora do Terço* (Barcelos). Jeroglífico 2 del zócalo de la nave (lado de la Epístola): «Fortior in adversarios»

Aquí, además, se observa una pequeña pero significativa modificación en la imagen: en la versión azulejar, los fulgores caen sobre unas colinas peladas y desprovistas de vegetación, y no sobre los arbustos bien visibles en la estampa libresca (Fig. 8b).

Por otra parte, ya indicamos que la singular figura de un ángel que hace girar un engranaje de ruedas interconectadas en un panel del Aula da Esfera del Colégio de Santo Antão-o-Novo, en Lisboa, procede de otro emblema de la *Imago primi saeculi Societatis Jesu*⁴⁰, siendo inserta en su versión cerámica en un contexto absolutamente nuevo que altera su significación primera. Como ha señalado Celso Mangucci⁴¹, la disposición de esta figura junto a unos navíos en el mar con la adición del verso de *Los lusíadas* de Luís de Camões: «por mares nunca d'antes navegados», estaría transformando el emblema libresco, alusivo a las conversiones obtenidas por los jesuitas en las distintas «provincias» de la cristiandad («Regnorum et Provinciarum per Societatem conversio»), en exaltación del importante papel que la ciencia y las matemáticas desempeñaron en las misiones jesuíticas de todos los continentes, en el contexto general de las grandes empresas de la expansión naval portuguesa.

⁴⁰ *IMAGO*, 1640: lib. II, p. 321: «Fac pedem figat, et terram movebit»: «Dadme un punto de apoyo, y moveré el mundo».

⁴¹ MANGUCCI, 2020b.

3. FINALIDAD DE LA EMBLEMÁTICA APLICADA A LA ARQUITECTURA RELIGIOSA: UNA INVESTIGACIÓN PENDIENTE

Resulta evidente el hecho de que los programas de azulejos inspirados en la emblemática libresca adquieren, al trasladarse a los muros de los espacios eclesiásticos, una dimensión pública —o semipública, reservada a determinadas comunidades de manera más restringida— de la que carecen los emblemas en su formato impreso. De este modo, la finalidad de estas composiciones dejará de ser enigmática o mística para convertirse en herramienta de instrucción moral o doctrinal: ya lo puso de manifiesto João Pedro Monteiro hace algún tiempo⁴² al afirmar: «O azulejo, ao conferir-lhe uma nova escala, amplia o seu potencial de origen conferindo-lhe un maior poder persuasor e uma capacidade de agir simultaneamente sobre mais que um espectador». Es esta intención la que parece trasladarse a los programas de azulejos que aquí nos ocupan, a la vista, no solo de la ya referida traducción portuguesa de sentencias y *paramotes*, sino, además, de una aparente predilección por aquellos emblemas con contenidos más «familiares» que posibiliten una más rápida y sencilla comprensión y asimilación del concepto —«O estudo da utilização de emblemas gravados como base de programas iconográficos neste suporte cerâmico revela-se, assim, como componente indispensável para comprender o uso que na época barroca se fazia das imagens, bem como dos critérios que presidiam à sua escolha» añade Monteiro en el lugar citado—. Podemos afirmar, en consecuencia, que en este proceso se han seleccionado motivos reconocibles con cierta facilidad para el público al que van destinados, con un sistema de representación también presentativo o narrativo de inmediata interpretación. Pero, al mismo tiempo, la *auctoritas* de la fuente original parece mantenerse en la mayor parte de los ejemplos al no observarse modificaciones excesivamente radicales en mote y composición figurada más allá de la adaptación compositiva o estilística. Se trata, en cualquier caso, de un ámbito de la investigación que aún precisa de un análisis más pormenorizado y ajustado a cada situación que permita llegar a unas conclusiones más precisas sobre los usos y los criterios de selección y adaptación de los programas emblemáticos del barroco portugués.

FUENTES

ALCIATO, Andrea (1621). *Emblemata*. Padua: Paulo Tozzi.

COVARRUBIAS, Sebastián de (1610). *Emblemas morales*. Madrid: Luis Sánchez.

DAVID, Jan (1607). *Pancarpium marianum septemplici titulorum serie distinctum*. Amberes: Jan Moretus (Officina Plantiniana).

DORNN, Francisco Javier (1750). *Litaniae Lauretanae ad Beatae Virginis*. Augsburgo: Johan Baptist Burckhart.

⁴² MONTEIRO, 1995-1999: 69.

- PRAZERES, João dos (1683). *O Príncipe dos Patriarcas S. Bento. Primeiro tomo de sua Vida, discursada em empresas Políticas e Predicáveis*. Lisboa: Antonio Craesbeeck de Mello.
- PRAZERES, João dos (1690). *O Príncipe dos Patriarcas S. Bento. Segundo tomo de sua Vida, discursada em empresas Políticas e Morais*. Lisboa: Joam Galram.
- ENGELGRAVE, Henricus (1657). *Lucis evangelicae, sub velum sacrorum emblematum reconditae, pars tertia. Hoc est caeleste pantheon, sive caelum novum, in festa et gesta sanctorum totius anni*. Colonia: Johannes Busaeus.
- HAEFTEN, Benedictus a (1629). *Schola cordis sive aversi à Deo Cordis ad eundem reductio, et instructio*. Amberes: Boëce van Bolswert e Hieronymus Verdussen.
- HAEFTEN, Benedictus van (1635). *Regia via crucis*. Amberes: Balthasar Moretus (Officina Plantiniana).
- HUGO, Herman (1624). *Pia Desideria Emblematis Elegiis & affectibus SS. Patrum illustrata*. Amberes: Christoffel van Sichem y Boëce van Bolswert.
- IMAGO (1640). *Imago primi saeculi Societatis Iesu a provincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis repraesentata*. Amberes: Balthasar Moretus (Officina Plantiniana).
- LEUTHNER, Coelestin (1733). *Vita, Doctrina, Passio Domini nostri Iesu Christi*. Augsburgo: F. A. Strötter.
- NÚÑEZ DE CEPEDA, Francisco (1687). *Idea de el Buen Pastor copiada por los SS. Doctores representada en Empresas Sacras*. Lyon: Anisson y Posuel.
- PEREIRA VELOSO, José (1687). *Desejos piedosos de huma alma saudosa do seu divino Esposo Jesu Christo*. Lisboa: Miguel Deslandes.
- PICINELLI, Filippo (1680). *Mondo simbolico*. Milán: Francesco Vigone.
- REDEL, August C. (1732). *Elogia mariana*. [Augsburgo]: [s.n].
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego (1640-1642). *Idea de un príncipe político-christiano*. Múnaco/Milán: [s. n.]
- SFONDRATI, Celestino (1698). *Innocentia Vindicata*. Saint Gall: Jacobus Müller.
- VEEN, Otto van (1607). *Q. Horati Flacci Emblemata*. Amberes: Hieronimus Verdussen.

BIBLIOGRAFÍA

- AMARAL JÚNIOR, Rubem (2009). *Portuguese emblematics: an Overview*. In GOMES, Luis, ed., *Mosaics of Meaning Studies in Portuguese Emblematics (Glasgow Emblem Studies 13)*. Glasgow: University of Glasgow/Instituto Camões/Droz, pp. 1-20.
- ARAÚJO, Filipa (2014). *Verba significant, res significantur: a receção dos Emblemata de Alciato na produção literaria do Barroco em Portugal*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- CARVALHO, José Adriano de Freitas (1995). *As lágrimas e as setas. Os Pia Desideria de Herman Hugo, S. J. em Portugal*. «Via spiritus». 2, 169-201.
- FALCÃO, José Antonio (1990). *Azulejaria setecentista do Real Convento de Jesus de Setúbal. Alguns aspectos históricos e iconográficos*. In MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, coord., *Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América. Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, pp. 103-112.
- GARCÍA ARRANZ, José Julio (2004). *Las obras de Misericórdia y la Emblemática: los azulejos de la iglesia de la Santa Casa da Misericórdia en Évora (Portugal)*. In LÓPEZ POZA, Sagrario, ed., *A Florilegium of Studies on Emblematics. Proceedings of the 6th International Conference of The Society of Emblem Studies*. A Coruña: Sociedad de Cultura Valle Inclán, pp. 359-370.
- GARCÍA ARRANZ, José Julio (2005). *Una empresa de Núñez de Cepeda en Azulejos: La decoración cerámica de la capilla bautismal de la catedral de Braga (Portugal)*. «Norba-Arte». 25, 129-148.

- GARCÍA ARRANZ, José Julio (2009). *Azulejos and Emblematics in Eighteenth Century Portugal: the Hieroglyphic Pogrammes of Masters António and Policarpo de Oliveira Bernardes*. In GOMES, Luís, ed., *Mosaics of Meaning Studies in Portuguese Emblematics (Glasgow Emblem Studies 13)*. Glasgow: University of Glasgow/Instituto Camões/ Droz, pp. 125-151.
- GARCÍA ARRANZ, José Julio (2010). *Emblemática Inmaculista en la azulejería barroca portuguesa: el programa de la iglesia parroquial Das Mercês de Lisboa*. In ARELLANO, Ignacio; MARTÍNEZ PEREIRA, Ana, eds., *Emblemática y religión en la Península Ibérica (Siglo de Oro)*. Bilbao: Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, pp. 147-172.
- GARCÍA ARRANZ, José Julio (2014). *Emblemas y jeroglíficos en la azulejería religiosa portuguesa del siglo XVIII: un ejemplo en la iglesia de Nossa Senhora da Conceição, en Vila Viçosa (Portugal)*. «Revista Santuários: Cultura, Arte, Romarias, Peregrinações, Paisagens e Pessoas». 2, 24-33.
- GARCÍA ARRANZ, José Julio (2018a). *Unos Emblemata monásticos en azulejos: el programa jeroglífico de la iglesia conventual de Nossa Senhora do Terço, en Barcelos (Portugal)*. «Quintana. Revista del Departamento de Historia del Arte». 17, 191-213.
- GARCÍA ARRANZ, José Julio (2018b). *El programa emblemático en azulejos de la sacristía del convento de Santo António de Varatojo (Torres Vedras, Portugal)*. «De Arte. Revista de Historia del Arte». 17, 77-94.
- GARCÍA ARRANZ, José Julio; ESCALERA PÉREZ, Reyes (2023). *Hermann Hugo au Portugal: l'influence des gravures des Pia Desideria sur les azulejos portugais pieux du XVIIIe siècle*. In CHONÉ, Paulette; CHAFOUR, Marie; CHARDIN, Jean-Jaques, eds. *L'image pensive. Devises et emblèmes du XVIe au XXIe siècle*. Paris: L'Harmattan, pp. 331-355.
- LÓPEZ CALDERÓN, Carme (2013). *La impronta de la literatura emblemática y la estampa europea en los programas devocionales dedicados a María durante el siglo XVIII en la Península Ibérica*. Santiago de Compostela: Facultade de Xeografía e Historia de la Universidade de Santiago de Compostela. Tesis doctoral.
- LÓPEZ CALDERÓN, Carme (2016). *Grabados de Augsburgo para un ciclo emblemático portugués: los azulejos de la iglesia del convento de Jesús de Setúbal*. Valencia: Universitat de València.
- LÓPEZ CALDERÓN, Carme (2017). *Emblemática aplicada en el distrito de Coimbra: la Iglesia de Nossa Senhora da Tocha (Cantanhede) y sus fuentes impresas*. In BALLESTER, Blanca; BERNAT, Antonio y; CULL, John T., eds., *Encrucijada de la palabra y la imagen simbólicas. Estudios de emblemática*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta Editor, pp. 433-442.
- LÓPEZ CALDERÓN, Carme (2018). *Emblemática mariana aplicada en Portugal: fuentes foráneas para un discurso contrarreformista uniforme*. In ROSAS, Lúcia; SOUSA, Ana Cristina e; BARREIRA, Hugo, eds., *Genius Loci. Lugares e Significados/Places and Meanings*. Oporto: CITCEM, vol. 1, pp. 371-382.
- LÓPEZ CALDERÓN, Carme (2020). *Los mecanismos de la emblemática en Portugal: el camino al Cielo a través de los azulejos de la Igreja de São Salvador de Coimbra*. «Revista de História da Sociedade e da Cultura». 20, 115-148.
- MANGUCCI, Celso (2020a). *Las cuatro virtudes primordiales. La creación de un código de conducta moral para el hombre sabio y virtuoso es uno de los objetivos fundamentales de la literatura humanista*. «Portuguese tiles». [Consult. 17 abr. 2022]. Disponible en <<https://portuguese-tiles.com/2020/08/10/the-four-primordial-virtues/>>.
- MANGUCCI, Celso (2020b). *¡Dame un punto de apoyo y moveré el mundo! En la Aula da Esfera, en Lisboa, el panel con la representación de un sistema de engranajes que eleva el peso de la Tierra es uno de los buenos ejemplos de la forma de representación del conocimiento científico en los azulejos del siglo XVIII*. «Portuguese tiles». [Consult. 17 abr. 2022]. Disponible en <<https://portuguese-tiles.com/2020/09/22/dame-un-punto-de-apoyo-y-movere-el-mundo/>>.

- MANGUCCI, Celso; SIMÕES RODRIGUES, Paulo (2021). *Memento Mori. Os Emblemas do Iconógrafo António de Sousade Macedo para o Oratório de Jesus*. In *Laboratório Colaborativo: dinâmicas urbanas, património, artes. VII — Seminário de investigação, ensino e difusão*. Lisboa: DINÂMIA^CET-ISCTE, pp. 244-267.
- MANGUCCI, Celso; GAGO DA CÂMARA, Maria Alexandra Trindade; VERÃO, Teresa (2017). *No vão do quinto Arco das Águas Livres. Os azulejos da Fábrica do Rato para a Ermida de Nossa Senhora de Monserrate*. In VALE, Teresa Leonor M.; PEREIRA COUTINHO, Maria João, *coords.*, «Cadernos do Arquivo Municipal». II:7, 171-191.
- MARTÍNEZ PEREIRA, Ana (2008). *La emblemática tardía en Portugal: manifestaciones manuscritas*. In CHAPARRO GÓMEZ, C. *et al., eds.*, *Paisajes emblemáticos. La construcción de la imagen simbólica en Europa y América*. Badajoz: Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Extremadura/Editora Regional de Extremadura, vol. I, pp. 181-182.
- MECO, José (1995-1999). *Algumas fontes flamengas do azulejo português: Otto Van Veen, Rubens*. «Azulejo». 3:7, 28-39.
- MENDEIROS, José Filipe (2002). *Os azulejos da Universidade de Évora*. Évora: Ministério da Cultura.
- MOITA, Tiago (2013). *Os Azulejos do Mestre P.M.P. da sacristia da igreja de Santa Cruz da Ribeira de Santarém: um itinerário místico e eucarístico*. In GAGO DA CÂMARA, Alexandra; COSTA SALDANHA, Sandra, *coords.* *Ciclos de Iconografia Cristã na Azulejaria. Actas do I Colóquio Sacrae Imagines*. Moscavide: Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, pp. 179-188.
- MONTEIRO, João Pedro (1995-1999). *Os «Pia Desideria», uma fonte iconográfica da azulejaria portuguesa do século XVIII*. «Azulejo». 3:7, 61-70.
- MONTEIRO, Florival Baiôa (2015). *Arte Azulejar de Beja — séculos XV a XX*. Beja: AdpBeja.
- PAIS, Alexandre Nobre (2012). *Símbolos e emblemas*. In CURVELO, Alexandra; MONTEIRO, João Pedro, *coords.* *Um Gosto Português. O Uso do Azulejo no século XVII*. Lisboa: Athena.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago (1991). *Los emblemas del Camino real de la Cruz de Van Haeften*. «Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”». XLIV, 5-64.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago (1992). *La edición española del “Theatro Moral de la Vida Humana” y su influencia en las artes plásticas de Brasil y Portugal*. In DIAS, Pedro, *ed.* *As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos Descobrimentos*. Coimbra: Minerva, pp. 381-406.
- SERRÃO, Vítor (1990). *Santarém*. Lisboa: Editorial Presença.
- SIMÕES, João Miguel dos Santos (1965). *Azulejaria portuguesa no Brasil (1500-1822)*. Lisboa: Gulbenkian.
- SIMÕES, João Miguel dos Santos (1979). *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Gulbenkian.
- SOBRAL, Luís de Moura (1995-1999). *Tota pulchra esta mica mea. Simbolismo e narração num programa imaculista de António de Oliveira Bernardes*. «Azulejo». 3:7, pp. 71-90.
- SOBRAL, Luís de Moura (1996). *A sacristia como pinacoteca da época barroca: o ciclo pictural de Bento Coelho no convento de S. Pedro de Alcântara, Lisboa*. In SOBRAL, Luís de Moura, *Do sentido das imagens. Ensaios sobre pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos*. Lisboa: Estampa, pp. 81-96.
- SOBRAL, Luís de Moura (2009). «Occasio» and «Fortuna» in Portuguese Art of the Renaissance and the Baroque: a Preliminary Investigation. In GOMES, Luís, *ed.* *Mosaics of Meaning Studies in Portuguese Emblematics (Glasgow Emblem Studies 13)*. Glasgow: University of Glasgow/Instituto Camões/Droz, pp. 101-123.
- VELOSO, José de Barros; ALMASQUÉ, Isabel (2016). *História e azulejos dos hospitais civis de Lisboa*. Lisboa: By the Book.

