

UNOS EMBLEMATA MONÁSTICOS EN AZULEJOS: EL PROGRAMA JEROGLÍFICO DE LA IGLESIA CONVENTUAL DE NOSSA SENHORA DO TERÇO, EN BARCELOS (PORTUGAL)¹

José Julio García Arranz

Universidad de Extremadura

Data recepción: 2017/07/11

Data aceptación: 2018/04/04

Contacto autor: jjturko@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7052-8754>

RESUMEN

En la localidad portuguesa de Barcelos, situada al oeste de la ciudad de Braga, se ubica la iglesia de *Nossa Senhora do Terço*, perteneciente a un antiguo monasterio de religiosas benedictinas. El interior del templo, que conserva prácticamente intacto el esplendor decorativo barroco característico de las primeras décadas del siglo XVIII, presenta los muros del cuerpo de la nave totalmente revestidos de azulejos historiados fechados en 1713, y atribuidos al taller lisboeta de António de Oliveira Bernardes. Estos paneles cerámicos contienen representaciones con episodios de la vida de san Benito que se combinan, en los zócalos, con sendas series de jeroglíficos con los que se ilustran diversos pasajes y sentencias de la *Regla* del santo fundador. En el presente trabajo ofrecemos un análisis iconográfico de este programa emblemático, interesante por su orientación marcadamente formativa y edificante, rasgo que resulta habitual en las series jeroglíficas de la azulejería barroca portuguesa del setecientos.

Palabras clave: Emblemática, azulejos, Barcelos, barroco, iconografía monástica

ABSTRACT

The northern Portuguese town of Barcelos, to the west the city of Braga, is home to the church of *Nossa Senhora do Terço*, which once formed part of a Benedictine convent. Inside the church, where the Baroque decorative splendour characteristic of the early decades of the 18th century remains virtually intact, the walls of the main nave are entirely covered with historiated tiles dating from 1713 and attributed to the Lisbon workshop of Antonio de Oliveira Bernardes. These ceramic coverings feature scenes from the life of St Benedict, while the pillar bases on both sides of the nave, are adorned with a series of hieroglyphs illustrating passages and maxims taken from the *Rule* of the holy founder of Western monasticism. In this work, we offer an iconographic analysis of this emblematic programme, which is of interest because of its markedly formative and uplifting orientation, a characteristic typical of hieroglyphic sets of baroque tiles from the Portuguese *setecentos*.

Keywords: emblematics, tiles, Barcelos, baroque, monastic iconography

La iglesia de *Nossa Senhora do Terço* y el antiguo monasterio de Religiosas Benedictinas de Barcelos: algunas notas históricas y descriptivas

El templo hoy conocido bajo la advocación de *Nossa Senhora do Terço*, en la localidad de Barcelos –distrito de Braga, Región Norte de Portugal–, formó parte de un monasterio de religiosas benedictinas² que ocupaba en origen una amplia manzana de la trama urbana del centro de la ciudad antes de su desafortunado proceso de abandono y demolición a partir de mediados del siglo XIX³. Situado al norte del *Campo da Feira*, de aquel notable complejo monástico apenas nos resta, además de la iglesia –cuya fachada se orienta al mencionado espacio ferial–, la antigua entrada principal, de la que pervive la portada –en la actualidad enfrentada al *Jardim Velho*–, de cantería granítica bien labrada, que daba acceso a la portería del antiguo cenobio⁴. El interior de las dependencias monacales, transformadas en vivienda o almacenes tras su desamortización (fig. 1), se fue reduciendo a un progresivo estado de ruina y desaparición, hasta la edificación sobre sus maltrechos restos de los modernos Centro Comercial y Hotel *do Terço*, que, desde el año 2004, se elevan sobre buena parte del extremo occidental de lo que fuera el conjunto conventual. De las estructuras interiores únicamente ha sobrevivido parte de una crujía de su espacio claustro, con tan solo cuatro sencillos arcos de medio punto sobre pilastras, con su cornisamiento superior, abiertos a lo que hoy constituye el patio-terracea del citado establecimiento de ocio (fig. 2). Gracias a fotografías anteriores a la total renovación del claustro hemos podido constatar que éste contaba con un cuerpo superior a modo de galería adintelada con cubierta de madera, sujeta por pequeñas columnas toscanas sobre altos plintos, estructura cuya volumetría se ha respetado en la actualidad mediante un corredor moderno con armazón metálico; los recercos de cantería de las puertas y ventanas cuadrangulares que hoy persisten en el interior de estas galerías a sendos niveles parecen ser los originales.

A pesar de la lamentable peripecia histórica sufrida por el convento⁵, la iglesia ha logrado subsistir hasta nuestros días en un excelente estado de preservación: ha sabido conservar práctica-



Fig. 1. Convento de *Nossa Senhora do Terço* (Barcelos, Portugal). Aspecto del exterior de sus dependencias en la actualidad



Fig. 2. Convento de *Nossa Senhora do Terço* (Barcelos, Portugal). Restos del claustro, transformado en patio-terracea del Centro Comercial *do Terço*

mente todo su mobiliario y el rico dispositivo ornamental original, configurando una de las más esplendorosas expresiones del barroco nacional portugués, en lo que, gracias a la densa mezcla de géneros y recursos artísticos, se ha convenido en denominar la “obra de arte total”.

Al exterior el templo presenta una fachada muy sencilla, de líneas depuradas, que contrasta vivamente con la exuberancia del espacio interno (fig. 3). Con sus muros revocados de blanco, presenta zócalo y saliente cornisa de cantería vista –elementos que confieren cierta unidad visual a los frentes exteriores de las construcciones supervivientes del antiguo monasterio–, y sobrios vanos rectangulares, también con recerco granítico, entre los que destacan la portada, que en seguida describiremos, y las ventanas abocinadas alineadas en el nivel superior del muro, transformadas en balcones las dos de los extremos de la iglesia. Al nivel del suelo se abren otras dos



Fig. 3. Iglesia del convento de *Nossa Senhora do Terço* (Barcelos, Portugal). Fachada lateral exterior



Fig. 4. Iglesia del convento de *Nossa Senhora do Terço* (Barcelos, Portugal). Vista del interior hacia la cabecera del templo

pequeñas ventanas, y algunas puertas en apariencia posteriores.

Es sin duda la portada principal, también de cantería granítica bien labrada, su elemento arquitectónico externo de mayor interés. Con vano en arco de medio punto sobre pilastras sencillas, presenta sobrio entablamento y saliente cornisa coronada con dos pináculos bulbosos, embutidos en el revoco y rematados con bolas, que flanquean un nicho de semiesfera avenerada. Éste, que alberga una imagen pétreo de *Nossa Senhora da Conceição*, primitiva invocación de la iglesia, se decora lateralmente con curiosas volutas invertidas. Sobre la clave del arco de la puerta se superpone un blasón cuidadosamente esculpido, coetáneo a la construcción, donde se representan las armas de Portugal, sobrepujado por la corona real y asentado en una cartela decorativa de cueros recortados. Por encima de esta portada se destaca, sobre la balaustrada, una cruz de granito, y en el extremo este de la fachada,

una sencilla espadaña geminada. A ambos lados de la puerta se dispusieron, insertas en barrocas cartelas, sendas inscripciones conmemorativas de la fundación del monasterio y de la construcción de la iglesia, que aluden a la colocación de la primera piedra el 16 de agosto de 1707.

La iglesia evidencia ya desde las trazas de su planta y alzado la clara orientación monástica del inmueble: de entrada lateral, como conviene a las iglesias femeninas, responde a un plan longitudinal de nave única, capilla mayor más estrecha en el extremo oriental, con el coro a poniente. Su magnífico equipamiento decorativo fue organizado en función de un cuidado y complejo programa iconográfico de exaltación de la orden benedictina y de su fundador. Este imaginario se expresa en abundantes pinturas⁶, una profusa decoración de talla dorada y un espectacular revestimiento de azulejos que cubre en su práctica totalidad las paredes de la nave y que contribuye decisivamente al deslumbrante aspecto interior (fig. 4). Sobre este amplio revestimiento cerámico se despliega una composición muy atractiva visualmente, que combina los barrocos medallones con emblemas en el zócalo y los paneles historiados de grandes dimensiones en los niveles medio y alto de los muros, representando éstos diversas escenas de la vida de san Benito o episodios decisivos de aquella comunidad. Fechados mediante inscripción inserta en el programa en el año 1713, la autoría de estos azulejos –sobre ello volveremos más adelante– viene siendo atribuida al destacado *mestre* lisboeta António de Oliveira Bernades. A partir de los paralelos formales y estilísticos que pueden establecerse con los paneles azulejares del cuerpo de la iglesia, son igualmente imputados a este mismo maestro o a su escuela, con algunas reservas, los lienzos embutidos en los muros de la nave y, al menos, una parte las pinturas al óleo sobre madera en los casetones del espléndido artesanado que cubre la totalidad de la capilla mayor y de la nave del templo, con una temática también alusiva a la Orden: vida de san Benito y de otros ilustres benedictinos, como san Bernardo, santa Escolástica y santa Gertrudis, junto con diversos episodios evangélicos y alguna alegoría de exaltación patriótica, como el Ángel de Portugal tocando la trompeta y sosteniendo en sus manos las armas del Reino, entre otras



Fig. 5. Iglesia del convento de *Nossa Senhora do Terço* (Barcelos, Portugal). Vista del interior hacia los pies del templo



Fig. 6. Iglesia del convento de *Nossa Senhora do Terço* (Barcelos, Portugal). Jeroglífico 4 del zócalo (una fuente que proyecta el agua hacia lo alto): *QVO PRESSA ALTIVS*

figuras de santos acompañados de letreros de difícil lectura⁷.

También las paredes laterales de la capilla mayor se encuentran forradas con bellos azulejos historiados en azul y blanco, donde se recrean dos importantes momentos de la fundación del monasterio –la colocación de la primera piedra, dispuesta en la pared norte, y la entrada de las primeras hermanas en esta casa, en el muro sur–, realizadas por el artista hasta la fecha anónimo que se esconde bajo las iniciales P. M. P.⁸. Pintadas también en azulejos sobre las dos puertas, se ven inscripciones relativas a aquellos dos episodios inaugurales de la historia del monasterio.

Junto a diversos retablos de talla dorada barroca o rococó –comenzando por el que ocupa la totalidad de la capilla mayor, majestuoso tabernáculo *joanino*–, y las diversas imágenes de madera policromada que acogen, fechables en-

tre los siglos XVI y XVIII, en algún caso de calidad bastante apreciable, debe reseñarse como pieza singular el espléndido púlpito de madera dorada y policromada situado frente a la puerta de acceso, valorado como uno de los ejemplares más significativos del norte del país (fig. 5). Obra ejecutada cerca de 1730, y por tanto algo posterior al revestimiento azulejar de la nave, ha sido atribuida, alternativamente, a los maestros entalladores Gabriel Rodrigues Alves, de Santa Maria de Landim, o bien a Ambrósio Coelho, si seguimos al investigador Robert Smith⁹.

El programa de azulejos: conjuntos historiados y jeroglíficos

Ya hemos indicado que toda la superficie de los muros del cuerpo de la iglesia está revestida de azulejos con las habituales representaciones de color azul cobalto sobre fondo blanco; tales paneles han sido atribuidos por Santos Simões, por razones formales y estilísticas, a António de Oliveira Bernardes, ya que todavía no se ha localizado su firma, tal vez oculta en la actualidad bajo alguno de los retablos laterales¹⁰. El gran conjunto cerámico muestra la fecha “1713” inscrita sobre el arco triunfal de la capilla mayor, la cual resulta coincidente con la etapa de mayor actividad del mencionado maestro azulejero lisboeta. Su programa figurativo incluye imponentes composiciones narrativas que ocupan amplias superficies, e ilustran episodios de la vida de san Benito; en el costado meridional estas grandes escenas se complementan con interesantes ventanas fingidas en correspondencia con los vanos reales del muro frontero, cuyo efecto ilusionista se trata de acentuar con fulgores amarillos que simulan los reflejos de luz solar. Sin embargo, nuestro principal interés se dirige ahora al rodapié de ambos lados de la nave, donde se desarrollan sendas series de jeroglíficos de notable belleza plástica –un total de veinte composiciones emblemáticas– con los que se ilustran y ejemplifican diversos pasajes y sentencias de la *Regla* del santo fundador.

Una de las singularidades que primero llama la atención este programa simbólico de Barcelos es que los emblemas se proponen con un doble mote: el primero, dispuesto en una filacteria situada sobre la *pictura*, aparece compuesto por lo general en latín, y constituye el verdadero lema

del símbolo; por debajo del motivo o composición se desarrolla una sentencia en portugués en la que se sintetiza una directriz o norma procedente de la *Regla* benedictina, que se encuentra relacionada temáticamente con el concepto que se deriva de la combinación de la figura –o escena– y el lema latino (fig. 6). Antes de aproximarnos a la fuente gráfica y textual de este conjunto, vamos a enumerar y describir de manera esquemática los jeroglíficos que componen el programa.

Descripción del programa jeroglífico:

Costado sur de la nave o lado de la epístola:

Jeroglífico 1: Un sol radiante brilla sobre un paisaje: *NON QUIESCIT* (“No descansa”) / *NA RELIGIÃO NAM HADE HAVER OCIOSIDADE* (“En la Religión no debe haber ociosidad”).

Jeroglífico 2: Rayos y lluvia surgen de un cúmulo de nubes: *FORTIOR IN ADVERSARIOS* (“Más fuerte contra los adversarios”) / *QVANTO AS TENTAÇOENS FOREM MAIS FORTES MAIS FORTE HADE SER A RESISTENCIA* (“Cuanto más fuertes sean las tentaciones, más fuerte ha de ser la resistencia”).

Jeroglífico 3: Una garza asciende en vuelo bajo la lluvia que cae de una nube: *NE SVCCVMBAT* (“Para que no perezca”) / *HÀDE VOÀR O ESPIRITO, PARA O CORPO NAM SENTIR OS RIGORES DA RELIGIAM* (“Ha de volar el espíritu, para que el cuerpo no sienta los rigores de la Religión”).

Jeroglífico 4: Una fuente proyecta el agua hacia lo alto: *QVO PRESSA ALTIVS* (“Cuanto más oprimida más alto (sube)”) / *A HUMILDÀDE NA RELIGIÃO HE A, QVE FAS AUVLTAR (sic) A VIRTUDE*. (“La humildad en la Religión es tal, que hace aumentar la virtud”).

Jeroglífico 5: Un grupo de animales de todo tipo –mamíferos, reptiles, anfibios, insectos...– se sitúa frente a una pantera que exhala su aliento: *IN ODOREM CVRRIMVS* (“Corremos atraídos por el buen olor”) / *A RELIGIÃO HÀDE SE BVSCAR PELA FAMA DE SVA VIRTUDE* (“La Religión se ha de buscar por la fama de su virtud”).

Jeroglífico 6: Un labrador conduce con su vara a una yunta formada por un buey y un león que arrastra un arado: *TV CEDE* (“Cede tu”) / *NAM HÀD [E O RELIGIOZO] QVERER, Q O S... [AM] DE AO SEO PASS [O]* (“No ha de querer (el religioso)

que el (...) ande a su paso”) (imagen y texto se hayan interrumpidos por una pila de agua bendita).

Jeroglífico 7: Una casa que ha perdido el tejado aparece semiarruinada: *SINE CVLMINE CORRUIT* (“Sin techo se desmorona”) / *NAM SE CONSERVA A VIRTUDE SEM ORAÇAM* (“No se conserva la virtud sin la oración”).

Jeroglífico 8: El sol aparece rodeado por los símbolos del zodíaco: *NON VLTRA VIRES* (“No más allá de las fuerzas (de cada cual)”) / *O SVPERIOR DEVE TOMÀR INDIVIDVÁL CONHESIMENTO DOS SVBDITOS* (“El Superior debe adquirir individual conocimiento de los súbditos”).

Jeroglífico 9: Dos ojos suspendidos en el cielo contemplan el sol; uno de ellos llora: *ALLEVAT, ET VEXAT* (“Eleva, y humilla”) / *O SVPERIOR, ASSIM COMO CASTIGA, HADE PREMIAR* (“El superior, así como castiga, (también) ha de premiar”).

Jeroglífico 10: Un enjambre de abejas vuela sobre un arbusto con flores: *NON EX OMNI FLORE CARPITVR MEL* (“No de todas las flores se obtiene la miel”) / *NEM SEMPRE HÀDE ACHAR O SVPERIOR IGVAL PROCEDIMENTO NOS SVBDITOS* (“No siempre ha de emplear el Superior igual procedimiento en los súbditos”).

Costado norte de la nave o lado del evangelio:

Jeroglífico 11: Una mano que surge de unas nubes ataca con una antorcha a una hidra de siete cabezas: *NON EXTINGVETVR IGNE* (“No se extingue ni con el fuego”) / *SÓ COM O AMOR DIVINO SE EXTINGVE O AMOR PROFANO* (“Solo con el amor divino se extingue el amor profano”).

Jeroglífico 12: Unas prendas de vestir –casa y pantalones– aparecen sobre una mesa: *A GOSTO, E A MEDIDA* (“A gusto y a medida”) / *A ELEIÇÃO DO HÁBITO HÀ-DE SER VOLVNTÁRIA* (“La elección del hábito ha de ser voluntaria”).

Jeroglífico 13: Un águila construye su nido con ramas en lo alto de unas rocas, en medio de un mar con las olas encrespadas: *NE PEREAT IMMVNITAS* (“Para que no perezca la perfecta clausura”) / *O SAGRADO DA CLAVZURA NAM SE UIOLA SÓ PELAS PÓRTAS* (“Lo sagrado de la clausura no se viola solo por las puertas”).

Jeroglífico 14: Un Águila coronada vuela con cuatro aguiluchos en dirección al sol: *PRO-*

BANTVR VT CORONENTVR ("Son probadas para ser coronadas") / *A OBSERVÂNCIA DA REGRA DE S. BENTO HE CERTO CAMINHO DA SALVAÇÃO* ("La observancia de la regla de san Benito provee de un seguro camino de salvación").

Jeroglífico 15: Un basilisco contempla su reflejo en un espejo: *SE IPSVM CONSPVRCAT* ("Se mancha a sí mismo") / *SÓ SE COMPÕEM BEM QVEM SE VÊ AO DIVINO ESPELHO* ("Solo se comporta bien quien se contempla en el divino espejo").

Jeroglífico 16: Un cordero apoyado en el tronco de un árbol trata de comer sus hojas: *OB VMBRAT, ET ALIT* ("Da sombra y alimenta") / *O RELIGIOZO TVDO TEM NA RELIGIAM* ("El religioso dispone de todo (cuanto necesita) en la Religión").

Jeroglífico 17: Un hombre joven sentado ante una mesa circular recompone sobre ella los trozos de un vaso de cerámica roto: *FACILE CONCILIATVR* ("Fácilmente se concilian") / *NA RELIGIÃO NAM HADE HAVER ÔDIOS* ("En la Religión no debe haber odios").

Jeroglífico 18: Una mano sujeta una vara junto a un freno de caballo: *NON SVFFICIT VNVM* ("No basta con uno solo") / *NÃO SE PÕDE CONSERVAR A RELIGIÃO SEM CASTIGO* ("No se puede conservar la Religión sin castigo").

Jeroglífico 19: Una hoz de hierro flota en la corriente de agua de un río: *IMPOSSIBILIA SVPERAT* ("Supera lo imposible") / *A OBEDIÊNCIA HÂDE SER CEGA* ("La obediencia ha de ser ciega").

Jeroglífico 20: Una mano que surge de unas nubes coge una flor de un ramo colocado en un jarrón: *QVIA OLET* ("Para que huela bien") / *A INVEJA NA RELIGIÃO HÂDE SER PARA IMITÂR E NAM PARA DESTRUIR* ("El celo en la Religión ha de ser para imitar, y no para destruir")¹¹.

Las fuentes literarias y gráficas del programa emblemático

Como resulta ya bien sabido en el medio académico especializado, los jeroglíficos del zócalo de la iglesia de Barcelos se encuentran directamente inspirados en sendos libros de carácter emblemático que el religioso portugués João Alves (1648-1709) –conocido como Frei João dos

Prazeres tras su ordenación– dedicó al fundador de su comunidad, san Benito de Nursia¹². Pocos datos se conocen de la vida de este escritor monástico: natural de Oporto, sabemos que en el año 1662 ingresa en la orden benedictina del monasterio de Tibães (Braga); cursa estudios de Filosofía en el monasterio de San Miguel de Cabeceiras de Basto¹³, y, algunos años más tarde, estudia Teología en el colegio de San Bento de Coimbra, adquiriendo allí sin duda la erudición clásica y humanística de la que hará gala en sus escritos. Obtuvo un puesto de orador evangélico en la Corte de Lisboa, y sirvió después como Cronista General de la Orden a partir de 1683¹⁴.

De entre su producción literaria conocida cabe destacar, precisamente, los dos volúmenes que publicó con el formato de libros de emblemas, titulados respectivamente *O Príncipe dos Patriarcas S. Bento. Primeiro tomo de sua Vida, discursada em empresas Politicas e Predicáveis* (Lisboa, Antonio Craesbeeck de Mello, 1683) (que reúne 31 empresas) (fig. 7), y *O Príncipe dos Patriarcas S. Bento. Segundo tomo de sua Vida, discursada em empresas Politicas e Morais* (Lisboa, Joam Galram, 1690) (con un total de 34 empresas)¹⁵. Se ha indicado que el proyecto editorial inicial preveía una serie de cuatro volúmenes, de los cuales tan sólo pasaron por las prensas los dos reseñados¹⁶. En este sentido, Diogo Barbosa Machado¹⁷ asegura que el fraile benedictino tenía concluido el manuscrito del tercer volumen, y preparado un cuarto, al que faltaban apenas tres empresas, señalando el hecho de que todas estas obras se conservaban en la librería del mencionado colegio de San Bento, en Coimbra.

Fueron ambas entregas del *Príncipe dos Patriarcas S. Bento* los primeros libros de emblemas ilustrados impresos en Portugal que siguen la estructura tripartita clásica (*inscriptio, pictura, subscriptio*), y, en opinión de Filipa Medeiros¹⁸, tal vez el único tratado luso merecedor de este título. Tal circunstancia debería haber sido recibida en el momento de su publicación como una verdadera novedad: sin embargo, los textos incluidos por los censores no enfatizan este hecho, a pesar de alabar la "curioza inventiva das Empresas"¹⁹, o la "adecuación del asunto transcendente a un formato enigmático"²⁰. A la hora de construir ambos tratados, el autor propone



Fig. 7. Frei João dos Prazeres, *O Príncipe dos Patriarcas S. Bento. Primeiro tomo de sua Vida* (Lisboa, 1683). Frontispicio grabado

una estructura sustentada en los más notables episodios de la biografía del patriarca, que conocemos básicamente gracias al segundo libro de los *Diálogos* de san Gregorio Magno. De este modo, cada capítulo está presidido por un título que refiere de manera sintética alguna cualidad o acción de san Benito –con lo que se anticipa el asunto aludido en cada empresa–, bajo el cual se dispone la *pictura* o imagen grabada, con el lema latino inserto en el campo de representación de la misma; a continuación se desarrolla una extensa glosa o comentario con la función de desvelar el sentido oscuro de la composición a la luz de las numerosas autoridades referidas (fig. 8)²¹. Este comentario o declaración, en el que se conjugan todos los recursos disponibles –paranéticos, contenidos hagiográficos y estructuras emblemáticas– con el propósito de amplificar el efecto retórico del texto, integra los más diversos tipos de argumentos, que engloban un imponente despliegue de referencias eruditas –bíblicas,



Fig. 8. Frei João dos Prazeres, *O Príncipe dos Patriarcas S. Bento. Primeiro tomo de sua Vida* (Lisboa, 1683). Empresa XVII (una garça que vuela sobre las nubes que descargan lluvia): NE SVCCVMBAT

cristianas, clásicas, mitológicas, coetáneas...–, para extraer a continuación una enseñanza directa para el buen gobierno y la formación del príncipe. Se ha insistido en el hecho de que esos comentarios evidencian la “formação barroca, fastosa e exibicionista” de su autor, propenso a la exuberancia ornamental y al didactismo moral²² en un cúmulo realmente farragoso e indigesto de información²³. El resultado es una *contaminatio* entre empresas y emblemas, característica de la emblemática doctrinal barroca, una vez que tales composiciones simbólicas son concebidas de

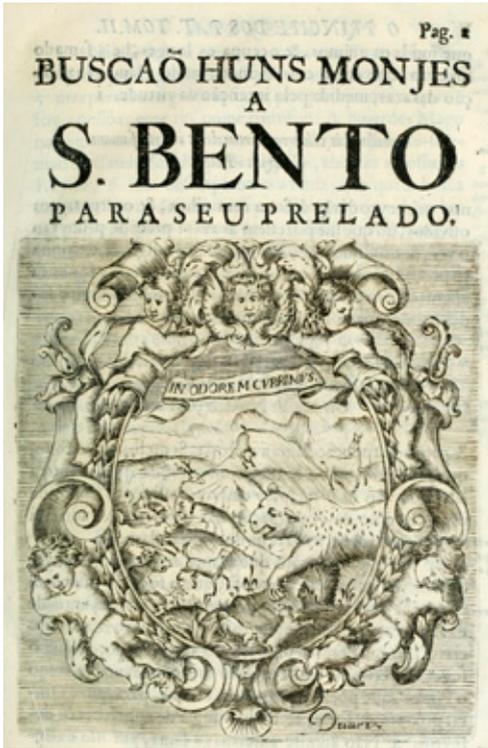


Fig. 9. Frei João dos Prazeres, *O Príncipe dos Patriarcas S. Bento. Segundo tomo de sua Vida* (Lisboa, 1690). Empresa I (un grupo de animales acude ante la presencia de una pantera que exhala su aliento): *IN ODOREM CVRRIMVS*



Fig. 10. Iglesia del convento de *Nossa Senhora do Terço* (Barcelona, Portugal). Jeroglífico 5 del zócalo (un grupo de animales se sitúa frente a una pantera que exhala su aliento): *IN ODOREM CVRRIMVS*

manera simultánea como enseñanzas generales y como atributos específicos de un individuo.

Ana Martínez Pereira²⁴ y Filipa Medeiros Araújo²⁵ han sintetizado de manera muy precisa las particularidades de la obra emblemática de João

dos Prazeres. No se trata únicamente de una guía espiritual al uso, que ejemplifica con la vida de pureza y esplendor del fundador las virtudes que ha de practicar el monje perteneciente a esta orden tal y como se dicta en la *Regla*, o un instrumento destinado a defender la honra de los benedictinos, en unos momentos de intensa polémica con la comunidad agustina sobre la antigüedad de su origen eremítico y la primacía de sus fundaciones²⁶. Es, con más propiedad, un producto híbrido, en el que se dan cita no sólo el género hagiográfico y el emblemático, síntesis, por lo demás, plenamente acorde con el espíritu didáctico y moralizador que anima este tipo de obras, y de la que contamos con abundantes ejemplos durante los ss. XVI y XVII²⁷; dando un paso más allá, sus tratados entroncan, además, con la literatura destinada a la formación de gobernantes²⁸ al abordar la "instrumentalización de la vida de un santo con fines políticos"²⁹. Este hecho debe entenderse en el contexto de las preocupaciones que desde las órdenes religiosas se tenían en relación a la educación política y moral de los príncipes cristianos, y que se concretan en una idea de gobierno entendida como el arte de guiar y de regir a las personas para la consecución del bien común. San Benito es imagen de santidad, pero es también cabeza de la Orden que fundó, y por tanto "príncipe" de la misma, tal y como se indica en el título de la obra; de este modo, en sendas partes del libro de Dos Prazeres el patriarca será equiparado a toda suerte de famosos dirigentes de la antigüedad y de la historia más reciente, erigiéndose así en modelo de comportamiento para el gobernante cristiano. Esta hibridación de géneros puede considerarse como una de las formas que adquieren los manuales de formación política durante el s. XVII, respondiendo, en el caso que nos ocupa, al incentivo contrarreformista en el sentido de utilizar las imágenes como instrumentos de adoc-trinamiento y propaganda de los valores éticos y religiosos al tiempo que combate la maquiavélica teoría de la Razón de Estado³⁰.

El producto resultante fue de gran originalidad, pues la literatura de intencionalidad política se adaptó perfectamente al género emblemático, pero no así al hagiográfico. Si bien la aproximación entre un modelo de vida cristiana y el perfil del "Príncipe Perfecto" con el fin de configurar

un “buen gobernante divinizado” resulta una fórmula literaria habitual, acorde con una ideología muy en boga en aquella época que alcanzó su más elaborada expresión en la *Idea de un príncipe Político Cristiano representada en cien Empresas* de Diego Saavedra Fajardo (1640), no será tan frecuente, sin embargo, la propuesta de la vida y acciones de un santo como modelo de gobierno³¹. Los libros de emblemas de educación de príncipes no suelen adoptar un único personaje como base de sus enseñanzas, aunque son numerosos los héroes clásicos y personajes históricos que en ellos hacen acto de aparición; una excepción vendrá dada por aquellos pocos textos que, como el que ahora nos ocupa, toman a personajes reales o míticos como protagonistas absolutos de los distintos argumentos³².

El tratado de João dos Prazeres puede enmarcarse sin reparos, por tanto, dentro del género de “Espejos” o tratados de Educación de Príncipes, actualizando las ideas que sobre el origen del reino y las funciones del rey se exponían en el *Gobierno de los Príncipes* de santo Tomás de Aquino; es por ello que, aparte de las citadas empresas políticas de Saavedra Fajardo, el monje benedictino evidencia el conocimiento de obras como el *Espejo del Príncipe cristiano* (Lisboa, 1544) de Francisco Monzón, el *Príncipe Perfecto y Ministros ajustados* (Salamanca, 1657) de Andrés Mendo, el *Governador Cristiano* (Lisboa, 1614) de Juan Márquez o el *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el Príncipe cristiano para gobernar y conservar sus Estados* (1595) de Pedro de Ribadeneyra, toda ellas citadas por el autor portugués³³. Pero los libros del benedictino no sólo evidencian un buen conocimiento de la emblemática política; algunas de sus empresas ponen de manifiesto conexiones con otras obras representativas del género: su empleo de la terminología emblemática clásica muestra familiaridad con Paolo Giovio y su *Dialogo dell' imprese militari et amorose*, además de citas directas de los *Emblemata* de Andrea Alciato, de los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano o del *Mundus Symbolicus* de Filippo Picinelli; de igual modo, para el caso de determinados motivos, se detectan citas veladas a emblemistas españoles como Juan de Horozco, Francisco de Villava, Marco Antonio Ortí, Sebastián de Covarrubias o Diego Saavedra Fajardo. En todos estos ejemplos se pone de manifiesto

la adopción reciclada de ciertos tópicos, adaptándolos a la finalidad política y religiosa de la obra del beneditino³⁴.

Los jeroglíficos del templo de Barcelos, aunque *a priori* inspirados de forma clara en los grabados de ambos volúmenes de la obra de Dos Prazeres, presentan ciertas diferencias con aquellos, no solo formales sino, principalmente, de concepto y propósito. Por lo general, las imágenes de los azulejos muestran unas mejores calidades plásticas que sus referentes impresos, con una figuración más proporcionada y realista, observable sobre todo en las representaciones de animales (figs. 9 y 10). Las estampas calcográficas con que se ilustraron ambos libros no responden a una única mano, como puede deducirse a simple vista a partir de la calidad diversa de tales imágenes, por lo común bastante ingenuas en lo que a la exposición de los motivos y composiciones se refiere, si bien debe reconocerse la belleza ornamental de muchas de sus barrocas cartelas³⁵. Los medallones emblemáticos del Terço siguen por regla general las composiciones de las *picturae* librescas, aunque con diversas alteraciones: suele ser frecuente una inversión lateral de la imagen, y, en algunos casos, un enriquecimiento de los elementos –habitualmente una mayor presencia de detalles o elementos paisajísticos³⁶–, aunque puede darse igualmente, de manera muy puntual, una simplificación de la misma (figs. 11 y 12)³⁷, entre otros cambios menos relevantes³⁸. También en dos de los lemas se observan modificaciones, no por error de transcripción, sino de manera intencionada, para facilitar su ajuste al nuevo contexto significativo³⁹.

En este sentido, resulta interesante constatar que los jeroglíficos de la iglesia de Barcelos adquirieron una función y, en consecuencia, una significación bastante distanciada de las que presentan en el libro. Baste pensar que, frente a un espectro de público mucho más amplio para el caso de los tratados impresos, los azulejos iban dirigidos de forma casi exclusiva a los miembros de una congregación religiosa femenina, o a los ocasionales seglares que acuden a los oficios. Ello explica que, por una parte, hayan desaparecido las connotaciones políticas que emanaban de los extensos comentarios, distanciándose de los “laberintos retóricos y eruditos que dificultan su



Fig. 11. Frei João dos Prazeres, *O Príncipe dos Patriarcas S. Bento. Segundo tomo de sua Vida* (Lisboa, 1690). Empresa IV (dos arbustos con flores, y un enjambre de abejas que vuela sobre el situado a la izquierda): *IN ODOREM CVRRIMVS*



Fig. 12. Iglesia del convento de *Nossa Senhora do Terço* (Barcelos, Portugal). Jeroglífico 10 del zócalo (un enjambre de abejas vuela sobre un arbusto con flores): *NON EX OMNI FLORE CARPITVR MEL*

lectura a un lector poco avisado o imperito en historia clásica y mitología⁴⁰; por otro, también han perdido la justificación hagiográfica –recordemos que cada empresa se vinculaba a un episodio de la vida de san Benito que servía de punto de par-

tida–, ya que este papel será asumido de forma más explícita por los grandes paneles narrativos de las zonas superiores de los muros. De este modo, como expresa con claridad la incorporación a los jeroglíficos de subtítulos explicativos en portugués, la función de estas composiciones emblemáticas queda reducida a un mero nivel didáctico y ejemplarizante, facilitado por el idioma en que fueron redactados: sintetiza algunos de los principales puntos normativos de la *Regla* benedictina, para que sirva de permanente recordatorio y estímulo, junto con las prodigiosas acciones y milagros de su fundador, a las religiosas que rezan entre sus muros. Al mismo tiempo, no resulta extraño imaginar los jeroglíficos como punto de partida de sermones, a modo de *con-cetto predicabile*, cuya inspiración se encontraría en los mencionados acontecimientos de la vida de Benito de Nursia recreados en los paneles superiores: tal impresión nos transmite el ya referido pulpito de madera tallada y dorada, dispuesto entre los grandes paneles historiados, y sobre una de las dos series de jeroglíficos.

Es quizá por esta razón que, a la hora de seleccionar los emblemas del templo de Barcelos, se evitaran en lo posible los temas mitológicos o clásicos, que exigen una más amplia erudición para su correcta interpretación, y se reprodujeran, por el contrario, motivos más vinculados con escenas de la vida cotidiana, o que remiten al mundo natural, que también se incorpora con frecuencia a la ejemplaridad universal que intenta implementar João dos Prazeres. Los motivos seleccionados, en ocasiones tópicos ya conocidos por otros libros de emblemas anteriores, son objetos, instrumentos, acciones o animales presentes en la existencia diaria: una fuente, una casa, un freno de caballo, una hoz, prendas de vestir, un jarrón con flores...; el programa cuenta también con un pequeño bestiario, aunque poblado básicamente por animales familiares –cordero, abejas, águila, garza, buey–, o reales –pantera, león–, con escasas concesiones a las criaturas mitológicas o fantásticas como la Hidra de Lerna o el basilisco, si bien también la yunta formada de manera simultánea por un buey y un león configura una situación imaginaria. En la puesta en escena de algunos de estos animales se recurre a propiedades literarias procedentes de la tradición zoológica clásica o de los bestia-

rios moralizados medievales, fuentes que tanta repercusión alcanzaron en todas las vertientes de la literatura emblemática: es el caso del águila, reina coronada de las aves, que prueba a sus hijos legítimos obligándoles a contemplar directamente la luz del sol, la garza que evita las tormentas y tempestades volando por encima de las nubes⁴¹, o la pantera que atrae a otros animales con la dulzura de su aliento. También hay lugar para los fenómenos meteorológicos, como los rayos y la lluvia, o para los astros, sobre todo el sol, icono que adquiere un notable protagonismo en los repertorios emblemáticos mencionados de João dos Prazeres⁴². Tan solo dos de los jeroglíficos muestran escenas protagonizadas por figuras humanas, la del joven que recompone un recipiente que se ha quebrado, y el mencionado del labrador que conduce una yunta con un buey y un león, constituyendo una excepción a las habituales reticencias a incorporar la figura humana en la emblemática aplicada, sustituida por regla general por el "brazo que surge entre nubes". Resulta evidente, pues, que se han seleccionado motivos reconocibles con cierta facilidad para el público al que van destinados, con un sistema de representación también presentativo o narrativo: tan sólo observamos un modo de representación "jeroglífico" en el número 9, *ALLEVAT, ET VEXAT*, en el que sendos ojos suspendidos en el cielo, uno de ellos derramando lágrimas, contemplan la luz del sol (fig. 13).

A todo ello se suma el hecho de que los jeroglíficos cerámicos diseñados habitualmente por António de Oliveira Bernardes y su taller tienden, por un lado, a una simplicidad formal característica de la emblemática "arquitectónica", con predominio del motivo único o de escasas figuras incluidas en el campo de representación, que se disponen en la mayor parte de los casos ante paisajes abiertos diluidos mediante el característico *sfumato* que los Oliveira aplican a sus fondos⁴³. Este marcado contraste entre figura y fondo, unido a las considerables dimensiones que presentan estos emblemas azulejares, facilita la inmediata identificación del asunto por parte del espectador.

Sin embargo, y a pesar de estos rasgos, muy probablemente intencionados, que facilitan a priori la correcta percepción de las *picturae* em-



Fig. 13. Iglesia del convento de *Nossa Senhora do Terço* (Barcelos, Portugal). Jeroglífico 9 del zócalo (dos ojos suspendidos en el cielo contemplan el sol; uno de ellos llora): *ALLEVAT, ET VEXAT*

blemáticas del zócalo, parece claro que el programa icónico de azulejos está ofreciendo a sus potenciales espectadores un doble nivel de lectura: por una parte, los pasajes historiados de la trayectoria del fundador y de la orden, muy detallados y comprensibles de manera inmediata e intuitiva con apenas unos breves comentarios aclaratorios sobre las circunstancias de la escena representada; por otro, los jeroglíficos, que, a pesar de su rotundidad visual, exigen una mayor nivel de erudición y familiaridad con la vida monástica, no solo para alcanzar la correcta interpretación del concepto que surge de la combinación de imagen y lema latino, sino para rememorar el precepto de la *Regla* benedictina a la que aluden dicho concepto y el correspondiente comentario en portugués. Son dos recursos didácticos distintos, que pueden establecer dos grados diferentes de recepción en función del nivel de iniciación de sus destinatarios, pero que, a ojos de las monjas más advertidas, se ofrecen como elementos claramente complementarios e interrelacionados, que definen una función de reciprocidad significativa, y amplifican la función formativa y ejemplarizante a través de su combinación. Sin embargo, debemos reconocer por otra parte que no hemos conseguido detectar una estricta correlación entre la lección moral de las distintas escenas y los puntos normativos a los que aluden los jeroglíficos dispuestos en sus inmediaciones, deduciéndose de ello cierta arbitrariedad programática.

No queremos finalizar estas páginas sin añadir una breve nota referida a las posibles fuentes visuales del programa narrativo del templo. Gracias



Fig. 14. Bernardino Passeri y Aliprando Caprioli, *Vita et miracula sanctissimi patris Benedicti*, ex libro *II Dialogorum beati Gregorii papae, et monachi* (Roma, 1579)



Fig. 15. Iglesia del convento de *Nossa Senhora do Terço* (Barcelos, Portugal). Detalle de la escena en la que san Benito, impartiendo su bendición, expulsa al demonio que impedía elevar un bloque de piedra para construir un monasterio

a las indicaciones proporcionadas gentilmente por el profesor José Manuel Alves Tedim, tales composiciones sobre la vida de san Benito y de los momentos culminantes de la historia fundacional de la Orden fueron inspiradas por las imágenes de sendas obras, profusamente ilustradas en ambos casos con grabados calcográficos de excelente calidad: hablamos de *Vita et miracula sanctissimi patris Benedicti, ex libro II Dialogorum beati Gregorii papae, et monachi* [...] (Roma, 1579), de Bernardino Passeri y Aliprando Caprioli, y del *Speculum & exemplar chisticolarum. Vita beatissimi patris Benedicti, monachorum patriarchae sanctissimi* (Roma, 1587), de Angelus Sangrinus y Bartolomeo Bonfadino. Aunque a primera vista no se aprecia una plena afinidad formal entre las estampas de estos tratados hagiográficos y los cuadros cerámicos de Barcelos, una mayor atención a los detalles permite detectar, al menos en algunas de las composiciones, un “parecido razonable” entre ambos imaginarios, que permitiría confirmar la naturaleza de sendos libros como fuente gráfica de ciertas representaciones del programa narrativo de la iglesia portuguesa (figs. 14 y 15).

Conclusión

El espléndido y bien conservado programa decorativo-icónico de la iglesia *do Terço* nos ilustra, de una manera integral y muy expresiva, sobre la naturaleza y funciones que la emblemática adquiere en su proceso de incorporación a la arquitectura eclesiástica en el Portugal del siglo XVIII. Por una parte, llama la atención sobre el recurso barroco a diferentes sistemas de representación visual para consumir la función formativa y edificante: el interior del templo aglutina los más diversos formatos –monumentales paneles narrativos y descriptivos, sugerentes jeroglíficos y personificaciones alegóricas que se alternan en los casetones pintados del techo con otras escenas y retratos de santos...–, interactuando entre sí, y poniendo de manifiesto la eficacia que la combinación de lo descriptivo y lo simbólico adquieren a la hora de ejemplificar, de forma clara y comprensible para un público iletrado, los conceptos doctrinales e instrucciones morales en los que sin duda el sacerdote incidiría durante los sermones litúrgicos. Al mismo tiempo, este

conjunto constituye una ilustrativa muestra de cómo la emblemática dieciochesca, y en especial la adaptada a espacios eclesiásticos y públicos, ya sean permanentes o efímeros, se encuentra cada vez más alejada de los planteamientos herméticos y de los juegos de ingenio que predominaron en los orígenes del género. El emblema no ofrece ya un reto intelectual o erudito al espectador: sencillamente le informa sobre un concepto de carácter dogmático-religioso tras atraer previamente su atención por medio del reclamo de su componente visual con el fin de fijarlo de manera más persistente en su memoria. Por esta razón, en los medallones jeroglíficos

de Barcelos, a pesar del aura enigmática con que suele envolverse a estos símbolos gráfico-textuales, se recurre a figuras que resultan familiares e identificables sin dificultad –recordemos las sentencias en portugués que patentizan la relación de las figuras emblemáticas con los más importantes dictados de la *Regla* benedictina– por aquellos fieles o religiosos que contemplan las decoraciones murales, y son por tanto más idóneas y eficaces a la hora de ilustrar de forma directa y perfectamente inteligible un mensaje moral o dogmático, rasgo que de manera genérica caracteriza a la emblemática barroca tardía de contenido religioso o catequético.

ANEXO I: Tabla de correspondencias de los jeroglíficos de la iglesia do Terço con las empresas de ambos volúmenes de *O Príncipe dos Patriarcas S. Bento de João dos Prazeres*

Jeroglífico 1: Tomo I, empresa 2, p. 12: *NON QUIESCIT (O príncipe em suas obrigaçoens não ha de ter descanso: S. Bento como era Príncipe não descansou nellas).*

Jeroglífico 2: Tomo I, empresa 7, p. 65: *FOR-TIOR IN ADVERSIS (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).*

Jeroglífico 3: Tomo I, empresa 17, p. 188: *NE SUCCUMBAT (Da cauza tem o Príncipe de alcançar Victoria: S. Bento como era Príncipe, não quiz só triumphar dos effeitos).*

Jeroglífico 4: Tomo I, empresa 27, p. 308: *QUO PRESSA ALTIUS (A Resolução do Príncipe quanto deve primeyro ser premeditada: São Bento o ensinou com se sepultar em hua Cova).*

Jeroglífico 5: Tomo II, empresa 1, p. 1: *IN ODO-REM CURRIMUS (Com a boa fama atrahem a si os Principes os animos dos vassallos: Authorisao a fragrancia da virtude de S. Bento, que obrigou a huns Monjes destraidos, ao buscarem para seu Prelado).*

Jeroglífico 6: Tomo II, empresa 3, p. 56: *TU CEDE (A obstinação da culpa pertende, que os Principes cedaõ de seu direyto: Virificasse com a tenacidade, com que os Monjes resistiraõ á refórma do Santo Patriarcha).*

Jeroglífico 17: Tomo II, empresa 12, p. 167: *SINE CULMINE CORRUIT (Columnas dos Reynos, saõ os Sabios: Cauza, por onde o Príncipe dos Patriarchas quiz, que sua Religião se povoasse de homnes Doutos, erigindo em seus Conventos Universidades publicas).*

Jeroglífico 18: Tomo II, empresa 10, p. 141: *NON ULTRA VIRES (Os Imperios tem na extenção a sua ruina. Motivo que obrigou a S. Bento (nos exordios da ereção de sua familia) a não estender os braços de seu Monachato).*

Jeroglífico 19: Tomo II, empresa 11, p. 151: *ALLEVAT, ET VEXAT (Na inteyreza das leys consiste toda a boa fortuna dos povos. A Regra que*

o Sanco Patriarcha deu a seus Monjes os pronosticou filices).

Jeroglífico 10: Tomo II, empresa 4, p. 68: *NON EX OMNI FLORE CARPITVR MEL (A lição dos livros prohibidos he o veneno, que mays inficiona a republica: Confórmasse com a significação da potagem, com que os Monjes intentarão dar a morte ao Príncipe dos Patriarchas).*

Jeroglífico 11: Tomo II, empresa 14, p. 192: *EXTINGVETVR IGNE (He o fogo unico remedio, com que se extingue o judaismo. Comprovasse com a sessão de hum Concilio, aque assistio o Santo Patriarcha).*

Jeroglífico 12: Tomo II, empresa 15, p. 203: *A GOSTO E A MEDIDA (O beneficio ha de ser feyto á medida, & gosto de quem o recebe. Abonasse como favor que Deos seza S. Bento, mandando-lhe dizer por hum Anjo: Que lhe pedisse merces).*

Jeroglífico 13: Tomo II, empresa 17, p. 217: *NE PEREAT INMUNITAS (Obrigaçõ he dos Principes engrandecer, & perpetuar a nobreza de seu Reyno. O que abonou o Ceo, prometendo Deos a S. Bento, que sua Religião duraria até o fim do mundo).*

Jeroglífico 14: Tomo II, empresa 19, p. 243: *PROBANTVR, UT CORONENTVR (Para se conformar com a politica do Ceo, devem querer os pays para herdeyros de seu solar, não ao filho mays antigo, sim ao mays benemérito: Acerto, que authoriza o Altissimo na promessa, que fez ao Príncipe dos Patriarchas, de que todos os que vissem em sua Religião, acabarião em estado de graça).*

Jeroglífico 15: Tomo II, empresa 20, p. 261: *SE IPSUM CONSPURCAT (He natural dos precitos vexar o estado Religioso: Mostrou-o Deos prometendo a S. Bento, terião mão sim todos os que fossem inimigos de sua Religião).*

Jeroglífico 16: Tomo II, empresa 22, p. 297: *OB UMBRAT, ET ALIT (Que prendas se hão de buscar na pessõa, que houver de ser Ayo de hum Príncipe: Inculcadas no espirito de que S. Bento foy illustrado, para Mestre de Santo Amaro, & S. Plácido).*

Jeroglífico 17: Tomo II, empresa 23, p. 312: *FACILE CONCILIATVR (Nem todos os amigos reconciliados são sospeytos: Verificasse com a fi-*

delidade, com que huns Monjes se reconciliarão com o Príncipe dos Patriarchas).

Jeroglífico 18: Tomo II, empresa 25, p. 333: *NON SVFFICIT VNVM* (A pena hasse de medir com a culpa: Justiça que observou o Príncipe dos Patriarchas no castigo, com que emendou a hum Monje delinquente).

Jeroglífico 19: Tomo II, empresa 28, p. 371: *IMPOSSIBILIA SUPERAT* (O Príncipe com a brandura vence impossiveis: Justificasse esta verdade como milagre, que obrou o Príncipe dos Patriarchas fazendo nadar o ferro, sobre as agoas de huma lagoa).

Jeroglífico 20: Tomo II, empresa 30, p. 395: *QUIA OLET* (A inveja descarrega o golpe, aonde reconhece mays prendas: Razão por onde o Sacerdote Florencio intentou dar a morte ao Santo Patriarcha).

ANEXO II: Tabla de correlación entre los jeroglíficos de la iglesia do Terço y los capítulos de la Regla de san Benito

Jeroglífico 1 (*NON QUIESCIT*): Reg. 48, 1-25.

Jeroglífico 2 (*FORTIOR IN ADVERSARIOS*): Reg., prol., 45-50; 7, 35-43.

Jeroglífico 3 (*NE SVCCVMBAT*): Reg. 4, 46; 7, 5-9; 73, 9.

Jeroglífico 4 (*QVO PRESSA ALTIVS*): Reg. 3, 4-6; 6, 1-7; 7, 1-9.

Jeroglífico 5 (*IN ODOREM CVRRIMVS*): Reg. 7, 69-70.

Jeroglífico 6 (*TV CEDE*): Reg. prol., 3; 3, 7-11; 4, 34; 4, 60; 4, 69; 5, 7; 5, 12; 7, 1-4; 7, 24-25; 7, 31-32.

Jeroglífico 7 (*SINE CVLMINE CORRUIT*): Reg. 4, 56-58; 20, 1-5; 52, 1-5.

Jeroglífico 8 (*NON VLTRA VIRES*): Reg. 2, 23-29.

Jeroglífico 9 (*ALLEVAT, ET VEXAT*): Reg. 2, 23-25; 27, 1-9; 28, 1-8.

Jeroglífico 10 (*NON EX OMNI FLORE CARPITVR MEL*): Reg. 2, 23-29; 30, 1-3; 55, 20-21.

Jeroglífico 12 (*A GOSTO, E A MEDIDA*): Reg. 58, 1-4; 58, 9-16.

Jeroglífico 13 (*NE PEREAT INMVNITAS*): Reg. 67, 5-7.

Jeroglífico 14 (*PROBANTVR VT CORONENTVR*): Reg. prol. 47-50; 5, 9-12; 7, 5-9; 7, 36; 7, 39-40; 71, 2; 73, 2-9.

Jeroglífico 15 (*SE IPSVM CONSPVRCAT*): Reg. prol. 21; 73, 2-6.

Jeroglífico 16 (*OB VMBRAT, ET ALIT*): Reg. 2, 35-36.

Jeroglífico 17 (*FACILE CONCILIATVR*): Reg. prol., 17; prol. 26-27; 4, 22-33; 4, 65-68; 4, 72-73; 70, 1-3.

Jeroglífico 18 (*NON SVFFICIT VNVM*): Reg. prol., 47-48; 2, 26-29; 23, 1-5; 28, 1-8; 71, 6-9.

Jeroglífico 19 (*IMPOSSIBILIA SVPERAT*): Reg. prol., 40; 4, 61; 5, 1-13; 7, 34-35; 7, 42-43; 68, 1-5; 71, 1-5.

Jeroglífico 20 (*QVIA OLET*): Reg. 72, 1-12.

ANEXO III: Identificación y descripción de los azulejos historiados⁴⁴

Pared del coro o muro occidental: este muro constituye el inicio y culminación del programa narrativo de la vida de san Benito; en el nivel inferior se desarrollan tres paneles que testimonian los inicios de su vida como penitente y fundador.

Izquierda (Gregorio Magno, *Dial.* II, 1): tres pastores encuentran a Benito cerca de la cueva en la que hacía penitencia, arrodillado ante un crucifijo, acompañado de un libro y vestido únicamente con pieles; debido a su aspecto, los pastores lo confunden con una fiera, si bien, posteriormente, acabarán seducidos por la inspiración divina de sus palabras; a partir de ese momento, le visitarán con frecuencia para traerle sustento a cambio de sus edificantes meditaciones.

Centro (Gregorio Magno, *Dial.* II, 2): a causa del recuerdo de una mujer que conoció antaño, representada ahora vivamente ante los ojos de su alma, el santo es tentado por la posibilidad de abandonar el rigor del desierto; sin embargo, iluminado súbitamente por la gracia, se despojó de sus vestidos, y se arrojó desnudo sobre unas matas de zarzas y ortigas de donde salió con todo el cuerpo llagado. Con las heridas del cuerpo,

curó la herida del alma, extinguendo el fuego que ardía en su interior.

Derecha (Gregorio Magno, *Dial.* II, 8): El santo, ya vestido de monje como fundador, reza de rodillas, mientras a su lado vuela el cuervo que actúa habitualmente como mensajero y auxiliar del santo; probablemente haga referencia al episodio de su vida en el que Florencio, presbítero de una iglesia vecina, incitado por la malicia del Diablo, empezó a tener envidia de los hechos y fama de san Benito. Por esta razón, le envió como obsequio un pan envenenado, que el santo aceptó, aunque percatándose del mal escondido en el alimento; vino un cuervo que solía frecuentarle para tomar el pan de su mano, y le ordenó que lo transportara a un lugar lejano donde no pudiera encontrarlo ningún hombre. El cuervo finalmente se llevó el pan, y regresó al cabo de un tiempo para tomar su habitual alimento de manos del santo.

Muro sur del templo o lado de la epístola:

Escena alta sobre el retablo lateral:

Un grupo de monjes aparece rezando de rodillas en presencia de san Benito, que conversa con otros monjes; la escena no puede identificarse debido al hecho de que se encuentra parcialmente oculta por la estructura de uno de los retablos laterales.

Entre el altar y la puerta: san Benito aparece en el refectorio monacal colectivo, en pie, en el centro de la mesa, bendiciendo los alimentos. No encontramos detalles que permitan vincular la imagen a alguno de los episodios de la vida literaria del santo.

(Gregorio Magno, *Dial.* II, 4): Evicio y Tértulo, varón este último de linaje patricio, montados a caballo, y acompañados a pie de otros personajes con nobles atuendos, encomiendan a Benito la educación de sus respectivos hijos Mauro y Plácido, identificados por los respectivos letreros, que se postran ante el santo fundador.

Entre la puerta y el coro: representa este panel la muerte de san Benito, cuyo cuerpo aparece depositado en un esquife recubierto con rico paño, que descansa en medio de la nave del oratorio al que pidió ser trasladado cuando vio que su enfermedad se agravaba para fortalecerse con

la recepción de la Eucaristía. Rodeado por cuatro grandes cirios sobre candeleros, es contemplado por un grupo de monjes que asisten al fallecimiento. A través de una puerta se observa cómo la multitud se agolpa en el exterior del templo.

Pared frontal del coro, segundo piso (Gregorio Magno, *Dial.* II, 36): san Benito entrega majestuosamente a sus hijos e hijas la *Regla* de la Orden. Se destaca su hermana santa Escolástica aceptando el libro en el que se santificarán sus seguidoras tiempo después.

Azulejos de la Capilla mayor, firmados por P. M. P.:

Panel del lado norte: describe la colocación de la primera piedra de la iglesia y convento, presidida solemnemente por el arzobispo fundador D. Rodrigo de Moura e Teles el 14 de agosto de 1707, como indica la leyenda próxima.

Panel del lado sur: reproduce la inauguración del edificio, donde se ve a las religiosas procedentes de Braga con gran acompañamiento en literas de caballos. Ya en Barcelos, en cortejo que parte del santuario del Señor de la Cruz, caminan con escolta de honra, acompañadas del arzobispo y autoridades, así como del monarca João V, que no estuvo presente en el acto, mostrando así la munificencia que la casa real tuvo en esta fundación. La entrada de las religiosas se produjo el 8 de julio de 1713, y se llevó a cabo la inauguración solemne el día 11 del mismo mes, fiesta de san Benito.

Muro norte del templo o lado del evangelio:

Escenas a la izquierda del púlpito:

(Gregorio Magno, *Dial.* II, 9): aparecen representados unos monjes que están construyendo un monasterio; tres de ellos tratan de elevar un sillar sobre el que danza un demonio, sin conseguirlo. Ante esta situación, deduciendo que el Diablo se hallaba dispuesto sobre ella –pues no podían verlo–, llamaron a san Benito, que oró e impartió la bendición, expulsando al Maligno, de modo que ahora pudieron levantar la piedra con total facilidad.

(Gregorio Magno, *Dial.*, II, 18): un sirviente fue enviado por su señor para llevar al monasterio de san Benito dos botellas de madera con vino, pero el emisario escondió una por el camino, presen-

tando tan solo la restante al llegar al convento. San Benito recibió el recipiente agradecido, pero advirtió al lacayo que no bebiera del barril que escondió, pues contiene ahora algo no deseable. Cuando el siervo recuperó e inclinó el frasco que había ocultado, salió de él una serpiente, prodigio que forzó su arrepentimiento por la falta cometida. La representación muestra tres momentos de aquella historia: el sirviente ocultando una de las botellas, entregando la otra al santo, y el mismo descubriendo la serpiente que sale del interior del frasco sustraído.

Escenas sobre el púlpito:

(Gregorio Magno, *Dial.* II, 14): el rey goda Totila había oído decir que Benito gozaba del don de la profecía, y, encaminándose hacia su monasterio, se detuvo a poca distancia del mismo e hizo anunciar su llegada; ordenó entonces a uno de sus sirvientes que se vistiera con indumentaria regia, para comparecer así ante el santo, con todo su cortejo, como si fuera él mismo. A la derecha del panel cerámico se observa a san Benito rechazando al hombre que se había disfrazado con el atuendo real, cuando éste aún se encontraba a cierta distancia del monasterio, ante el asombro de su cortejo (parte de la escena ha sido mutilada por la instalación del púlpito, y se encuentra oculta tras la efigie del arcángel Miguel que corona el mueble); a la izquierda se visualiza el momento en el que el sirviente, aún con atuendo real, comunica al verdadero Totila –entronizado dentro de un noble templete– el suceso antes relatado.

Escenas a la derecha del púlpito: se representan varios episodios, que describiremos de izquierda a derecha:

(Gregorio Magno, *Dial.* II, 5): ante las dificultades para llevar agua a unos monasterios contruidos en las cumbres rocosas de un monte, sus monjes acudieron a Benito para manifestarle lo penoso que era tener que descender diariamente al lago a por agua. Fue el santo fundador a orar con Plácido a la cumbre que formaban los peñascos, y colocó allí tres piedras; luego encomendó a los hermanos que cavaran un poco en la roca donde se encontraban las tres piedras

superpuestas, y, tras hacer allí un hoyo, se llenó éste de agua, brotando un abundante manantial. Los azulejos representan, a la izquierda, a Benito orando de rodillas entre otros monjes cerca de un monasterio; a la derecha, surge una charca de agua cuando uno de los monjes cava con una azada en la roca que había señalado previamente Benito.

(Gregorio Magno, *Dial.* II, 6): a un monje goda “pobre de espíritu” se le entregó una herramienta formada por una hoz insertada en el extremo de un mango, llamada *falcastrum*, para cortar las zarzas de un solar donde habría que instalar un huerto, cerca de un lago. Como el goda cortaba con todas sus energías, se desprendió el hierro del mango, y cayó en una zona profunda del lago. El monje se lo contó a Mauro y Benito; este último se acercó al lago y arrojó el mango al agua, de modo que emergió el hierro del fondo, y se ajustó al mango, que devolvió al monje goda para que siguiera trabajando. En los azulejos se observan dos pasajes: el momento en el que se desprende la herramienta de hierro y ésta cae al lago; a su lado, la escena en la que san Benito acerca el mango al agua, y se adhiere a él el *falcastrum*.

Más a la derecha, se desarrolla una escena no identificada: un joven sirviente ofrece un pan en un plato a san Benito; a su derecha parece distinguirse al mismo santo, identificado por el báculo, en parte oculto por uno de los retablos laterales. Tal vez hace referencia al episodio del presbítero Florencio ya indicado, y narrado en Gregorio Magno, *Dial.* II, 8.

Escena alta junto a la capilla mayor, parcialmente oculta por un retablo lateral

(Gregorio Magno, *Dial.* II, 15): continuando con el episodio antes referido del rey Totila, tras enterarse de lo sucedido, llegó éste hasta el santo y se postró frente a él, exponiéndole la razón de su engaño; Benito le hizo incorporarse, le reprendió por sus desafueros y profetizó su futuro, indicándole que conquistaría Roma, y reinaría allí durante nueve años, al cabo de los cuales perdería el reino y la vida, como así sucedió.

NOTAS

¹ El presente trabajo se ha realizado en el marco del proyecto *Biblioteca Digital Siglo de Oro 5* (BIDISO 5), con referencia: FFI2015-65779-P, dirigido por la profesora Nieves Pena Sueiro y financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) desde el 1-01-2016 hasta el 31-12-2019. De igual modo, su realización y presentación se ha llevado a cabo dentro de una Ayuda PRI de la Junta de Extremadura y fondos FEDER “Una manera de hacer Europa”, GR 15097 (Decreto 279/2014), a través del Grupo de Investigación “Patrimonio&ARTE. Unidad de Conservación del Patrimonio Artístico”, dirigido por la Dra. Pilar Moggollón Cano-Cortés, del que formo parte. Agradecemos enormemente a José Manuel Alves Tedim, de la Universidade Portucalense, las facilidades proporcionadas para poder trabajar en la iglesia de *Nossa Senhora do Terço*, y la información que gentilmente nos ha proporcionado, y que ha resultado esencial para la elaboración de este trabajo.

² La iglesia de este importante conjunto conventual, con la advocación original de *Nossa Senhora da Conceição*, acogió, tras la excomunión de las monjas, y a partir de 1846, la cofradía del Terço, que hasta entonces tenía su sede en la Capilla del Espíritu Santo; el traslado y cambio de titularidad se llevó a cabo a consecuencia de la demolición de la mencionada capilla. Para la síntesis de los aspectos históricos del conjunto, hemos empleado, esencialmente, los trabajos de M. Avelino Ferreira, *A igreja beneditina de Nossa Senhora do Terço. História duma igreja na história de Barcelos*, Mesa da Confraria de N^o Senhora do Terço, Barcelos, 1982; C. A. Ferreira de Almeida, *Barcelos*, Editorial Presença, Lisboa, 1990, pp. 74-77; y A. J. Limpo Trigueiros, E. A. da Cunha e Freitas y M^a da C. Cardoso Pereira de Lacerda, *Barcelos histórico, monumental e artístico*, Edições APPACDM Distrital de Braga, Braga, 1998, pp. 35-59.

³ Como indica Carlos Alberto Ferreira de Almeida –*op. cit.*, p. 28–, este destacado complejo fue una de las edificaciones que, a inicios del s. XVIII, contribuyó a la estructuración

de la malla urbana en esta zona de la ciudad, entonces en plena expansión. Nos recuerda Rosário Carvalho (“Igreja de Nossa Senhora do Terço”, ficha en red de Igespar–Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico, Secretário de Estado da Cultura, Governo de Portugal–, <http://www.igespar.pt/pt/patrimonio/pesquisa/geral/patrimonioimovel/detail/73204/>; consultada: 01/04/2017), que la fundación del convento se encuentra relacionada con la demolición de otro complejo monacal, en la localidad fronteriza de Monção, ordenada por el rey Pedro II, con intención de reedificar y fortalecer las murallas defensivas de esta localidad. Ante la petición de los habitantes de Barcelos a Pedro II de un convento de monjas para su ciudad, se decide que las religiosas excomunión de Monção, tras una estancia provisional en Braga, sean transferidas al conjunto conventual que se iba a edificar en Barcelos. La primera piedra del nuevo edificio será colocada en 1707, ya en el reinado de D. João V, y con el patrocinio del Arzobispo de Braga, D. Rodrigo de Moura Teles. Los trabajos se desarrollan con rapidez, de modo que, en 1713, cuando el cortejo condujo al más del centenar de religiosas a las nuevas dependencias, las obras de edificación se encontraban casi totalmente concluidas.

⁴ En esta portada, la sobriedad de la parte inferior –sencillo y amplio vano rectangular– contrasta con el mayor recargamiento, de inspiración aún barroca, del nivel superior: vano cuadrangular enrejado, con marco en resalte, y remate en frontón triangular, también de severa traza, aunque enmarcado, a ambos lados, por sendas molduras-volutas de movido perfil, entre quebrado y ondulante. Entre los vanos de la pequeña ventana y el de la puerta, superpuesta al entablamento, se dispone una pequeña hornacina de cubierta avenerada, ocupada por una imagen de santa Escolástica; bajo ella, un interesante escudo episcopal no identificado, de la época de construcción del monasterio, rodeado de una ornamental cartela de cueros recortados.

⁵ Con la extinción de las órdenes religiosas en 1834, y tras la partida de las dos últimas monjas que ocupaban el inmueble, en el año 1842, las de-

pendencias conventuales –a excepción de la iglesia, como hemos indicado– fueron vendidas en subasta pública, y posteriormente demolidas de manera progresiva en su práctica totalidad.

⁶ Cabe destacar los cuatro grandes lienzos, con recargados marcos barrocos, que dominan los muros laterales de la nave: representan el *Regreso de la Sagrada Familia de Egipto*, *Santa Gertrudis*, *Santa Escolástica* y el *Arcángel san Miguel*.

⁷ A pesar de las indagaciones realizadas, no nos resulta posible por el momento, a la vista de la documentación y bibliografía disponibles, lanzar hipótesis alguna acerca del posible mentor que intervino en la selección de los temas indicados, o la configuración del programa iconográfico.

⁸ Según J. M. dos Santos Simões –“Breves notas sobre alguns azulejos de Barcelos”, en J. M. dos Santos Simões. *Estudos de azulejaria* (Vitor Sousa Lopes, Ed.), Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2001, pp. 257-258–, es un probable discípulo de António de Oliveira a juzgar por su estilo o técnica, siendo tales conjuntos fechados en torno a 1720.

⁹ R. C. Smith, *The Art of Portugal 1500-1800*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1968, p. 154. Para otras hipótesis de atribución, cf. M. A. Ferreira, *Roteiro do visitante da Igreja Beneditina de Nossa Senhora do Terço*, Barcelos, 1982, p. 10.

¹⁰ *Op. cit.*, pp. 256-257.

¹¹ Manuel Avelino Ferreira –*A igreja beneditina...*, *op. cit.*, pp. 101-124–, bajo el epígrafe *Azulejos que dão lições*, describe los jerglíficos y propone una lección moral a partir de los principios de la *Regla* benedictina. Otra relación de estos jerglíficos aparece incluida en A. J. Limpo Trigueiros, E. A. da Cunha e Freitas y M^a da C. Cardoso Pereira de Lacerda, *op. cit.*, pp. 40-41. Miguel Santos Simões –*Azulejaria em Portugal no século XVIII* (Corpus da Azulejaria Portuguesa, vol. V), Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1979, pp. 94-95– los denomina *medalhões figurados e epigrafados*.

¹² Existe un completo trabajo sobre la obra de este autor, de I. Soares de Abreu, *Simbolismo e Ideário Político*.

A educação ideal para o príncipe ideal seicentista em O Príncipe dos Patriarcas S. Bento, pelo M.R. Padre Pregador Geral da Corte e Cronista Mor da Congregação, Frei João dos Prazeres, Estar Editora, Lisboa, 2000. Además, pueden consultarse sobre este mismo asunto diversos estudios, entre ellos el de G. A. Coelho Dias, "Frei João dos Prazeres, O.S.B.: A polémica monástica e a literatura emblemática", *Revista de História*, II, 1979, pp. 351-364. Acerca de la vertiente emblemática del tratado, vid. R. M. Cacheda Barreiro, "Las empresas políticas en una de las obras de Frei João dos Prazeres: El Príncipe dos Patriarcas San Bento", en *Entre el agua y el cielo. El patrimonio monástico de la Ribeira Sacra* (J. M. Monterroso Montero y E. Fernández Castiñeiras, Eds.), Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2012, pp. 15-34; R. M. Cacheda Barreiro y M. Coteló Felipez, "Las empresas benedictinas de un libro portugués conservado en los fondos del monasterio de San Martín Pinario de Santiago de Compostela", *Compostellanum*, nº 1-4, LVI, 2011, pp. 555-572; R. M. Cacheda Barreiro, "O Príncipe dos Patriarcas S. Bento: ejemplo de virtud para el buen gobierno", en *Barroco Iberoamericano: Identidades culturales de un imperio* (C. López Calderón, M^a de los Á. Fernández Valle y M^a I. Rodríguez Moya, Coords.), Andavira Editora, Santiago de Compostela, 2013, pp. 17-30.

¹³ I. Soares de Abreu, *op. cit.*, pp. 9-10.

¹⁴ I. F. da Silva, *Diccionario Bibliográfico Portuguez*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1860, p. 25; 1883, p. 337; D. Barbosa Machado, *Bibliotheca Lusitana*, vol. III, Bertrand Ltd., Lisboa, 1933, p. 669; R. M. Cacheda Barreiro, "O Príncipe dos Patriarcas S. Bento...", *op. cit.*, p. 17; F. M. G. Medeiros Araújo, "Vt illustriores maneant. Simbologia, tradição e originalidade nos emblemas de Frei João dos Prazeres", en *Palabras, Símbolos, Emblemas. Las estructuras gráficas de la Representación* (A. Martínez Pereira, I. Osuna y V. Infantes, Eds.) Turpin Editores, Madrid, 2012, p. 352, nota 4; *idem*, Verba significant, res significantur: a recepção dos Emblemas de Alciato na produção literária do Barroco

em Portugal, tesis doctoral, Coimbra, Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras, 2014, p. 523, nota 1219.

¹⁵ Vid. un amplio análisis de esta obra en la monografía citada de Ilda Soares de Abreu, y en un trabajo de A. Martínez Pereira, "Vidas ejemplares en emblemas (siglos XVI-XVII)", en *Hagiografía Literária: Séculos XVI-XVII, Via Spiritus*, nº 10, 2003, pp. 126-129.

¹⁶ F. M. G. Medeiros Araújo, "Vt illustriores maneant...", *op. cit.*, p. 352; *idem*, Verba significant, res significantur..., *op. cit.*, p. 524, nota 1222.

¹⁷ *Op. cit.*, vol. III, p. 669.

¹⁸ "Vt illustriores maneant...", *op. cit.*, p. 352.

¹⁹ Censura del Muy Reverendo Padre Mestre Frey Jerónimo de São Bonaventura, tomo I, fol. 16v.

²⁰ F. M. G. Medeiros Araújo, Verba significant, res significantur..., *op. cit.*, p. 524.

²¹ F. M. G. Medeiros Araújo, Verba significant, res significantur..., *op. cit.*, p. 526.

²² F. M. G. Medeiros Araújo, Verba significant, res significantur..., *loc. cit.*

²³ Vid. A. Martínez Pereira, *op. cit.*, p. 128, opinión que coincide con la de Geraldo J. A. Coelho Dias, *op. cit.*, p. 13, donde califica su prosa de "rebuscada e pretenciosa", escasamente fluida, aunque rica de vocabulario y proliza en el empleo de recursos retóricos.

²⁴ *Op. cit.*, pp. 126-129.

²⁵ *Op. cit.*, pp. 522-532.

²⁶ Como indica Filipa Medeiros –Verba significant, res significantur..., *op. cit.*, p. 524–, el autor fundamenta la composición de su obra sobre la necesidad de reponer la verdad histórica sobre el origen de la Orden fundada por san Benito, cuestionada por los agustinos; para ello, Frei João dos Prazeres expuso en la "Rezam e defensam" de su obra, aportando pruebas históricas, los argumentos que legitimaban el principado de su fundador.

²⁷ Según Martínez Pereira –*op. cit.*, p. 114–, la obra constituye un ilustrativo ejemplo del subgénero de la hagiografía emblemática, que esta autora denomina de "vidas ejemplares en emblemas", que a su vez se inserta en una emblemática de orientación religiosa

que resultó predominante dentro de la producción lusitana.

²⁸ Vid. M. de Albuquerque, "Simbolismo e Ideário político em Portugal no século XVII. Notas a propósito de Fr. João dos Prazeres, o Príncipe dos Patriarcas e o Abecedário Real", en *Na Lógica do Tempo. Ensaio de história das ideias políticas*, Coimbra Editora, Coimbra, 2012, p. 14, o I. Soares de Abreu, *op. cit.*, p. 21. En relación con la dimensión política de la obra, la misma Soares de Abreu –*op. cit.*, p. 22– ha indicado que el primer volumen, cuya publicación coincidió con el año de la muerte del rey Afonso VI, se asemeja a un espejo de príncipes, probablemente pensado para "reflejar" el perfil de D. Pedro II; en cuanto al segundo volumen, datado en 1690, podría cumplir la función de un tratado de formación para el recién nacido monarca João V. No fue éste el único libro que João dos Prazeres dedicó a la educación de príncipes: en 1692 publicó el *Abecedario Real e regia instrução de Príncipes Lusitanos* (Lisboa, 1692), del que hay edición moderna de Luís de Almeida Braga (Lisboa, 1943).

²⁹ A. Martínez Pereira, *op. cit.*, p. 117.

³⁰ I. Soares de Abreu, *op. cit.*, p. 147; F. M. G. Medeiros Araújo, Verba significant, res significantur..., *op. cit.*, p. 532. Sobre las intenciones de la obra de João dos Prazeres, resulta muy ilustrativo el siguiente texto de la *Censura* del Padre Manoel Veloso, ya reiterado en otras ocasiones: "O Assumpto he Empreza tão difficultoza, que só por Emprezas se pode explicar vida tão Santa: porque como todas as açcoens da vida de S. Bento são admiraveis, na suspensão com que deixão o juizo impossibilitão o discurso. Porem para vencer esta difficultade immitou o Autor a industria dos Sabios de Grecia, que para explicarem com mais elegancia as couzas difficultozas, tomarão dos Hebreos propolas em hyeroglyficos, enigmas ou problemas (...). Com tanta elegancia discursa as Emprezas, & com tanta erudição de divinas & humanas letras as descifra, que deixa claro o que era enigma escuro; (...) Sendo os dictames politicos que se praticão no mundo, encontrados com as açcoens dos Santos, discursa o Autor as açcoens de S.

Bento em empresas politicas: porem tão Religiozo discorre nas politicas, & tão politico nas acçoens Religiozas, que nas acçoens do Santo reprehende os erros que se praticão nas politicas do mundo, & nos acertos com que practica as politicas que se devem observar no mundo, da os melhores documentos a hum Principe perfeitoy, mostrando que será seu governo politico mais acertado, quando melhor se ajustar com os dictames Religiozos. (...) Usar da politica sem virtude he practicar aforismos de Machavelo, não ser politico (...)” (João dos Prazeres, *O Príncipe dos Patriarcas*, op. cit., tomo I, fols. 16v-17r). El Padre Manoel Veloso finaliza su censura (fols. 17r y v) indicando que el libro “(...) de todos ferá bem aceito, porque he doutrinal para todos: para os Principes, Ministros, Vassallos, & Religiozos. Os Religiozos tem nelle a vida do mayor Santo para exemplo; os Vassallos regra para o serviço: os ministros aforismos para o acerto: & os Principes Maximas para o governo”.

³¹ A. Martínez Pereira, op. cit., p. 129; F. M. G. Medeiros Araújo, Verba significant, res significantur..., op. cit., p. 525.

³² Así sucede con Séneca, en los tratados de Juan Baños de Velasco y Acebedo, *L. Anneo Séneca ilustrado en blasones políticos y morales* (Madrid, 1670), o Francisco de Zárraga, *Séneca juez de sí mismo. Impugnado, defendido e ilustrado* (Burgos, 1684); o con Hércules, en la obra de Juan Francisco Fernández de Heredia, *Trabajos y afanes de Hércules* (Madrid, 1682).

³³ R. M. Cacheda Barreiro, “*O Príncipe dos Patriarcas S. Bento...*”, op. cit., p. 18. Para conocer la relación de las obras citadas en *O Príncipe dos Patriarcas*, véase I. Soares de Abreu, op. cit., pp. 161-169.

³⁴ F. M. G. Medeiros Araújo, Verba significant, res significantur..., op. cit., pp. 526 y ss.

³⁵ En el primer tomo los grabados aparecen sin firma, o bien con las siglas O. R. y FRF, esta última atribuida a Francisco Gomes F. En el segundo tomo, un tal “Duarte” firma algunas de las estampas. Vid. A. Martínez Pereira, op. cit., p. 128, nota 55. I. Soares de Abreu –op. cit., pp. 17-20–, propone una in-

terpretación de algunos de los grabados de la obra, especialmente el frontispicio y la portada del primer volumen.

³⁶ En efecto, conforme al modo de representación habitual en el taller de los Oliveira Bernardes, el jeroglífico se completa con un entorno paisajístico de promontorios, vegetación y árboles; pero, a veces, estos elementos incorporados parecen añadir riqueza significativa al emblema. Es el caso del jeroglífico que hemos numerado como 13 –*NE PEREAT INMUNITAS*–: aquí, en el grabado del libro, un águila vuela hacia su nido construido sobre un promontorio situado en medio de un paraje campesino portando en su pico lo que parece ser una rama; sin embargo, en su versión azulejar, la rapaz construye su nido con ramas en lo alto de unas rocas, en medio de un mar con las olas encrespadas, tratando de acentuar visualmente el carácter hermético y sagrado de la clausura de los monjes, en contraste con el mensaje del grabado, que alude a la fundación que Benito hizo de sus primeros conventos en lo más alto de los montes Subiaco y Cassino, fundamentando en ellos su Orden, y obrando así como el águila que nidifica en la cumbre de las peñas para garantizar la permanencia de su hogar –J. dos Prazeres, *O Príncipe dos Patriarcas S. Bento...*, op. cit., tomo II, p. 226–.

³⁷ Es el caso del jeroglífico que hemos numerado como 10, con el lema *NON EX OMNI FLORE CARPITVR MEL*: en el grabado del libro se representan dos macizos de flores próximos entre sí, si bien las abejas vuelan únicamente sobre el situado a la izquierda; en el jeroglífico de azulejos, sin embargo, sólo se muestra un arbusto de flores rodeado de estos insectos, por lo que el mensaje no resulta tan clarificador como en la estampa del libro.

³⁸ Por ejemplo, en el jeroglífico 14, con la letra *PROBANTVR VT CORONENTVR*, el águila coronada aparece con sus aguiluchos instalados en el nido, en tanto en la versión de Barcelos todas las aves vuelan en dirección al sol. De igual modo, en el jeroglífico 16, con el lema *OB VMBRAT, ET ALIT* (“Da sombra y alimenta”), en el grabado del libro un cordero aparece al pie de un árbol comiendo de sus ramas; sin embargo, en el jeroglífico de Barcelos el animal se

apoya en el tronco de un árbol, tratando de alcanzar sus hojas de una manera más clara y realista.

³⁹ Es el caso del jeroglífico 2, que figura como *FORTIOR IN ADVERSIS* en el libro, y como *FORTIOR IN ADVERSARIOS* en el programa de azulejos; probablemente ello responda a que, en el primer caso, la sentencia hace referencia a la fortaleza frente a las adversidades genéricas que supo demostrar el patriarca Benito desde su nacimiento, en tanto en el jeroglífico de Barcelos se conecta de manera más concreta con el tópico de las tentaciones como poderosos enemigos de los religiosos. El segundo ejemplo lo constituye el jeroglífico 11, bajo la fórmula *EXTINGVETVR IGNE* en el libro, y *NON EXTINGVETVR IGNE* en el programa azulejar; en el primer caso, nos refiere al combate con el “fuego” contra el judaísmo y la herejía ejemplarizado en la vida y acciones de Benito; en el segundo, la aparición de la partícula “non” alude a la imposibilidad de extinguir el amor profano, si no es con el concurso del amor divino.

⁴⁰ A. Martínez Pereira, op. cit., p. 127.

⁴¹ Para la interpretación de los emblemas ornitológicos del programa, nos remitimos al documentado trabajo de F. M. G. Medeiros Araújo, “O alcance simbólico das aves nos emblemas de Frei João dos Prazeres”, en *Avanços em Literatura e cultura Portuguesas. Da Idade Média ao século XX* (P. Petrov, P. Sousa, R. Samartim y E. Feijó, Eds.), Através Editora, Santiago de Compostela, 2012, pp. 63-88. Puede consultarse igualmente en este sentido nuestro catálogo *Symbola et emblemata avium. Las aves en los libros de emblemas y empresas de los siglos XVI y XVII*, A Coruña, SIELAE y Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2010.

⁴² Como indica Rosa M. Cacheda Barreiro –“*O Príncipe dos Patriarcas...*”, op. cit., pp. 29-30–, en tanto san Agustín era considerado como el “Águila”, san Benito será denominado el “Sol de Occidente”, como príncipe de los Patriarcas y primero de los fundadores. Ello explica que el astro sea motivo central de sendos repertorios de Dos Prazeres, incluso cuando la *pictura* emblemática incluya otros elementos

complementarios: de este modo, el primer emblema que figura en el primer tomo de su obra es precisamente un sol radiante bajo el mote *QVIA SOL*; posteriormente, su simbología resultará ampliada y diversificada a lo largo de todo el discurso para volver a adoptarse, a modo de colofón con que concluye todo su razonamiento emblemático, como jeroglífico de noble condición. El astro rey es así comienzo y final de su particular apología. Sobre la figura del sol en los libros de *Dos Prazeres*, véase F. M. G. Medeiros Araújo, Verba

significant, res significantur..., *op. cit.*, p. 526, nota 1226; sobre el "*diálogo intertextual com emblematistas estrangeiros, tomando como referência o motivo solar*", véase el estudio de la misma autora «*Vt illustriores maneant...*», *op. cit.*, pp. 355-361.

⁴³ J. J. García Arranz, "Jeroglíficos en la azulejería barroca portuguesa del siglo XVIII al servicio de la retórica eclesiástica: los programas de António y Policarpo de Oliveira Bernardes", en *Arte y patrimonio en Iberoamérica. Tráficos transoceánicos* (I. Rodríguez Moya, M^a

Á. Fernández Valle y C. López Calderón, Eds.), Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2016, p. 35.

⁴⁴ Varias de las descripciones que a continuación desarrollamos se fundamentan en la monografía de Manuel Avelino Ferreira, *op. cit.*, pp. 92 y ss. En el caso de las escenas bien identificadas, se acompaña de la correspondiente cita del segundo libro de los *Diálogos* de Gregorio Magno, también conocido como *Vida de San Benito*, donde se hace referencia a este episodio concreto.

REFERENCIAS

- Alciato, Andrea. 1621. *Emblemata*. Padua: Petro Paulo Tozzi.
- Baños de Velasco y Acebedo, Juan. 1670. *L. Anneo Séneca ilustrado en blasones políticos y morales*. Madrid: Mateo de Espinosa y Arteaga.
- Barbosa Machado, Diogo. 1933. *Bibliotheca lusitana*, vol. III. Lisboa: Bertrand Ltd.
- Cacheda Barreiro, Rosa Margarita. 2012. "Las empresas políticas en una de las obras de Frei João dos Prazeres: *El Príncipe dos Patriarcas San Bento*." In *Entre el agua y el cielo. El patrimonio monástico de la Ribeira Sacra*, edited by Juan Manuel Monterroso Montero and Enrique Fernández Castiñeiras, 15-34. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela.
- Cacheda Barreiro, Rosa Margarita. 2013. "O Príncipe dos Patriarcas S. Bento: ejemplo de virtud para el buen gobierno." In *Barroco Iberoamericano: Identidades culturales de un imperio*, edited by Carme López Calderón, M^a de los Ángeles Fernández Valle and M^a Inmaculada Rodríguez Moya, 17-30. Santiago de Compostela: Andavira Editora.
- Cacheda Barreiro, Rosa Margarita, and Mario Cotelo Felípez. 2011. "Las empresas benedictinas de un libro portugués conservado en los fondos del monasterio de San Martín Pinarío de Santiago de Compostela." *Compostellanum* 56, no. 1-4: 555-572.
- Carvalho, Rosario. "Igreja de Nossa Senhora do Terço." Igespar (Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico). Secretário de Estado da Cultura. Governo de Portugal. Accessed April 1, 2017. <http://www.igespar.pt/pt/patrimonio/pesquisa/geral/patrimonioimovel/detail/73204/>
- Da Silva, Innocencio Francisco. 1860-1883. *Diccionario bibliographico portuguez*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- De Albuquerque, Martim. 2012. "Simbolismo e Ideário político em Portugal no século XVII. Notas a propósito de Fr. João dos Prazeres, o Príncipe dos Patriarcas e o Abecedário Real." In *Na Lógica do Tempo. Ensaios de história das ideias políticas* 7-43. Coimbra: Coimbra Editora.
- De Monzón, Francisco. 1544. *Libro primero d'l espejo del prí[n]cipe christiano*. Lisboa: Luis Rodriguez.
- De Ribadeneyra, Pedro. 1595. *Tratado de la religion y virtudes que deve tener el principe Christiano, para gobernar y conservar sus Estados*. Madrid: P. Madrigal, a costa de Juan de Montoya.
- De Zárraga, Francisco. 1684. *Séneca, juez de sí mismo. Impugnado, defendido y ilustrado*. Burgos: Juan de Viar.
- Dias, Geraldo José Amadeu Coelho. 1979. "Frei João dos Prazeres, O.S.B.: A polémica monástica e a literatura emblemática." *Revista de História* 2: 351-364.
- Dos Prazeres, João. 1683. *O Príncipe dos Patriarcas S. Bento. Primeiro tomo de sua Vida, discursada em emprezas Políticas e Predicáveis*. Lisboa: Antonio Craesbeeck de Mello.
- Dos Prazeres, João. 1690. *O Príncipe dos Patriarcas S. Bento. Segundo tomo de sua Vida, discursada em emprezas Políticas e Morais*. Lisboa: Joam Galram.
- Dos Prazeres, João. 1692. *Abecedario Real e regia instrução de Principes Lusitanos*. Lisboa: Oficina de Miguel Deslandes (Modern edition by Luís de Almeida Braga. 1943. Lisboa: Edições Gama).
- Dos Santos Simões, João Miguel. 1979. *Azulejaria em Portugal no século XVIII* (Corpus da Azulejaria Portuguesa, vol. V). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Dos Santos Simões, João Miguel. 2001. "Breves notas sobre alguns azulejos de Barcelos." In *J. M. dos Santos Simões. Estudos de azulejaria*, edited by Vítor Sousa Lopes, 255-260. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Fernández de Heredia, Juan Francisco. 1682. *Trabajos y afanes de Hercules*. Madrid: Francisco Sanz.
- Ferreira de Almeida, Carlos Alberto. 1990. *Barcelos*. Lisboa: Editorial Presença.

- Ferreira, Manuel Avelino. 1982. *A igreja beneditina de Nossa Senhora do Terço. História duma igreja na história de Barcelos*. Barcelos: Mesa da Confraria de N^a Senhora do Terço.
- Ferreira, Manuel Avelino. 1982. *Roteiro do visitante da Igreja Beneditina de Nossa Senhora do Terço*, Barcelos: Manuel Avelino Ferreira.
- García Arranz, José Julio. 2010. *Symbola et emblemata avium. Las aves en los libros de emblemas y empresas de los siglos XVI y XVII*. A Coruña: SIELAE/Sociedad de Cultura Valle Inclán.
- García Arranz, José Julio. 2016. "Jeroglíficos en la azulejería barroca portuguesa del siglo XVIII al servicio de la retórica eclesiástica: los programas de António y Policarpo de Oliveira Bernardes." In *Arte y patrimonio en Iberoamérica. Tráficos transoceánicos*, edited by M^a Inmaculada Rodríguez Moya, M^a Ángeles Fernández Valle and Carme López Calderón, 29-52. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Giovio, Paolo. 1559. *Dialogo dell' imprese militari et amorse*, Lyon: Guillaume Rouillé.
- Limpo Trigueiros, António Júlio, Eugénio Andrea da Cunha e Freitas, and M^a da Conceição Cardoso Pereira de Lacerda. 1998. *Barcelos histórico, monumental e artístico*. Braga: Edições APPACDM Distrital de Braga.
- Márquez, Juan. 1614. *El gobernador christiano deducida de las vidas de Moysen, y Josue*. Lisboa: Pedro Craesbeeck.
- Martínez Pereira, Ana. 2003. "Vidas ejemplares en emblemas (siglos XVI-XVII)." *Via Spiritus* 10 (*Hagiografía Literária: Séculos XVI-XVII*): 126-129.
- Medeiros Araújo, Filipa Marisa Gonçalves. 2012. "O alcance simbólico das aves nos emblemas de Frei João dos Prazeres." In *Avanços em literatura e cultura portuguesas. Da Idade Média ao século XX*, edited by Petar Petrov, Pedro Quintino de Sousa, Roberto López-Iglésias Samartim and Elias J. Torres Feijó, 63-88. Santiago de Compostela-Faro: Associação Internacional de Lusitanistas (AIL)-Através Editora.
- Medeiros Araújo, Filipa Marisa Gonçalves. 2012. "Vt illustriores maneant. Simbologia, tradição e originalidade nos emblemas de Frei João dos Prazeres." In *Palabras, Símbolos, Emblemas. Las estructuras gráficas de la Representación*, edited by Ana Martínez Pereira, Inmaculada Osuna and Víctor Infantes, 351-364. Madrid: Turpin Editores.
- Medeiros Araújo, Filipa Marisa Gonçalves, 2014. "Verba significant, res significantur: a receção dos Emblemata de Alciato na produção literária do Barroco em Portugal." PhD diss., Universidade de Coimbra. Faculdade de Letras.
- Mendo, Andrés. 1657. *Principe perfecto, y ministros aiustados*. Salamanca: Diego de Cossío.
- Passeri, Bernardino, and Aliprando Caprioli. 1579. *Vita et miracula sanctissimi patris Benedicti, ex libro II Dialogorum beati Gregorii papae, et monachi*. Roma: s. n.
- Picinelli, Filippo. 1681. *Mundus Symbolicus*. Coloniae Agrippinae: Hermann Demen.
- Saavedra Fajardo, Diego. 1640. *Idea de un principe político christiano representada en cien empresas*. Múnaco: s. n.
- Sangrinus, Angelus, and Bartolomeo Bonfadino. 1587. *Speculum & exemplar christicolarum. Vita beatissimi patris Benedicti, monachorum patriarchae sanctissimi*. Roma: Bartolomeo Bonfadino.
- Smith, Robert Chester. 1968. *The Art of Portugal 1500-1800*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Soares de Abreu, Ilda. 2000. *Simbolismo e Ideário Político. A educação ideal para o príncipe ideal seiscentista em O Príncipe dos Patriarcas S. Bento, pelo M.R. Padre Pregador Geral da Corte e Cronista Mor da Congregação, Frei João dos Prazeres*. Lisboa: Estar Editora.
- Valeriano, Giovanni Pierio. 1556. *Hieroglyphica sive de sacris aegyptiorum litteris commentarii*. Basilea: [Michael Isengrin].

