

EMBLEMÁTICA MARIANA APLICADA EN PORTUGAL: FUENTES FORÁNEAS PARA UN DISCURSO CONTRARREFORMISTA UNIFORME

CARME LÓPEZ CALDERÓN*

Resumo: Face ao reduzido número de livros de emblemas impressos em Portugal, os conjuntos sacros lusos que na Idade Moderna adotaram a emblemática aplicada para compor os seus programas doutrinários somam um número muito considerável. Entre estes, os ciclos dedicados à Virgem Maria não somente sobressaem em quantidade e complexidade, senão que manifestam o impacto que as fontes forâneas causaram no país. Para o demonstrar, neste estudo propomos, primeiro, uma reflexão em torno à noção de emblema mariano e a seguir a análise de alguns dos emblemas aplicados na igreja de Nossa Senhora da Tocha (Cantanhede), na igreja do Mosteiro de Pombeiro (Felgueiras) e na capela de Nossa Senhora da Esperança (Abrunhosa), mostrando os seus modelos impressos e revelando a través deles os seus significados.

Palavras-chave: Emblemática aplicada; Fontes impressas; Virgem Maria; Idade Moderna.

Resumen: Frente al reducido número de libros de emblemas impresos en Portugal, los conjuntos sacros lusos que en la Edad Moderna optaron por la emblemática aplicada para componer sus programas doctrinales suman una cifra nada despreciable. Entre estos, los ciclos dedicados a la Virgen María no sólo sobresalen en cantidad y complejidad, sino que manifiestan claramente el impacto que las fuentes forâneas ejercieron en el país. Para demostrarlo, en el presente estudio proponemos, primero, una reflexión en torno a la noción de «emblema mariano» y, a continuación, el análisis de algunos de los emblemas aplicados en la iglesia de Nossa Senhora da Tocha (Cantanhede), en la iglesia del Monasterio de Pombeiro (Felgueiras) y en la capilla de Nossa Senhora da Esperança (Abrunhosa), mostrando sus modelos impresos y revelando a través de ellos sus significados.

Palabras clave: Emblemática aplicada; Fuentes impresas; Virgen Maria; Edad Moderna.

Abstract: In contrast to the limited number of emblem books published in Portugal, a not insignificant amount of sacred Portuguese ensembles made use of applied emblems to create their doctrinal programs in the Early Modern Period. Among them, the cycles dedicated to the Virgin Mary not only stand out in terms of number and complexity, but they also attest to the impact exerted by foreign sources in the country. In order to demonstrate these statements, this paper first discusses the notion of «Marian emblem» and then analyses some emblems displayed in the church of Nossa Senhora da Tocha (Cantanhede), in the church of the Monastery of Pombeiro (Felgueiras), and in the chapel of Nossa Senhora da Esperança (Abrunhosa), showing their printed models and unveiling through them their meanings.

Keywords: Applied emblematics; Printed sources; Virgin Mary; Early Modern Period.

* Universidad de Santiago de Compostela. carme.lopez@usc.es.

Cuando se habla de «emblemas marianos» dentro de la historiografía portuguesa, lo habitual es que se trate de símbolos de origen bíblico como el sol, la luna, el espejo o el jardín, que pueden ir acompañados o no de inscripciones y que en el caso de los referidos normalmente serían, respectivamente, *Electa ut Sol*, *Pulchra ut Luna*, *Speculum sine Macula* y *Hortus Conclusus*. Basta hacer una búsqueda avanzada en el *Sistema de Informação para o Património Arquitectónico* habilitado en la web de la Direcção Geral do Património Cultural¹, escribiendo «emblemas marianos» en las casillas de descripción y descripción complementar, para comprobarlo: entre los resultados figuran conjuntos como la Capilla de Nossa Senhora da Ceíça, la Capilla de Nossa Senhora de Porto Salvo o la Capilla de Nossa Senhora de Cervães².

Paralelamente, también es frecuente que este tipo de representaciones se denominen «letanías de la Virgen» –*ladainhas* o *litanias da Virgem*–; es lo que sucede, por ejemplo, con los azulejos de la Ermida da Memória en Nazaré o las puertas de los relicarios de la iglesia portuense de São Lourenço³.

No creemos que el término «letanías» resulte el más apropiado para nombrar estos símbolos, aún cuando algunas letanías dedicadas a la Virgen María utilicen para su parte móvil, es decir, en sus invocaciones, algunas de estas figuras poéticas de procedencia escritural⁴. Por el contrario, sí podrían designarse emblemas si, de una forma muy genérica, por «emblema» entendemos una representación logocónica que encierra un concepto, pudiendo incluso omitirse el componente textual si es un emblema aplicado, esto es, dispuesto sobre un soporte distinto al papel y, por tanto, labrado en la cantería, esculpido en la talla o pintado sobre los muros, lienzos o azulejos. Leídos así, los conceptos que los emblemas marianos pretenden transmitir no son otros que las prerrogativas, privilegios o cualidades que, según la Iglesia Católica, caracterizan a la Madre de Dios; en este sentido, los símbolos tallados en medio relieve tras la figura de Jessé en la Capilla de Nossa Senhora da Conceição de la Iglesia de San Francisco de Oporto son denominados indistintamente «os emblemas da Senhora» y «os atributos da S.ra» en los contratos que se firman en 1718 y 1719 para la ejecución del retablo y sus esculturas⁵.

Precisamente, en relación con esta idea de «atributos», las obras que en la Edad Moderna recopilan las fórmulas con las que los Santos Padres y autores

¹ <http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/Default.aspx>

² Estas capillas tienen, respectivamente, los números IPA.00001004, IPA.00006810 y IPA.00003912.

³ Ambos templos aparecen respectivamente identificados con los números IPA.00001433 e IPA.00005476.

⁴ Para una discusión más detallada sobre este uso terminológico, vid. LÓPEZ CALDERÓN, 2016a: 56-57.

⁵ El primero de los contratos se firma el 9 de noviembre de 1718 con los entalladores Filipe da Silva y António Gomes; el segundo, el 23 de mayo de 1719 con el escultor Manuel Carneiro. Ambos valiosos documentos aparecen transcritos en GONÇALVES, 1971: 65-81 y 82-85 y en BRANDÃO, 1985: 524-536 y 580-582.

eclesiásticos posteriores han llamado a la Virgen las refieren como *nomina* o *tituli* –de ahí que, como tales nombres o títulos, puedan constituirse como invocaciones de las letanías–, pero también como *epitheta* y *encomia*⁶. Entre estas fórmulas, es frecuente encontrar las expresiones de progenie bíblica antes referidas: *Electa ut Sol*, *Pulchra ut Luna*, *Speculum sine Macula* o *Hortus Conclusus*.

Ahora bien, el hecho de que estas figuras o símbolos puedan interpretarse de forma genérica como metáforas de los atributos o epítetos de María no comporta que su significado sea uno solo o unívoco, sino que los escritores se valen de su carácter polisémico para recordar y ensalzar aquella (o aquellas) prerrogativas que su argumentación demanda. Buena prueba de ello nos la ofrece el *Pancarpium Marianum* del jesuita belga Jan David, en donde además cobra plena carta de naturaleza la posible asimilación teórica de este tipo de símbolos con emblemas marianos⁷.

Al respecto, esta obra se incluye dentro de la literatura emblemática porque se acompaña de ilustraciones que mantienen la estructura triple tradicionalmente asociada a un emblema, a saber: *inscriptio*, *pictura* y *subscriptio*. No obstante, más que emblemas, estas calcografías responderían a lo que algunos autores prefieren denominar ilustraciones emblemáticas o emblemas complejos, dado que las tres partes canónicas se modifican ligeramente: la *subscriptio* es el realidad un dístico trilingüe en latín, holandés y francés, la *pictura* se complica al yuxtaponerse varias escenas y la *inscriptio* es precisamente uno de los títulos bíblicos que se han aplicado a la Virgen María.

En total, el *Pancarpium Marianum* está formado por cincuenta de estos títulos –entre ellos, *Electa ut Sol*, *Pulchra ut Luna*, *Speculum sine Macula* y *Hortus Conclusus*–, de los cuales tres se trasladan a otros tantos paneles azulejares del presbiterio de Nossa Senhora da Tocha en Cantanhede (distrito de Coimbra), en concreto: *Civitas refugii*, *Urbs fortitudinis* (Fig. 1) y *Fons signatus*⁸. En esta transposición se produce una doble simplificación respecto al referente grabado: se omite el dístico y se restringe el número de escenas de la *pictura*, sustituyéndose, además, la figura de María por su anagrama. De este modo, estos azulejos se reducen a una imagen

⁶ Véanse por ejemplo las obras de MARRACCIUS, 1683 y COLLEGIUM GROEDNENSI SOCIETATIS JESU, 1764.

⁷ DAVID, 1607.

⁸ Las contadas publicaciones que han abordado esta iglesia apenas incluyen referencias a estos paneles azulejares (cfr. CORREIA, 1936; CORREIA & GONÇALVES, 1953: 39-40; DIRECÇÃO GERAL DOS EDIFÍCIOS E MONUMENTOS NACIONAIS, 1958; DIAS, 2001; SIMÕES, 2010: 193). Únicamente SANTOS (2013: 431-436) describe de forma individualizada cada mote e imagen, si bien no estudia sus posibles fuentes impresas y omite sendos emblemas que actualmente han quedado ocultos tras dos confesionarios.

Fig. 1.
«*Urbs fortitudinis*».
Comparación entre el
grabado de J. David,
Pancarpium Marianum, 1607,
y el panel de azulejos de la
Iglesia de Nossa Senhora de
Tocha, 1763.



bajo un mote y, por tanto, su apariencia resulta más próxima que la de su fuente a un emblema canónico.

Las explicaciones que Jan David proporciona para cada título ponen de manifiesto tanto su carácter de «atributo» o prefiguración de las prerrogativas de María, como su polisemia. En el caso de *Urbs fortitudinis* y *Civitas refugii*, por ejemplo, se exalta la fortaleza de la Virgen como un medio para conseguir dos fines básicos: permanecer virtuosa y proteger a los fieles. Por tanto, y en primer lugar, María es llamada Ciudad de fortaleza y Ciudad de refugio porque en ningún momento sucumbe a los vicios, haciendo gala de todas las virtudes en grado sumo⁹:

*Observa tres cosas en las cuales consiste la verdadera fortaleza. [...] La fortaleza de María y el decoro de su envoltura resplandecieron por su voto de castidad perpetua. [...] También se muestra la fortaleza en el permanecer firme contra las adversidades, lo cual ¿qué es: virtud de tolerancia o de paciencia? Estando de pie esta bendita Virgen junto a la cruz, como una heroína, ¿no dio clara muestra de esta fortaleza? [...] ¿Y no llama también la atención la fortaleza de aquel que arregla las cuestiones más duras con constancia, lo cual es virtud de perseverancia?*¹⁰

⁹ Por cuestiones de espacio, citaremos sólo un párrafo de cada título.

¹⁰ DAVID, 1607: 103.

En segundo lugar, ambos nombres manifiestan también la mediación que acomete en beneficio de los hombres, auxiliándolos a combatir los envites de los enemigos e intercediendo por ellos ante Dios:

Bajo la tutela y patrocinio de la Bendita Madre de Dios y Virgen María se cumple este asilo. [...] Resulta imposible que alguien que se convierta a ella, y sea respetado por ella, resulte condenado. ¿Por qué motivo? ¿A qué se debe un razonamiento tan confiado? Porque ella dio a luz a aquel por quien los muertos reviven y los hombres son salvados del pecado. Ella es la madre del que salva y de los que serán salvados¹¹.

Precisamente, la idea de que María es la «Madre del que salva» da lugar a otro de sus títulos: *Mater Salvatoris*, que constituye una de las invocaciones empleadas en la letanía lauretana. Esta letanía, cuyo nombre procede del Santuario de Loreto donde se populariza, se expande a toda la Iglesia latina a principios del siglo XVII a raíz del *Decreto di N. S. Papa Clemente Ottavo da osservarsi circa le Litanie*¹² y en poco tiempo comienza a recibir ediciones ilustradas de carácter emblemático. Así, la letanía lauretana publicada por Theophilo Mariophilo bajo el título *Stella ex Iacob Orta*¹³ acompaña cada invocación de un emblema canónico¹⁴; otras, como la *Elogia Mariana* de A. C. Redelius y la *Litaniae Lauretanae* de Fr. X. Dornn optan por ilustraciones emblemáticas más próximas a la propuesta de Jan David¹⁵.

Estas dos últimas obras tuvieron una amplia repercusión en los países del orbe católico, de manera que sus estampas fueron mimetizadas en soportes diversos. En Portugal, tal y como ya apuntó J. A. Falcão¹⁶, las imágenes de la *Elogia* de Redelius son el modelo directo de los diecinueve paneles azulejares de la Iglesia del Convento Jesús de Setúbal, de los cuales cuatro fueron retirados en la década de 1940 durante las obras de restauración acometidas por la Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais¹⁷. Por su parte, las calcografías de la obra de Dornn todavía no habían sido relacionadas por investigador alguno con ningún ciclo portugués¹⁸, a pesar de que ya Robert Smith señaló la influencia decisiva que sus autores –los hermanos Joseph Sebastian y Johann Baptist Klauber– y, en

¹¹ DAVID, 1607: 97.

¹² Vid. CARVALE, 2012: 177-178.

¹³ THEOPHILO MARIOPHILO, 1680.

¹⁴ Sobre esta letanía, vid. LÓPEZ CALDERÓN, 2010-2012.

¹⁵ Respectivamente, REDELIUS, 1732; DORNN, 1750.

¹⁶ FALCÃO, 1990.

¹⁷ Vid. DIRECÇÃO GERAL DOS EDIFÍCIOS E MONUMENTOS NACIONAIS, 1947. Para un análisis detallado de la iconografía de cada panel sadino a partir de sus fuentes, vid. LÓPEZ CALDERÓN, 2016b.

¹⁸ Sobre la *Litaniae* de Dornn, vid. STOLL, 2013; STOLL, 2014; AMARAL, 2011. La lista bibliográfica que este último autor propone ha sido ampliada y corregida en dos *Newsletters* posteriores, las correspondientes a los números 54 (January, 2014), p. 18 y 55 (July 2014), p. 17-18.

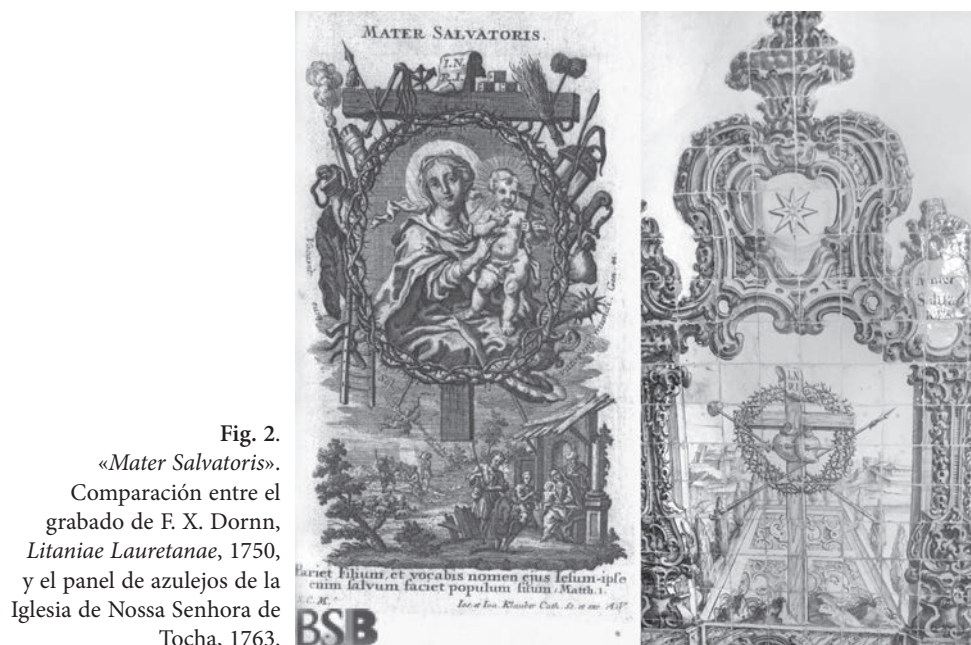


Fig. 2.
«Mater Salvatoris».
Comparación entre el
grabado de F. X. Dornn,
Litaniae Lauretanae, 1750,
y el panel de azulejos de la
Iglesia de Nossa Senhora de
Tocha, 1763.

general, la denominada Escuela de grabadores de Augsburgo a la que pertenecían, ejercieron sobre la arquitectura y la talla del tercer tercio del siglo XVIII en Braga y sus proximidades¹⁹. Pues bien, justamente uno de los conjuntos en donde se constata su impacto vuelve a ser la Iglesia de Nossa Senhora da Tocha, de manera que los tres paneles basados en el *Pancarpium* conviven con otros siete inspirados en otras tantas ilustraciones de la *Litaniae*, a saber: *Mater Castissima*, *Foederis Arca*, *Virgo Veneranda*, *Sedes Sapientiae*, *Stella Matutina*, *Rosa Mystica* y, precisamente, *Mater Salvatoris* (Fig. 2). En todos ellos se produce nuevamente una notable simplificación respecto a la fuente impresa: se prescinde de la cita bíblica que, en el original, evocaría el epigrama; se seleccionan sólo algunos motivos de la imagen inicial, evitándose las figuras humanas y divinas; y se mantiene, funcionando como lema, la invocación correspondiente.

En el panel *Mater Salvatoris*, por ejemplo, de la composición de los Klauber se conservan sólo alguno de los instrumentos de la Pasión –la cruz, la corona de espinas, la lanza y la esponja–, de manera que se prescinde de las *Armae* restantes y se omiten las escenas del Anuncio a los Pastores y la Adoración. Los elementos escogidos son, no obstante, suficientes para recordar el sacrificio que Cristo hace para redimir a los hombres; un sacrificio que María posibilita al aceptar ser su vehículo para venir al

¹⁹ SMITH, 1972a: 192-193.

mundo y del que ella misma participa mediante la compasión, es decir: padeciendo en su alma los mismos dolores que Jesús sufre en su cuerpo. Al respecto, los dos corazones atravesados por la espada que en el azulejo sustituyen las figuras de María y el niño expresan aún mejor esta idea de compasión, dado que el germen de este motivo se encuentra en la profecía de Simeón «Y una espada traspasará tu alma de ti misma» (Lucas, 2:35), considerada una prefiguración de los dolores que la Virgen habría de padecer, especialmente, durante la Pasión de su Hijo²⁰.

Consecuentemente, tras el título *Mater Salvatoris* y su ilustración emblemática subyace otra de las facetas de la Mediación de María y, por lo tanto, otra de sus prerrogativas: la Corredención, que lleva a su proclamación como Nueva Eva. Justamente, en la meditación que acompaña esta imagen, Dornn afirma:

*Los instrumentos de la Pasión, que muestra esta imagen, con claridad señalan al Salvador del mundo, a quien María dio a luz para el mundo [...] Pues del mismo modo que la madre Eva introdujo la muerte en el mundo a través del pecado, así María como Madre del Salvador parió la vida para el mundo*²¹.

La Mediación que María puede acometer merced a su singular relación con las tres personas sagradas –esto es: como Hija del Padre, Madre del Hijo y Esposa del Espíritu Santo– constituye el tema de los primeros grabados de la *Litaniae* de Dornn, es decir, de aquellas invocaciones no marianas, especialmente, las correspondientes a *Pater de Coelis Deus*, *Fili Redemptor Mundi Deus*, *Spiritus Sanctus Deus* y *Sanctas Trinitas Unus Deus*. Estas cuatro ilustraciones son justamente las que dan lugar a las pinturas de las cubiertas de las naves laterales de la iglesia del Monasterio de Santa María de Pombeiro (Felgueiras, distrito de Oporto), ejecutadas en el trienio de 1764-1767²².

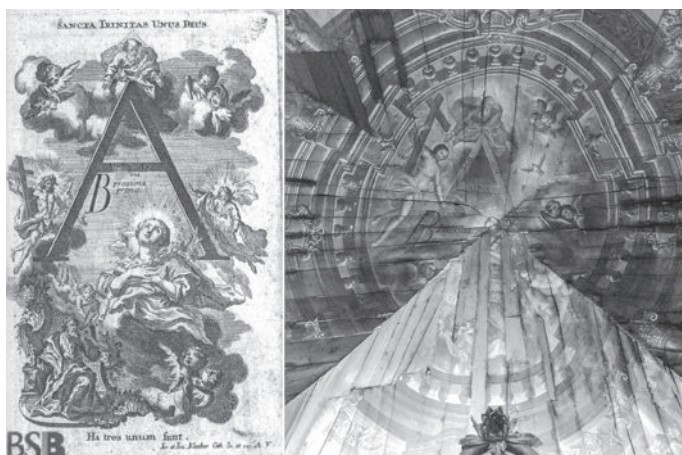
Estas pinturas siguen mucho más fielmente que los azulejos de Tocha las composiciones de los Klauber, si bien son enriquecidas mediante la *quadratura*. Precisamente, estas arquitecturas fingidas son la única parte de la decoración referida tanto por el *Estado* de Pombeiro de 1767 –«Fizeram-se as quatro capelas

²⁰ «No puede dudarse de que la santísima Virgen estuviese perfectamente instruida acerca del misterio de nuestra redención desde que fue constituida Madre del Salvador, y de que conociese todas sus circunstancias. Habiéndola elegido el eterno Padre para Madre de su Hijo, le había dado sobre este Hijo todos los derechos que una madre puede tener sobre su hijo. Era, pues, necesario que ella consintiese en su muerte y en su sacrificio por la salud de los hombres; este es el sacrificio que ella hizo de este Hijo amado, cuando fue por sí misma a ofrecerle al templo, en donde el profeta Simeón le predijo que la pasión del Hijo sería al mismo tiempo la pasión de la Madre» (CROISSET & DÍAZ JIMÉNEZ, 1855: 261-262).

²¹ DORN, 1750: 22r.

²² ALMEIDA, 2004: 303.

Fig. 3.
«*Sanctas Trinitas Unus Deus*». Comparación entre el grabado de F. X. Dornn, *Litaniae Lauretanae*, 1750, y la pintura de una bóveda lateral de la Iglesia del Monasterio de Pombeiro, 1764-1767.



dos lados com abóbadas de ferro, os quais se pintaram de perspectiva romana»²³-, como por Robert Smith, quien las atribuye a Frei José de Santo António Vilaça²⁴.

Conociendo el referente grabado y las explicaciones que lo acompañan resulta mucho más sencillo interpretar estas imágenes. En el caso del título *Sanctas Trinitas Unus Deus* (Fig. 3), por ejemplo, se representa a Dios Padre, Cristo y el Espíritu Santo en torno a una «A», letra que simboliza la Trinidad puesto que «[aunque la A] sea triangular, con todo es una única letra, igualmente la Santísima Trinidad consiste en Tres Personas Divinas que, sin embargo, son un único Dios»²⁵.

Al mismo tiempo la letra A es también un símbolo de Dios, dado que él dice de sí mismo: *Ego sum Alpha*, palabras que figuran tanto en el grabado como en la pintura. En relación con ello, y como prosigue Dornn, si Dios es Alfa –es decir: principio de todas las cosas dado que existe *ab eterno*–, la Virgen María puede ser comparada con la letra B en tanto que más próxima a la primera –de ahí la otra inscripción: *B^{ma}. Proxima primae*–, esto es, «la más próxima a la Santísima Trinidad, y como Hija de Dios Padre, Madre de Dios Hijo, y esposa del Espíritu Santo a todas las criaturas supera en honor, sobresale en gloria, y excede en dignidad incomparable»²⁶.

²³ Vid. FERREIRA-ALVES, 2011: 170 y ALMEIDA, 2004: 303.

²⁴ SMITH, 1972a: 703-704. No obstante, este autor cita erróneamente los *Estados do Mosteiro* donde se refiere la ejecución de estas pinturas (señala «Estado de Pombeiro de 1777»), lo que lo lleva a retrasar una década su cronología. A su vez, esta fecha es el principal motivo de su atribución a Vilaça, quien sin embargo no se asienta en Pombeiro hasta 1770; eso sí, según este mismo investigador (SMITH, 1972a: 63-64), es posible que Vilaça visitase con anterioridad el cenobio para acometer la traza de algunos elementos de talla que, siendo debidos a él, ya estarían en obras en el momento de su traslado definitivo al monasterio. Desconocemos si entre estos diseños podrían contarse también los correspondientes a las pinturas.

²⁵ DORNN, 1750: 9r.

²⁶ DORNN, 1750: 9r.-9v.



Fig. 4.
«*Ex spinis sine spina*».
Casetón de la bóveda del
presbiterio de la Capilla de
Nossa Senhora da Esperança
en Abrunhosa, 2º 1/3 s.
XVIII.

Tras esta última afirmación subyace otra idea importante: la estrecha vinculación de María con las tres personas de la Trinidad no sólo determina su eficacia a la hora de mediar a favor de los hombres, sino que justifica las restantes prerrogativas (o atributos) con los que ha sido dotada y que determinan su superioridad sobre las demás criaturas.

Justamente Zoller expresa una de estas prerrogativas, la Inmaculada Concepción, a través de un emblema basado en un razonamiento análogo al que acabamos de ver en la *Litaniae* de Dornn: una B inscrita en un espejo y junto al lema «*Proxima Primae*». En su caso, no obstante y como aclara el epigrama, por la *Alpha* entiende a Cristo, pues no en vano la creación antes de todos los tiempos de María con el objetivo de ser la Madre de Dios es el principal argumento esgrimido para justificar su concepción sin mancha²⁷.

Este misterio se encuentra también representado en la Capilla de Nuestra Señora de la Esperanza en Abrunhosa (distrito de Viseu) dentro del riquísimo programa emblemático que decora la bóveda del presbiterio²⁸. En concreto, de los veinte emblemas marianos que lo conforman dos se dedican a la Inmaculada Concepción: una rosa entre espinas con el lema *Ex spinis sine spina* (De las espinas sin espina) y la nieve cayendo sobre un campo con el mote *Meus est ab origine candor* (Mi candor es desde el principio).

La fuente de ambos emblemas, así como de los restantes que componen el ciclo mariano, es el *Mundus Symbolicus* de Filippo Picinelli: una magna enciclopedia que, tras publicarse por primera vez en toscano en 1653, apenas treinta años después es ampliada y traducida al latín por Augustino d' Erath²⁹. Respecto a la primera de estas pinturas (Fig. 4), por ejemplo, esta obra señala:

²⁷ ZOLLER, 1712: s.p. (estampa 2).

²⁸ Sobre la historia de esta capilla, vid. EUSEBIO, 2006.

²⁹ PICINELLI & ERATH, 1681.

La rosa, criada entre las espinas, tiene el epígrafe EX SPINIS, SINE SPINA. La Virgen María, adecuadísima a esta idea, salió purísima sin mancha alguna de la semilla de Adán [...] San Lorenzo Justiniano, «Aprended –dice-, ninguno escapó de la falta original, excepto aquella, que dio a luz al Salvador del Mundo»³⁰.

Este último caso nos permite recapitular las tres ideas principales que pretendimos transmitir en el presente estudio:

Primera, la emblemática aplicada en Portugal se nutrió de numerosas fuentes foráneas, imposición ineludible habida cuenta de la escasez de libros de emblemas escritos en portugués.

Segunda, esta emblemática aplicada llegó a tener un notable grado de complejidad y desarrollo, de manera que, aunque los símbolos bíblicos más sencillos que comentamos al principio se puedan considerar emblemas marianos, hay ejemplos que merecen una atención especial dentro de las investigaciones.

Tercera, independientemente del mayor o menor grado de elaboración de estos emblemas, sus contenidos (sus conceptos) al final son los mismos: las prerrogativas que la Iglesia Católica reconoce en la Virgen María y que, a través de imágenes y textos, cobraron cuerpo en el contexto sacro portugués de la Edad Moderna.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMEIDA, Patrícia Cristina Teixeira Roque de (2004) — *O azulejo do século XVIII na arquitectura das Ordens de S. Bento e de S. Francisco no Entre Douro e Minho*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Dissertação de mestrado.
- AMARAL, Rubem (2011) — *Bibliography of the Litany of Loreto illustrated with emblematic plates by the Brothers Klauber, of Augsburg, or after them*. «Society for Emblem Studies Newsletter», nº 48, p. 10-16. Disponível em <<http://www.emblemstudies.org/files/2014/02/Newsletter-48-January-2011.pdf>>. [Consulta realizada em 05/08/2016].
- BRANDÃO, Domingos de Pinho (1985) — *Obra de talha dourada, ensablagement e pintura na cidade do Porto*, vol. II. Porto: Diocese do Porto.
- CARVALE, Giorgio (2012) — *Forbidden Prayer: Church Censorship and Devotional Literature in Renaissance Italy*. United Kingdom: Ashgate Publishing.
- COLLEGIUM GROEDNENSI SOCIETATIS JESU (1764) — *Saeculum Marianum Sivè Centum Tituli Augustissimae Dei Matris Virginis Mariae è sacris paginis & Sanctorum Patrum monumentis deprompti*. Vilnae: Typis S.R.M. Academicis Societatis Jesu.
- CORREIA, Virgílio (1936) — *A Capela-mor da Igreja da Tocha*. «Diário de Coimbra», 16-11-1936.
- CORREIA, Virgílio; GONÇALVES, A. Nogueira (1953) — *Inventário Artístico de Portugal*, Vol. IV. *Distrito de Coimbra*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes.

³⁰ PICINELLY & ERATH, 1681: 674.

- CROISSET, Jean; DÍAZ JIMÉNEZ, José María (1855) — *Año cristiano, o ejercicios devotos para todos los domingos, días de cuaresma y fiestas movibles*, Tomo II. Barcelona: Imprenta de D. Pablo Riera.
- DAVID, Jan (1607) — *Pancarpium marianum septemplici titulorum serie distinctum*. Antuerpiae: Ex Officina Plantiniana, apud Ioannem Moretum.
- DIAS, Mário Simões (2001) — *Santuário e a Vila da Tocha*. Coimbra: s.n.
- DIRECÇÃO GERAL DOS EDIFÍCIOS E MONUMENTOS NACIONAIS (1947) — *Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Igreja do mosteiro de Jesus de Setúbal*, nº 47. Lisboa: Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais.
- DIRECÇÃO GERAL DOS EDIFÍCIOS E MONUMENTOS NACIONAIS (1958) — *Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Igreja Matriz da Tocha*, nº 93. Lisboa: Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais.
- DORNN, Francisco Xavier (1750) — *Litaniae Lauretanae ad Beatae Virginis. Augustae Vindelicorum: sumptibus Joannis Baptistae Burckhart*.
- EUSEBIO, Maria Fátima (2006) — *A Capela de Nossa Senhora da Esperança. A Obra de arte Total num Depoimento de Fé*. Viseu: Sacre-Fundação Mariana Seixas.
- FALCÃO, José António (1990) — *Azulejaria setecentista do Real Convento de Jesus de Setúbal. Alguns aspectos históricos e iconográficos*. In MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, ed. — *Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América: Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte* (11-13 mayo 1989). Valladolid: Universidad de Valladolid, p. 103-109.
- FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (2011) — *A talha da Igreja do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro e Frei José de Santo António Ferreira Vilaça*. In VV.AA. — *Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro*. Felgueiras: Município de Felgueiras, p. 153-193.
- GONÇALVES, Flávio (1971) — *A Talha da Capela da Árvore de Jessé da Igreja de S. Francisco do Porto e os seus autores*. Porto: Livraria Fernando Machado.
- LÓPEZ CALDERÓN, Carme (2010-2012) — *Magna Dei Parens ac Virgo Maria est: La apología mariana a través de la emblemática en una letanía seiscentista*. «Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património», vol. 9-11. Porto: Faculdade de Letras da Universidade, Departamento de Ciências e Técnicas do Património, p. 82-107.
- (2016a) — *Sine labe concepta. La exaltación de la Inmaculada Concepción en Portugal a través de sus retablos*. In GLÓRIA, Ana Celeste, coord. — *O Retábulo no Espaço Iberoamericano. Forma, Função e iconografia*, Vol. 2. Lisboa: Instituto de História da Arte, p. 51-65.
- (2016b) — *Grabados de Augsburgo para un ciclo emblemático portugués: los azulejos de la Iglesia del Convento de Jesús de Setúbal*. Valencia: Universitat de València.
- MARRACCIUS, Hippolytus (1683) — *Polyanthea mariana, in libros XVIII distributa, in qua Deiparae Virginis Maria nomina et selectiora encomia ex SS. Patrum, aliorumque sacrorum scriptorum, praesertim veterum, monumentis collecta, juxta alphabeti seriem, & temporis, quo iidem vixerunt, ordinem disposita, Lectorum oculis exhibentur*. Coloniae Agrippinae: sumptibus Petri Ketteler.
- PICINELLI, Filippo; ERATH, Augustinus de (1681) — *Mundus symbolicus*. Coloniae Agrippinae, sumptibus Hermanni Demen.
- REDELIUS, Augustus Casimirus (1732) — *Elogia Mariana*. [Augsburgo]: s.n.
- SANTOS, Diana Teresa Fanha da Graça Gonçalves dos (2013) — *Azulejaria de fabrico coimbrão (1699-1801). Artífices e artistas. Cronologia. Iconografia*, Vol. 3. *Catálogo analítico*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Tese de doutoramento.

- SIMÕES, João Miguel dos Santos (2010) — *Azulejaria em Portugal no século XVIII, Edição revista e atualizada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- SMITH, Robert (1972a) — *Frei José de Santo António Vilaça Escultor Beneditino do séc. XVIII*, vol. 1. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- (1972b) — *Frei José de Santo António Vilaça Escultor Beneditino do séc. XVIII*, vol. 2. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- STOLL, Peter (2013) — *Zweites Augsburger Rokoko: Die Lauretanische Litanei der Brüder Klauber und ihre Rezeption in Frankreich*. Augsburg: Universität Augsburg. Disponível em <urn:nbn:de:bvb:384-opus4-23628>. [Consulta realizada em 05/08/2016].
- (2014) — *Augsburger Rokoko, purifiziert: Eine Holzstichadaption der Lauretanischen Litanei der Brüder Klauber*. . Augsburg: Universität Augsburg. Disponível em <urn:nbn:de:bvb:384-opus4-27167>. [Consulta realizada em 05/08/2016].
- THEOPHILO MARIOPHILO (1680) — *Stella ex Jacob Orta, MARIA*. Viena: Typis Leopoldi Voigt, sumptibus & impensis Andreae Groneri.
- ZOLLER, Joseph (1712) — *Mariae höchst-wunderbarliche und ohne alle Sünden-Mackl gnaden-reich beschehene Empfängnuss*. Augsburg: Gedruckt bey Iohann Michael Labhart, Hoch-Fürstl, Bischöfl, Buchdrucker, 1712.