

# Los mecanismos de la emblemática en Portugal: el camino al Cielo a través de los azulejos de la Igreja de São Salvador de Coimbra

*The procedures of emblematics in Portugal: the path to Heaven through the glazed tiles of the Church of the Holy Saviour in Coimbra*

CARME LÓPEZ CALDERÓN<sup>1</sup>

Universidade de Santiago de Compostela

carme.lopez@usc.es

<https://orcid.org/0000-0001-7144-8951>

Texto recibido em / Text submitted on: 30/11/2019

Texto aprobado em / Text approved on: 16/06/2020

**Resumen.** En el segundo tercio del siglo XVIII la Igreja de São Salvador de Coimbra reviste sus naves y coro con un rico programa iconográfico pintado sobre azulejos y atribuido a Salvador de Sousa Carvalho. El conjunto se basa en las estampas ejecutadas por Gottfried Bernhard Göz y Joseph Sebastian Klauber para ilustrar la obra *Vita, Doctrina, Passio Domini nostri Iesu Christi*, escrita por el benedictino Coelestin Leuthner y publicada en Augsburgo en 1733, poniendo así de manifiesto la estrecha relación que el arte barroco portugués mantiene con el género de la emblemática. En este artículo analizamos la adaptación que el ciclo pictórico acomete de estos referentes impresos, evidenciando cómo la selección, reordenación y recombinación de las fuentes son mecanismos clave para la formulación de un discurso original que, en este caso, se destina a mostrar al devoto cuál es el camino que conduce al cielo.

**Palabras clave.** Igreja de São Salvador de Coimbra, azulejos, emblemática, *Vita, Doctrina, Passio Domini nostri Iesu Christi*, Salvación.

**Abstract.** The naves and choir of the Church of the Holy Saviour in Coimbra were decorated in the second third of the 18<sup>th</sup> century with an astonishing iconographic programme painted on *azulejos* and attributed to Salvador de Sousa Carvalho. The cycle is based on the emblematic compositions executed by Gottfried Bernhard Göz and Joseph Sebastian Klauber to illustrate the book *Vita, Doctrina, Passio Domini nostri Iesu Christi*, written by the Benedictine monk Coelestin Leuthner and published in Augsburg in 1733. These panels thus exemplify the close relation that exists between Baroque Portuguese art and the genre of emblems. In this article I delve into the adaptation made by this pictorial ensemble, evincing how selection, redistribution and recombination of printed models are the key procedures to offer an original discourse, that, in this case, aims at showing the devout which is the path leading to heaven.

**Keywords.** Church of the Holy Saviour in Coimbra, glazed tiles, emblematics, *Vita, Doctrina, Passio Domini nostri Iesu Christi*, Salvation.

<sup>1</sup> Este texto fue realizado en el marco del Programa de axudas á etapa posdoutoral da Xunta de Galicia (Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria) y del proyecto de investigación Ayuda para la consolidación y estructuración de unidades de investigación competitivas y otras acciones de fomento en las universidades del SUG (ED421B 2020/10).

La Igreja de São Salvador de Coimbra, cuyas primeras referencias documentales se remontan al siglo XI y establecen su vinculación con el monasterio benedictino de Vacariça (MAMEDE 1990: 23), recibe, en el segundo tercio del siglo XVIII, un interesantísimo conjunto de azulejos que reviste sus naves y coro (fig. 1) y que ha sido atribuido al pintor Salvador de Sousa Carvalho (GONÇALVES DOS SANTOS 2013: vol. III, 479)<sup>2</sup>.

Formado por un total de veinte paneles (fig. 2), el ciclo pone de manifiesto el impacto que los emblemas – género logo-icónico cuyo nombre y estructura canónica triple proceden del *Emblematum liber* de Andrea Alciato, publicado en Augsburgo en 1531 – ejercieron sobre el arte barroco portugués, al tiempo que evidencia uno de los rasgos que caracteriza la emblemática aplicada en Portugal: habitualmente no se trata de creaciones *ex novo*, sino de la transposición de modelos impresos, generalmente, en el extranjero. Así lo demuestran los estudios que, especialmente en los últimos años, se han venido desarrollando en este campo de investigación y que comprenden, entre otros, los siguientes ejemplos:

- Los azulejos que en la actualidad se exhiben en los jardines de la Casa-Museu Bissaya Barreto de Coimbra representan emblemas tomados de la obra de Benedictus van Haefthen titulada *Schola Cordis* (Amberes, 1629) (ARAÚJO, en prensa).

- Esta misma fuente sirvió de modelo a los azulejos de la sacristía de la Igreja do Convento de Santo António do Varatojo (Torres Vedras) (GARCÍA ARRANZ 2018), así como a las pinturas de la bóveda del presbiterio de la Igreja de Nossa Senhora da Conceição en Covilhã (MENDES 2010).

- Por su parte, el *Pia Desideria* de Hermann Hugo (Amberes, 1624) tiene su eco en los azulejos tanto de la Casa de la Hermandad de la Igreja de Santa Cruz da Ribeira de Santarém, como de la Sala del Capítulo del antiguo Convento de Santa Marta de Lisboa (MONTEIRO 1995-1999).

- Asimismo, en los casetones del presbiterio de la capilla de Nossa Senhora da Esperança en Abrunhosa (Sátão, Viseu) hay emblemas basados en la obra de Hugo, en este caso combinados con otros procedentes del *Mundus Symbolicus* de Filippo Picinelli y Augustin Erath (Colonia, 1681) (LÓPEZ CALDERÓN 2013).

- El *Mundus Symbolicus* también sirvió de modelo para algunos de los azulejos del presbiterio-rotonda de la Igreja de Nossa Senhora da Tocha (Cantanhede); los restantes se inspiran en las composiciones emblemáticas del *Pancarpium Marianum* de Jan David (Amberes, 1607) y de las *Litaniae Lauretanae* de Franciscus Xavier Dornn (Augsburgo, 1750) (LÓPEZ

---

<sup>2</sup> Sobre este pintor, nacido en Lisboa hacia 1727 y muerto en Coimbra en 1810, véase GONÇALVES DOS SANTOS 2013: vol. I, 299-339.

CALDERÓN 2017).

- El panel de azulejos que recubre la capilla bautismal de la Catedral de Braga mimetiza una de las empresas del libro *Idea de el Buen Pastor*, debido a Francisco Núñez de Cepeda (Lyon, 1687) (GARCÍA ARRANZ 2005).

- Los diecinueve paneles de la nave de la Igreja do Convento de Jesus de Setúbal, cuatro de los cuales hoy ya no existen, son copia fiel de otras tantas estampas de las *Elogia Mariana* de Augustus Casimirus Redelius (Augsburgo, 1732) (FALCÃO 1990).

Ahora bien, estas deudas respecto a fuentes impresas no implican una falta de originalidad por parte de los artistas y, especialmente, de los comitentes lusos: al margen de casos excepcionales como el de la Igreja de Nossa Senhora do Terço en Barcelos, en donde las empresas que João dos Prazeres dedica a san Benito en *O Príncipe dos Patriarcas S. Bento* (Lisboa, 1683) son reelaboradas para transmitir distintos puntos de la regla benedictina (GARCÍA ARRANZ 2009: 145-147), la mayoría de estos programas iconográficos exigen, aun siendo totalmente fieles a sus modelos impresos, un proceso previo de selección de los emblemas, dado que normalmente la superficie en la que se van a aplicar es limitada e impide transferir todos los que componen la obra de partida. Asimismo, a la hora de ubicarlos en el nuevo soporte, es frecuente que se altere su orden inicial, de manera que, si bien no siempre es posible esclarecer la lógica subyacente tras la nueva distribución – como sucede, por ejemplo, con las invocaciones de la letanía lauretana en la iglesia referida de Setúbal –, cabe pensar que la nueva colocación no responde a un criterio aleatorio, sino a la intención de propiciar o enfatizar un discurso determinado. Desde luego, conjuntos en el que conviven varios referentes, como los ya mencionados de Tocha y Abrunhosa, hacen incuestionable el deseo de su promotor de transmitir un mensaje concreto y coherente que, fruto de la selección, traducción, redistribución, combinación y recontextualización de fuentes precedentes, solo puede ser definido como ‘original’<sup>3</sup>. Sin duda, este es también el calificativo que merece el ciclo que engalana la nave y coro de la Igreja de São Salvador, basado en las estampas concebidas inicialmente para ilustrar la *Vita, Doctrina, Passio Domini nostri Iesu Christi* de Coelestin Leuthner (Augsburgo, 1733) (figs. 3-4)<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Precisamente Ojeda (2017), entre los “mecanismos de la inventiva” que reconoce en aquellas obras de arte colonial que se basan en fuentes grabadas, incluye la Traducción – “la recreación de un diseño grabado en términos de una técnica distinta; es la traducción de un lenguaje artístico, el gráfico, a otro” –, la Instalación – “la presentación significativa de una obra de arte en el espacio; es instalación que agrega valor semántico” – y la Combinación – “el uso de dos o más grabados en la confección de una sola composición”. Estos mecanismos son igualmente visibles en el arte barroco portugués inspirado en estampas, ya sean de naturaleza descriptivo-narrativa o simbólico-emblemática.

<sup>4</sup> Decimos “inicialmente” porque estas mismas estampas fueron reutilizadas en la obra del mismo autor titulada

## De Augsburgo a Coimbra: las estampas de Klauber-Göz en São Salvador

En 1733 ve la luz en Augsburgo la obra *Vita, Doctrina, Passio Domini nostri Iesu Christi*, escrita por el benedictino Coelestin Leuthner<sup>5</sup>. En la llamada al lector dispuesta tras la dedicatoria, la licencia y la aprobación del censor, el propio autor explica el origen y contenido de su libro:

Inicialmente había pensado expresar la Vida, Doctrina y Pasión de Cristo mediante símbolos y publicar solamente las imágenes. Para que el ojo y la curiosidad no se hartasen tanto que nada llegase al alma y la voluntad, [me] pareció que el valor de la obra habría de ser mayor y más provechoso si añadiese unas breves consideraciones y estas fuesen elaboradas a partir de los comentarios de los Santos Padres, intérpretes de la Sagrada Escritura, y de las enseñanzas de los ascetas. El propio Verbo habla en todas ellas, de la misma manera que piadosísimos escritores, como Merlon Horstius, Pinellus[?], [y] el autor del Libro *de Imitatione* presentan a Cristo hablando con el alma creyente. Apliqué y escogí estos símbolos, que no son míos, de las mejores obras de simbología y obligué a muchos [símbolos], que en otro tiempo fueron destinados a usos profanos, a servir a Cristo (LEUTHNER 1733: s.p. [*Lectore Benevolo*])<sup>6</sup>.

---

*Coelum Christianum* (Augsburgo, 1749), en la que la serie cristológica de la *Vita, Doctrina, Passio Domini nostri Iesu Christi* se enriquece con treinta y tres nuevas ilustraciones dedicadas a la Virgen María, los apóstoles, los evangelistas y cinco santos presentados como “potentísimos patrones ante graves necesidades”: el Ángel Custodio, san Judas Tadeo, san Dimas, san Juan Nepomuceno y san Antonio de Padua. Teniendo en cuenta que los azulejos de São Salvador han sido datados ca. 1750-1760 por Simões (2010: 211), el modelo pudo ser cualquiera de ambos libros, si bien, atendiendo a dos copias conservadas en la Biblioteca de la Universidad de Coimbra (signaturas 1-(a)-3-1 y CF D-2-22), solo tenemos certeza de la llegada a esta ciudad del volumen publicado en fecha más temprana. Independientemente de lo anterior, dado que la parte cristológica es idéntica en ambos casos, a efectos de análisis iconográfico ambas obras nos proporcionan las mismas herramientas para la interpretación de los azulejos. Sobre la obra *Coelum Christianum*, véase Stoll (2010).

<sup>5</sup> Nacido en 1695 en Traunstein y muerto en 1759 en Wessobrunn (Baviera), Coelestin Leuthner cursó sus estudios en el Colegio de los Jesuitas de Múnich y en la Universidad Benedictina de Salzburgo, orden en la que él mismo ingresó en 1717. Entre 1723 y 1733 fue profesor de retórica en el Liceo Episcopal de Frisinga, momento en que, como deja constancia su frontispicio, escribió la *Vita, Doctrina, Passio Domini nostri Iesu Christi*. Posteriormente impartió clases en la Universidad de Salzburgo y fue superior de la Iglesia de Peregrinación de Vilgertshofen (KRAUS 1985; WESTERMAYER 1883).

<sup>6</sup> “Cogitaveram primum Vitam, Doctrinam, ac Passionem Christi symbolis exprimere, & solas imagines in publicum dare. Ne verò oculus tantùm, & curiositas pasceretur, quin ad animum ac voluntatem quidquam penetraret, visum est salubriùs, ac majus operae pretium fore, si adderem breves Considerationes, eàsque ex appositis SS. Patrum, Interpretum sacrae Scripturae, & Ascetarum documentis concinnatas. Loquitur ubique ipsum Verbum, eo modo, quo à piissimis scriptoribus, ut Merlone Horstio, Pinello, Authore Libri de Imitatione, Christus cum anima credente loquens introducit. Symbola ea, quae mea non sunt, desumpsi & applicavi ex optimis Symbolographorum monumentis, & multa, profanis olim usibus destinata, servire Christo coegi”. Aquí y a la largo de todo el artículo, las traducciones al español de los fragmentos procedentes de la *Vita, Doctrina,*



Por lo tanto, la obra está formada por un total de cien *consideraciones* – meditaciones o reflexiones – en las que Cristo se dirige directamente al lector para explicarle, en apenas tres párrafos, qué enseñanza moral ha de extraer de los distintos episodios de su vida y de la doctrina que les transmitió a sus discípulos. Las cien imágenes que las ilustran encierran una potentísima carga simbólica, fruto de combinar distintos niveles de representación: en primer lugar, ocupando la zona central de la estampa, se figura una escena de carácter narrativo que se acompaña de la cita bíblica que la identifica, dispuesta en la zona superior, y de cuatro versos que, ubicados en la zona inferior, anuncian la lección a aprehender. La estructura triple resultante evoca la apariencia canónica de la emblemática, codificada ya en el *Emblematum liber* de Alciato: un mote o lema (*inscriptio*), una imagen (*pictura*) y un epigrama (*subscriptio*). En segundo lugar, bordeando dicha escena, se añaden tres emblemas *stricto sensu*, aunque reducidos a mote e imagen, y cuya relación se ofrece al final de la obra, en el *Index symbolorum*. Si bien Leuthner solo indica que seleccionó “éstos símbolos, que no son míos, de las mejores obras de simbología”, omitiendo sus títulos, una de sus fuentes posiblemente fuese la *Symbolographia* del jesuita Jacob Bosch (Augbsurgo y Dilinga, 1701): una copiosísima enciclopedia en la que los emblemas, divididos en cuatro clases – sacros, heroicos, éticos y satíricos – y en su mayoría ilustrados, también se limitan a la *inscriptio* y *pictura*. Finalmente y en tercer lugar, algunas ilustraciones de la parte doctrinal se completan con una escena que se desarrolla en el segundo plano y se corresponde con las palabras que Cristo comunica en el primero. En el caso de las estampas de las Bienaventuranzas, dicha escena secundaria es, en realidad, un pasaje del Antiguo Testamento acompañado de una cartela identificativa, de modo que los juegos tipológicos subyacentes hacen que en estos ejemplos el simbolismo alcance las cotas más elevadas de complejidad<sup>7</sup>.

Aunque solo sesenta y tres de las cien estampas aparecen firmadas, cabe pensar que todas ellas fueron inventadas por Gottfried Bernhard Göz y grabadas

---

*Passio Domini nostri Iesu Christi* de Coelestin Leuthner son nuestras.

<sup>7</sup> Stoll (2010: 7) parece interpretar la intención inicial de Leuthner de “expresar la Vida, Doctrina y Pasión de Cristo mediante símbolos” como el deseo de crear un libro de emblemas en sentido estricto, de ahí que se sorprenda del escaso protagonismo que estos tienen en la obra final y lo ponga en relación con un creciente desinterés hacia el género. Por nuestra parte, y al margen de la ya mencionada estructura tripartita de las escenas narrativas, consideramos que Leuthner, al emplear la palabra “symbola” en la llamada al lector, se refiere a imágenes simbólicas en un sentido más amplio; de hecho, el título de la obra sigue indicando *Vita, Doctrina, Passio Domini nostri Iesu Christi, Symbolicis figuris expressae...* En esta misma línea y solo por citar un ejemplo, las *Litaniae Lawretanae* de Dornn (1750), publicadas en la misma ciudad que el libro de Leuthner aunque casi veinte años después, combinan “figuras simbólicas y bíblicas” – “*Symbolicis ac Biblicis Figuris*”, según reza su título –, pero carecen de emblemas canónicos. En consecuencia, creemos que la novedad respecto a su propósito original que nuestro autor comenta en el *lectore benevolo* podría afectar simplemente a los textos – las *considerationes* – añadidos a las estampas, de manera que las ilustraciones que integran la obra podrían ser las que ya desde un principio tuvo en mente.

en cobre por Joseph Sebastian Klauber, labor en la que posiblemente intervino su taller a tenor de las diferencias estilísticas y cualitativas que se aprecian entre ellas (STOLL 2010: 8-14).

Precisamente, hace ya casi cincuenta años Robert Smith (1972: 193) señalaba que el grupo de grabadores asentado en Augsburgo en el segundo tercio del siglo XVIII – entre los que citaba expresamente a Göz y a los hermanos Klauber, Joseph Sebastian y Johann Baptist – había ejercido una destacada influencia sobre la arquitectura y la talla ejecutada en Braga y sus proximidades en el período comprendido entre 1750 y 1765. Según este estudioso norteamericano, la repercusión de esta escuela vendría confirmada por la existencia de varias de sus estampas en locales diversos, por ejemplo, “56 peças de duas versões da ladainha de Nossa Senhora” (ib.: 325, nota 152) conservadas, entre decenas de otras, en el “archivo do Mosteiro de Singeverga, coleccionadas pelo abade resignatário Fr. Gabriel de Sousa, principalmente recolhidas na zona do antigo mosteiro beneditino de Bustelo (Penafiel)” (ib.: 193).

Justamente, las imágenes de la letanía lauretana grabadas por los Klauber para ilustrar la obra de Dornn (1750) han sido puestas recientemente en relación con sendos programas iconográficos: ocho de los paneles azulejares de la ya referida Igreja de Nossa Senhora da Tocha, datados en 1763, y las cuatro pinturas de las cubiertas de las naves laterales de la Igreja do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro, ejecutadas en el trienio de 1764-1767 (LÓPEZ CALDERÓN 2017 y 2017a). La diferencia entre ambos conjuntos estriba, además de en el soporte y técnica escogidos, en el grado de literalidad respecto al modelo impreso: mientras que en el primero de ellos se produce una notable simplificación en las *picturae*, seleccionándose solo algunos de los motivos y prescindiéndose de las figuras divinas y humanas, en el segundo la mimesis es absoluta, manteniéndose tanto los personajes como las inscripciones a ellos asociados.

A ambos ciclos cabe sumar ahora el que se desarrolla en la Igreja de São Salvador de Coimbra, el cual, al beber de una fuente distinta, vendría a demostrar que los artistas de Augsburgo no solo repercutieron a nivel formal sobre las obras arquitectónicas y escultóricas del barroco final portugués, sino que sus composiciones también fueron importantes en términos iconográficos.

La Tabla 1 muestra la correspondencia entre los paneles de azulejos que decoran la iglesia y las estampas que ilustran la *Vita, Doctrina, Passio Domini nostri Iesu Christi* de Leuthner.

Al igual que sucedía con las pinturas de Pombeiro, los azulejos de São Salvador acusan una fortísima dependencia respecto a sus referentes grabados, de manera que, prescindiendo tan solo de los epigramas, mantienen sus mismas escenas narrativas, emblemas y citas bíblicas principales. Esta estrecha vincu-

lación se hace evidente en las abreviaturas de los textos que se encuentran en los azulejos, dado que presentan unas inconsistencias que solo se justifican al conocer las estampas desde las que se transfieren. Simplemente por mostrar un ejemplo, la cita bíblica correspondiente a la octava bienaventuranza recibe en la estampa que la ilustra (nº 27, vid. fig. 3) varias abreviaturas y prescinde de la “v.” de versículo, exigencias todas ellas motivadas por el espacio disponible en el papel; reza entonces: “B. qui persecut. patiunt, ppter Iust. Matth. 5.10”. El panel correspondiente (nº 3, vid. fig. 4) mantiene exactamente las mismas palabras, a pesar de que la superficie disponible habría permitido, al menos, desarrollar la palabra “Beati” e incorporar la “v.”, tal y como hace el panel nº 12 (fig. 5) a imitación de la estampa nº 26 (fig. 6): “Beati pacifici etc. *Matth. 5.v.9*”. Huelga decir que dicho “etc.” también se traslada a los azulejos.

No obstante lo anterior, se constatan dos simplificaciones respecto a las imágenes impresas que conviene reseñar: en primer lugar, los paneles de las bienaventuranzas (nos. 3, 11, 12, 22) conservan los pasajes veterotestamentarios figurados como segundo plano de la escena central, pero omiten las cartelas que los identifican, dificultando sobremanera su correcta interpretación si se desconoce su fuente de inspiración. En segundo lugar, los dos paneles que ocupan la zona superior de la nave lindante con el presbiterio prescinden de cualquier texto y emblema y reproducen únicamente la escena central: en el lado del evangelio (panel nº 14), la Curación del paralítico – no la Resurrección de Lázaro (cfr. SIMÕES 2010: 211) – y, en el de la epístola (panel nº 7, fig. 7), el Milagro de la conversión del agua en vino. Curiosamente, este último episodio es el escogido en la obra de Leuthner para referir las Bodas de Caná, elección que no debió de satisfacer en Coimbra puesto que se optó por representar también el momento del banquete (panel nº 13, fig. 8). Esta escena carece, por tanto, de correspondencia en las ilustraciones de Klauber-Göz, pero no así los tres emblemas que la acompañan: son aquellos que completan este tema en la serie grabada (estampa nº 13, fig. 9). En esta misma línea, la Expulsión de los mercaderes del templo (panel nº 20) muestra una escena diferente a la de la estampa (nº 73), pero mantiene sus mismas tres composiciones emblemáticas.

Consecuentemente, este trasvase de emblemas supone una novedad interesante que demuestra cómo la fidelidad a los modelos impresos no implica necesariamente una copia ciega de los mismos, sino un uso consciente que, probablemente, viene motivado por la idoneidad de sus significados. Dicho con otras palabras y aplicado a nuestro caso: el criterio principal que habría llevado al responsable del ciclo de São Salvador a acudir a la serie grabada de la *Vita, Doctrina, Passio Domini nostri Iesu Christi* habría sido de naturaleza conceptual, no estética, dado que la elección de estas imágenes vendría dada

por sus contenidos antes que por su forma.

Esta intencionalidad parece venir confirmada por otros tres cambios que introducen los paneles respecto a las estampas. El primero, y menos relevante, tiene que ver con la adición en dos de ellos – la Entrada de Cristo en Jerusalén (nº 6, vid. figs. 18-19) y la Curación del paralítico (nº 14) – de alguna figura nueva, motivada porque los grabados tienen un desarrollo fundamentalmente vertical mientras que los paneles, por su ubicación, ocupan una mayor superficie horizontal que hay que rellenar. Las otras dos modificaciones, sin duda más significativas, afectan a su número y distribución. Como ya se señaló, de las cien ilustraciones que componen la obra de Leuthner, solo diecinueve tienen su eco en los azulejos. Aunque trasladar todas ellas habría sido prácticamente imposible habida cuenta de la superficie parietal disponible, ya a simple vista resulta evidente que su selección no fue aleatoria: el programa se centra en aquellos años de la vida de Cristo en que predica su doctrina, omitiéndose los pasajes correspondientes tanto a su infancia – temática que se concentra en el presbiterio, cuyos paneles beben de otros referentes y serían ligeramente anteriores<sup>8</sup> –, como a su Pasión y muerte. A la hora de mostrar estos episodios, los paneles no respetan el orden de la serie grabada, cuyo fundamento no es otro que la cronología en que se sucedieron los acontecimientos según los relatan las Escrituras. El ciclo azulejar propone una nueva organización que, además, tuvo que ser pensada antes de pintar los paneles, porque las dimensiones de cada uno varían en función del lugar que ocupa dentro de la iglesia. En consecuencia, la localización actual de cada panel responde forzosamente al plan inicial del promotor<sup>9</sup>, no pudiendo ser el resultado de una reubicación posterior, que, de lo contrario, podría haberse producido al aplicar los azulejos por primera vez, o bien al recolocarlos a principios de la década de 1980 tras haber sido levantados y almacenados en 1945 (MATIAS y OLIVEIRA 2003).

## El amino al cielo: el discurso tras los paneles de São Salvador

Aunque todavía no hemos sido capaces de descubrir el criterio que tuvo en mente el responsable del programa a la hora de distribuir los azulejos a lo

---

<sup>8</sup> Mamede (1991: 4) fecha estos azulejos en 1743, dato que parece haber llevado a Matias y Oliveira (2003) a hacer extensible esta cronología a toda la iglesia cuando afirman “1743 – A igreja é revestida com painéis de azulejos azuis e brancos de temática bíblica e do Salvador do Mundo”.

<sup>9</sup> Desconocemos quién está detrás de este programa iconográfico. Teniendo en cuenta la fecha en que han sido datados los azulejos y el listado de párocos, priores, curas y encomendados que sirvieron a esta iglesia (MAMEDE 1990: 28), si el conjunto se hubiese debido a uno de ellos, el responsable podría haber sido el prior João Gonçalves de Aguiar o el prior João António de Souza Negrão.

largo de las naves y coro de la iglesia, sí creemos poder definir la enseñanza que pretendía transmitir a través de ellos, la cual no es otra que la gran preocupación del período en los países del orbe católico: mostrar al devoto qué camino lo conduce al cielo y lo aparta del infierno.

Ante la imposibilidad de detenernos en todos los paneles y emblemas, analizaremos a continuación algunos ejemplos y sus textos para comprobar cómo funciona este discurso, que, por tanto, justificaría por qué fueron estas, y no otras, las diecinueve estampas seleccionadas para conformar el programa de São Salvador.

En este sentido, resulta significativo el panel que, ubicado en el lado del evangelio, recibe al devoto nada más entrar en la iglesia: el Ayuno de Cristo en el desierto (panel nº 8, estampa nº 11, figs. 10-11). En la meditación correspondiente, Cristo, dirigiéndose a los hombres, expresa:

Deseaba enseñarte con qué alas te elevas hacia Dios: con la oración y el ayuno. Ambos vencen al diablo, debilitan la fuerza de las tentaciones, estimulan el alma hacia el estudio de la virtud. No te asombres de que hasta ahora estés clavado en la suciedad si todavía para ti no resulta familiar la oración con el ayuno (LEUTHNER 1733: s.p. [*Consideratio XI*])<sup>10</sup>.

De los tres emblemas que completan la escena, dos son especialmente elocuentes de la enseñanza que emana de este pasaje: el ave del paraíso con el mote *Non mihi de terra cibus* (“La comida de la tierra no es para mí”), que enfatiza la necesidad de ayunar en la tierra para disfrutar de los bienes celestiales, y el ave que vuela de vuelta hacia los polluelos con el grano y el lema *Abstinet, ut pascat* (“Se abstiene para alimentar”), que ejemplifica a Cristo: se abstiene de comer para alimentar a sus hijos, es decir, para mostrarles que al cielo se llega mediante la oración y el ayuno.

Todos los paneles van a tratar de oración y de ayuno, entendiendo este ayunar no sólo como el abstenerse de la comida, sino como el refrenar los sentidos y pasiones que inclinan hacia los vicios y apartan de la virtud. De hecho, en la misma *consideratio* del Ayuno de Cristo, se afirma que “el principal camino que sirve de victoria al hombre frágil [es] sacar el combustible de las llamas” (Ibid.)<sup>11</sup>. Esto es: el hombre debe alejarse de aquellos placeres que incitan al vicio, porque solo siendo virtuoso puede acceder a la Gloria.

---

<sup>10</sup> “Cupiebam docere te, quibus alis te levas ad Deum: Oratione, & jejunio. His Diabolus vincitur, his tentationum vis infringitur, his animus ad virtutis studium excitatur. Non mirare, te adhuc haerere in sordibus, si nondum tibi oratio cum jejunio familiaris sit”.

<sup>11</sup> “[Ut scires], quae homini fragili prima sit victoriae via, subtrahere flammis fomitem”.

Justamente el panel de enfrente (nº 1, estampa nº 29, figs. 12-13) se encarga de recordar lo difícil que resulta llegar al cielo, en la medida en que se corresponde con el camino estrecho:

Hijo mío, a través de mi ley yo no hice más estrecha la vía del cielo, pero mostraré cuán estrecha realmente es. La vía a la gloria es pureza y santidad: puesto que en verdad Adán cayó a causa del placer, y en él todos vosotros caísteis al pecado y a toda concupiscencia, es necesario que en tan grande propensión al mal el hombre sea reconducido a la virtud a través de la vía estrecha, a través de la mortificación y refreno de los sentidos. No hay otro remedio para vuestra enfermedad que la cruz y la estrecha continencia [...] Estrecha es la puerta, y pocos son los que la encuentran; en efecto, muchos son los llamados, pocos los elegidos. El mundo quedó destruido con el diluvio: Noé escapó con pocos. Ardieron en Sodoma: Lot se salvó con menos aún. Marcha el pueblo hacia la tierra de promisión, llegan dos; muchos desean ocupar el cielo, unos pocos lo obtienen. Tú, hijo, vive con poco, para que merezcas ser hallado entre pocos y salvado (LEUTHNER 1733: s.p. [*Consideratio XXIX*])<sup>12</sup>.

En este caso, el emblema de la pirámide con el mote *Altior, angustior* (“Cuanto más alta, más estrecha”) insiste en lo angosto que es el camino al cielo, mientras que los otros dos enfatizan la consiguiente necesidad de quedarse solo con la virtud y rechazar el resto para poder transitar por él: la serpiente, que deja su piel y *Per angusta renascor* (“Renazco a través de la estrechez”), y el avestruz, que según la tradición come hierro y por eso *Moles me coelestibus arcet* (“El peso me aparta del cielo”).

Consecuentemente, para avanzar por esta vía el hombre debe ser como el paralítico al que Cristo curó (panel nº 14, estampa nº 36): debe dejar de tener paralizados los miembros, levantarse y coger la camilla; es decir, debe coger la cruz – o paciencia – y avanzar hacia la virtud<sup>13</sup>. Los paneles proponen

---

<sup>12</sup> “Non ego, fili mi, per legem meam feci viam coeli angustiozem, sed quàm angusta reapse sit, declaravi. Via ad gloriam est puritas & sanctitas: cùm verò per voluptatem & libertatem lapsus sit Adam, & in eo vos omnes in peccatum, ac omnem concupiscentiam, necesse est, in tanta ad malum proclivitate hominem ad virtutem reduci per arcta, per mortificationem, & sensuum refraenationem. Nec aliud est remedium morbo vestro, quàm crux, & arcta continentia [...] Angusta porta, & pauci sunt, qui inveniunt eam: multi nimirum vocati, pauci electi. Perit diluviò mundus: evadit Noë cum paucis. Conflagrant Sodomae: Salvatur Loth cum paucioribus. Proficiscitur populus ad terram promissionis: perveniunt duo: cupiunt multi occupare coelum, obtinent pauci. Tu, fili, vive cum paucis, ut inter paucos inveniri, salvarique merearis”.

<sup>13</sup> “Erexi paralyticum, cùm dixi: surge, tolle lectum tuum, vade in domum tuam. Fili mi, surge! an non paralyti resoluta sunt membra tua? [...] Lectus tuus consuetudo tua est, in qua tamdiu jaces: tolle hunc, & contrariis te virtutibus impende totum. Lectus tuus deinceps patientia sit, crux mea sit, tolle crucem meam, fac tuam” (LEUTHNER 1733: s.p. [*Consideratio XXXVI*]).



distintos modos de lograrlo.

En primer lugar, mediante el rechazo de los bienes mundanos, como sugiere la primera bienaventuranza: “Bienaventurados los pobres de espíritu, porque de ellos es el reino de los cielos” (panel nº 11, estampa nº 20, figs. 14-15). En concreto, como se deriva de la meditación correspondiente, la pobreza hay que entenderla en un doble sentido: no ansiar lo que no se tiene, pero sobre todo despreciar lo que se tiene al anteponer siempre a Cristo:

Coloqué la primera bienaventuranza en la pobreza. Conoce mi liberalidad: prometo lo eterno a quienes abandonan lo temporal [...] Llamé bienaventurados no tanto a quienes son pobres en cuanto a la hacienda, sino de espíritu [...] Serás pobre de espíritu, aunque poseas riquezas, si eliges perderlas antes que por su culpa violar la justicia: si estás preparado a soportar pacientemente su pérdida en favor de Cristo y de la fe ortodoxa. Mira, ¿acaso eres pobre de espíritu si para vigilar tus riquezas descuidas las divinas? (LEUTHNER 1733: s.p. [*Consideratio XX*])<sup>14</sup>.

En este caso los emblemas insisten en el rechazo de los bienes terrestres como condición para alcanzar el cielo: un ave atada, con el mote *Pondus mihi debe, volabo* (“Quítame el peso, volaré”), o el ave del paraíso, que según la tradición nunca se apoya en la tierra, con el lema *Procul à terrestribus axem contigit* (“Lejos de lo terrestre toco el cielo”).

La renuncia y abandono de los bienes terrestres vendría enfatizada, lógicamente, por los paneles de la Vocación de san Mateo (panel nº 15, estampa nº 37) y la Expulsión de los mercaderes del templo (panel nº 20, estampa nº 73), y también por la segunda bienaventuranza: “Bienaventurados los que lloran, porque ellos serán consolados” (panel nº 19, estampa nº 22). Al respecto, como explica su *consideratio*, conviene llorar por los pecados y por estar lejos de la patria celeste, pero también como contrapunto a la risa, esto es, al disfrute de lo terrestre:

Ay de vosotros, que ahora reís con el mundo, que dirigís vuestros días hacia las riquezas, hacia las simplezas de las delicias, sin acordaros de vuestra alma, sin acordaros de que los intereses deben serme devueltos, sin

---

<sup>14</sup> “Primam beatitudinem posui in paupertate. Agnosce liberalitatem meam: temporalia relinquentibus promitto aeterna [...] Beatos vocavi, non qui censu tantum essent pauperes, sed qui spiritu [...] Eris in spiritu pauper, licet opes possideas, si optes has potius perdere, quam earum causam justitiam violare: si earum jacturam patienter ferre paratus sis pro Christo, & fide orthodoxa. Vide, num spiritu pauper sis, si, ut opibus tuis invigiles, divina negligis?”.

acordaros de la muerte, ni de la eternidad, ni de mí (LEUTHNER 1733: s.p. [*Consideratio XXII*])<sup>15</sup>.

En esta misma línea, según relatan las Escrituras (Mateo, 6: 25-34) y refleja el panel nº 4 (estampa nº 28, figs. 16-17), el Señor enseña a sus discípulos que no deben preocuparse por lo material, porque lo que es necesario para vivir – a saber: comida y vestido – lo proporciona Dios y basta entonces confiar en Él. Lo compara con lo que sucede con las aves – que no siegan ni siembran, pero comen – y con los lirios – que crecen sin trabajar ni hilar –, de ahí que aquellas y estos se figuren junto a Cristo en la estampa y en el azulejo. Igualmente, en este mismo pasaje (Mateo, 6: 34) Cristo afirma que no hay que preocuparse por el mañana, puesto que ya traerá sus preocupaciones, reflexión que justifica el emblema de los gorriones con el lema *Alimur, nec crastina cura remordet* (“Somos alimentados y no nos atormentan las preocupaciones del mañana”).

Junto con el rechazo de los bienes mundanos el camino al cielo exige el rechazo de las vanidades y, por tanto, la adopción de una actitud humilde, de ahí el panel de la Entrada de Cristo en Jerusalén (nº 6, estampa nº 72, figs. 18-19):

Hasta ahora había avanzado siempre de pie: ahora soy llevado por un asno y parezco proveer la pompa. ¿Pero cuál? La que sin duda fuese ejemplo de humildad. No entro en un caballo adornado con fáleres, no me siento en un carro de oro con un montón de nobles y magnates acompañándome, no reluce en mí la púrpura, no suenan las trompetas ante mí, como acostumbra hacerse por orden de un rey de la tierra. Soy llevado por un asno, porque mío es el territorio de la tierra, para mostrar que mi reino no es de este mundo, sino espiritual, donde solo la humildad dará la corona (LEUTHNER 1733: s.p. [*Consideratio LXXII*])<sup>16</sup>.

Además de ser humilde, hay que ser pacífico y refrenar la ira, tanto en uno mismo como respecto a las discordias entre los demás, favoreciendo así la caridad que es la madre de todas las virtudes. De ahí la tercera bienaventuranza: “Bienaventurados los pacíficos, porque Hijos de Dios serán llamados” (panel

---

<sup>15</sup> “Vae vobis, qui ridetis nunc cum mundo, qui ducitis in bonis, in nugis, in deliciis dies vestros, immemores animae vestrae, immemoris reddendae mihi rationis, immemores mortis, aeternitatis, & mei”.

<sup>16</sup> “Incesseram hucusque pedes semper: nunc asinâ vehor, & pompam adornare videor. Sed qualem? Quae nimirum ipsa humilitatis esset documentum. Non equo phalerato ingredior, non curru aurato sedeo cum nobilium ac magnatum me comitantium turba, non fulget in me purpura, non clangunt ante me turbae, ut fieri solet jussu regum terrae. Asina vehor, cum meus sit orbis terrae; ut ostendam, regnum meum non esse de hoc mundo, sed spirituale, ubi coronam daret sola humilitas”.



nº 12, estampa nº 26, vid. figs. 5-6)<sup>17</sup>. Los emblemas que completan la escena insisten en la idea de tranquilidad – el sol reflejado en el lago, con el mote *Clarius in placido* (“Más claro en lo plácido”), y el caduceo de Mercurio, con el lema *Deo placeo, quia diligo pacem* (“Agrado a Dios porque amo la paz”) – y en la recompensa que ello proporcionará: el cielo – la luna con el mote *Quies mihi regna paravit* (“La tranquilidad me proporcionará los reinos”). En esta misma línea, el pasaje veterotestamentario que enriquece la composición y cuya identificación viene facilitada por la cartela que incluye el grabado muestra la separación de Abraham y Lot, quienes deciden ocupar territorios distintos para evitar que su riqueza suscite disputas entre ello y entre sus pastores (Génesis, 13:8).

El camino de virtud que conduce al cielo y que permite al hombre clarear y transformarse en un hombre nuevo – es decir: transfigurarse a imitación de Cristo (panel nº 9, estampa nº 69)<sup>18</sup> – no sólo es estrecho, sino que además quien lo transita sufre persecuciones; persecuciones que, como refiere la octava bienaventuranza, cuando se sufren por cumplir la ley de Dios tienen el cielo como recompensa (panel nº 3, estampa nº 27)<sup>19</sup>. Precisamente por ello es necesario perseverar hasta el fin, tal y como se desprende del milagro de la conversión del agua en vino en las bodas de Caná (paneles nos 7 y 13, estampa nº 13, vid. figs. 7, 8 y 9):

Rehuía causar el milagro, todavía no, decía, ha llegado mi hora. Válete de la misma seña cuando en la vía de la perfección sientas que te fatigas y te inviten a descansar. No es esta la hora de la gloria, hora del descanso y merced. Esta es la hora del trabajo y del combate. Estimúlate a ti mismo y di a la desidia que te tienta: no ha llegado mi hora. Ordené a la gente: llenad las hidrias de agua. Obedecieron: las llenaron hasta arriba [...] No merece premio quien no persevere hasta el fin. El verdadero siervo de Dios nunca dice “basta” (LEUTHNER 1733: s.p. [*Consideratio XIII*])<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> “Verè pacificus ille est, qui in se ipso quietus eandem animi levitatem exemplò & verbò transfundit in alios, animos exacerbatos sedat, discordes unit. Quàm multi sunt, qui aliorum dolorem jam ardentem augent, dum ex stultâ compassione querelas jungunt conquerentibus, aut visa auditave referendò iram novam accendunt, Vae talibus! In uno enim malo innumera peragunt, quia seminando discordiam, charitatem, quae virtutum omnium mater est, extinguunt” (LEUTHNER 1733: s.p. [*Consideratio XXVI*]).

<sup>18</sup> “Cupio te quoque transfigurari, fili mi, in similitudinem claritatis meae. Sit ergo facies tua lucida sicut sol, sit intentio purissima: sit vestis alba sicut nix, sit vita tua candida [...] Quando transfiguraberis tandem fili? quando mutaberis in virum alium” (LEUTHNER 1733: s.p. [*Consideratio LXIX*]).

<sup>19</sup> “Non omnis persecutio beatum facit, ó fili, sed quae propter justitiam suscipitur, quae sine culpa toleratur, quae odiò pietatis ac virtutis infligitur [...] Certum tene, fili, quia omnes, qui piè volunt vivere, persecutionem patientur [...] Mecum patere, si vis mecum regnare” (LEUTHNER 1733: s.p. [*Consideratio XXVII*]).

<sup>20</sup> “Tergiversabar edere miraculum: nondum, inqueiebam, venit hora mea. Eàdem testerà tu utere, cum in via

De la misma manera que hay que perseverar en la práctica de la virtud, también es preciso perseverar en la oración. Así lo enseña la parábola del amigo que pide pan de noche (panel nº 2, estampa nº 50, figs. 20-21):

Para enseñar el modo de orar, presenté a un hombre que de noche pidió panes al amigo [...] El amigo [...] se los dio [...] porque no cesó de batir y porque al serle negado, no se alejó. Aquel, que no quería dar, [lo] hizo, porque este no cesó en el pedir. ¿Cuánto más daré yo, que soy la misma bondad, que soy el que te anima a que pidas, que soy el que se indigna contigo si no pides? (LEUTHNER 1733: s.p. [*Consideratio L*])<sup>21</sup>.

Los emblemas que complementan la escena insisten en la necesidad de perseverar, como sucede con la prensa, que durante el tiempo que es necesario *Urget, dum extorqueat* (“Oprime para exprimir”), el hierro en el yunque, que *Repetito flectitur ictu* (“Se dobla por el movimiento repetido”), o el ciervo que *Instat, ut obtineat* (“Insiste para obtener”) el agua de la fuente.

La perseverancia en la oración también vendría dada por la curación de los dos ciegos (panel nº 5, estampa nº 39, figs. 22-23), quienes insisten rogándole a Dios que los cure y ejemplifican el proceso que debe experimentar el hombre: debe abrir los ojos y ver la luz para poder entender la clemencia y poder de Dios y, por tanto, para confiar en la eficacia de la oración.

Te pido perseverancia, hijo, si de mí deseas obtener algo [...] Les pregunté a los ciegos que me seguían: ¿creéis que puedo hacerlo? Exigía fe, pedía reconocimiento de mi poder [...] Hijo, ¿qué temes? ¿Por qué me oras de una forma tan tímida y lánguida? ¿Acaso es que desconfías de mí? [...] Si crees que yo puedo, ¿por qué no oras de modo más ardiente, para que lo desee? Iluminé a ambos [ciegos] y se abrieron sus ojos para que viesen la luz del sol y reconociesen mi clemencia hacia ellos. ¿Cuándo, hijo mío, se abrirán tus ojos? (LEUTHNER 1733: s.p. [*Consideratio XXXIX*])<sup>22</sup>.

---

perfectionis te fatigari, & ad quiescendum invitari sentis. Non hic est hora gloriae, hora quietis, ac mercedis: hic hora est laboris, atque certaminis. Excita ergo te ipsum, & dic desidia te tentanti: nondum venit hora mea. Jussi demum: implete hydrias aquâ. Paruerunt: impleverunt usque ad summum [...] Praemium non meretur, qui ad exitum non perseverat. Verus Dei servus nunquam dicit: sufficit”.

<sup>21</sup> “Ut orandi modum docerem, hominem induxi, qui ab amico noctu panes peteret [...] Dedit amicus amico [...] quia pulsare non destitit: quia & cum esset negatum, non se avertit. Ille, qui nolebat dare, fecit, quia iste in petendo non defecit. Quantò magis ego dabo, qui sum ipsa bonitas? qui te exhortor, ut petas? Qui etiam paene indignor tibi, si non petas?”.

<sup>22</sup> “Perseverantiam à te peto, fili, si quid à me impetrare concupiscis [...] Tandiu me sequentes caecos interrogavi tamen, creditis, quia hoc possum? Exigebam fidem, petebam agnitionem potentiae meae [...] Fili, quid trepidas? Cur tam timidè, aut tepidè me oras? Nonne, quia diffidis mihi? [...] si credis, me posse cur non ardentius oras,

Igualmente la curación del leproso (panel nº 16, estampa nº 31) daría muestras de la eficacia de la oración hecha con humildad, confianza y veneración:

Aprende, hijo, el eficaz método de orar. Magníficamente pide el leproso: Señor, si quieres, puedes limpiarme [...] Oh, si tú sabes, o quieres, derramar tan magníficas preces a Dios, con tanta humildad, veneración, confianza, reconocimiento de suprema majestad, ¿qué no obtendrías de su voluntad? Como inmediatamente sané al leproso, así te liberaría de tu enfermedad (LEUTHNER 1733: s.p. [*Consideratio XXXI*])<sup>23</sup>.

Por ello, considerando esta eficacia, el hombre debe hablarle a Dios mediante la oración, así como también mediante la confesión de los pecados y la acción de gracias, dejando entonces de estar mudo como el endemoniado al que Cristo cura en el panel nº 17 (estampa nº 40, figs. 24-25)<sup>24</sup>, o como la alondra de su emblema que *Dum cedit noctua, canto* (“Canto cuando marcha la lechuza”). Solo así puede evitar al cuervo que, como ave carroñera, *Pascitur in mutis* (“Se alimenta de los callados”).

## Conclusión

El programa iconográfico que reviste la nave y coro de la Igreja de São Salvador de Coimbra constituye un ejemplo paradigmático tanto del impacto ejercido por la emblemática sobre el arte barroco portugués, como del tipo de asimilación de este género llevada a cabo, de manera mayoritaria, en el país luso. Al respecto, y como cada vez más estudios ponen de manifiesto, con frecuencia la emblemática aplicada portuguesa tiene su punto de partida en fuentes grabadas, fundamentalmente foráneas, que son seguidas casi literalmente en los soportes a los que se transfieren, generalmente paneles de azulejo, pero también cubiertas de madera. En concreto, el modelo empleado en la Igreja de São Salvador – las estampas de Göz y Klauber que en primer lugar ilustraron la

---

ut velim? Illuminavi utrumque, & aperti sunt oculi eorum, ut & viderent lucem solis, & ut cernerent meam erga se clementiam. Quando, fili mi, aperientur oculi tui?”

<sup>23</sup> “Disce, fili, efficacem orandi methodum. Magnificè petit leprosus: Domine, si vis, potes me mundare [...] O si tu scires, aut velles tam magnificas preces ad Deum fundere, tanta humilitate, veneratione, fiducia, majestatis supremæ agnitione: quid non ab ejus voluntate obtineres? Nonne pridem, ut confestim sanavi leprosum, ita te morbis tuis liberâsem?”

<sup>24</sup> “Curavi hominem daemoniô mutô infestatum. Quoties tu te mutum invenis? Si mutus es in oratione, mutus in Dei laude, in agendis gratiis, mutus in miseriae tuae coram me expositione, mutus in peccatorum confessione, mutus in arguendis aliorum, quantum licet, tuaque interest, peccatis, mutus in juvando quâ precibus, quâ consiliis proximo, nonne signum est daemonis te mutum facientis!” (LEUTHNER 1733: s.p. [*Consideratio XL*]).



*Vita, Doctrina, Passio Domini nostri Iesu Christi* de Coelestin Leuthner – supone una adición a los repertorios emblemáticos de cuyo impacto en Portugal se tenía constancia hasta la fecha, si bien cabe señalar que otras composiciones de su grabador – perteneciente a la escuela de grabadores de Augsburgo – ya se habían relacionado con sendos ciclos del norte y centro del país.

Ahora bien, como este artículo evidencia, la fidelidad a las fuentes grabadas no impide que estas sean sometidas a una cierta reelaboración para favorecer su adaptación al nuevo contexto en que se insertan. Para acometer dicha reelaboración, la emblemática aplicada portuguesa parece emplear tres mecanismos básicos: la selección, la reordenación y la recombinación de los referentes impresos, que en el caso de São Salvador se ponen directamente al servicio del fiel: buscan contestar a la pregunta de cómo actuar para acceder a la gloria eterna. Y la respuesta que ofrecen parece clara: oración y virtud son las claves del camino que conduce al cielo.

## Fuentes

ALCIATO, Andrea (1531). *Emblematum liber*. [Augsburgo: Heinrich Steyner].

BOSCH, Jacob (1701). *Symbolographia sive de Arte Symbolica sermones septem...* Augustae Vindelicorum & Dilingae: Apud Joannem Casparum Bencard.

DAVID, Jan (1607). *Paradisus sponsi et sponsae: in quo messis myrrhae et aromatum ex instrumentis ac misterijs passionis Christi colligenda, ut ei commoriamur et pancarpium marianum septemplici titulorum serie distinctum...* Antuerpiae: Ex Officina Plantiniana, Apud Ioannem Moretum.

DORNN, Franciscus Xavier (1750). *Litaniae Lauretanae ad Beatae Virginis, caelique Reginae Mariae, honorem, et gloriam...* Augustae Vindelicorum: Sumptibus Joannis Baptistae Burckhart.

HAEFTEN, Benedictus van (1629). *Schola cordis sive aversi à Deo cordis ad eundem reductio, et instructio*. Antuerpiae: Typis Hieronymi Verdussi.

HUGO, Hermann (1624). *Pia desideria emblematis elegiis & affectibus SS. Patrum illustrata*. Antuerpiae: Typis Henrici Aertssenii.

NÚÑEZ DE CEPEDA, Francisco (1687). *Idea de el Buen Pastor copiada por los SS. Doctores representada en empresas sacras...* Tercera impresión. Leon: a costa de Anisson, Posuel, y Riga.

PICINELLI, Filippo y ERATH, Augustin (1681). *Mundus symbolicus, in emblematum universitate formatus, explicatus, et tam sacris, quam profanis eruditionibus ac sentiis illustratus...* 2 vols. Coloniae Agrippinae: Sumptibus Hermanni Demen.

PRAZERES, João dos (1683). *O Príncipe dos Patriarcas S. Bento. Primeiro tomo de sua vida,*

*discursada em empresas Políticas e Predicaveis*. Lisboa: António Craesbeeck de Mello. REDELIUS, Augustus Casimirus (1732). *Elogia Mariana Olim A. C. Redelio Belg: Mechl: S.C.M.L.P concepta...* [Augsburgo]: s.n.

## Bibliografia

- ARAÚJO, Filipa (en prensa). “An open-air emblem book: the enigmatic case of the Baroque tiles in the Garden of the Bissaya Barreto House Museum (Coimbra)”, in Paulette Choné et al. (eds.), *Selected Proceedings of the 11th International Conference of the Society for Emblem Studies* (Nancy, 3-7 July 2017). Tours: Presses Universitaires François-Rabelais.
- FALCÃO, José António (1990). “Azulejaria setecentista do Real Convento de Jesus de Setúbal. Alguns aspectos históricos e iconográficos”, in Juan José Martín González (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, 103-109.
- GARCÍA ARRANZ, José Julio (2005). “Una empresa de Núñez de Cepeda en azulejos: la decoración cerámica de la capilla bautismal de la Catedral de Braga (Portugal)”. *Norba-Arte*, 25, 129–148. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2274998.pdf> (consultado em 2020.06.08).
- GARCÍA ARRANZ, José Julio (2009). “Azulejos and Emblematics in Eighteenth Century Portugal: the Hieroglyphic Programmes of Masters António and Policarpo de Oliveira Bernardes”, in Luís Gomes (ed.), *Mosaics of Meaning. Studies in Portuguese Emblematics*. Glasgow: University of Glasgow, 125–151.
- GARCÍA ARRANZ, José Julio (2018). “El programa emblemático en azulejos de la sacristía del convento de Santo António de Varatojo (Torres Vedras, Portugal)”. *De Arte*, 17, 77–94. <http://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/dearte/article/view/5144> (consultado em 2020.06.08).
- GONÇALVES DOS SANTOS, Diana Teresa Fanha da Graça (2013). *Azulejaria de fabrico coimbrão (1699-1801). Artífices e artistas. Cronologia. Iconografia*. 3 vols. Tese de doutoramento em História da Arte Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/72785> (consultado em 2020.06.08).
- KRAUS, Andreas (1985). “Leutner, Cölestin”, in *New German Biography*, vol. 14, 387. <https://www.deutsche-biographie.de/pnd122700449.html#ndbcontent> (consultado em 2020.06.08).
- LÓPEZ CALDERÓN, Carme (2013). “La emblemática como instrumento devocional: La capilla de Nossa Senhora da Esperança en Abrunhosa (Viseu, Portugal)”, in Ana

- Martínez et al. (eds.), *Palabras, símbolos, emblemas. Las estructuras gráficas de la representación*. Madrid: Turpín Editores, 299–311.
- LÓPEZ CALDERÓN, Carme (2017). “Emblemática aplicada en el distrito de Coimbra: la Iglesia de Nossa Senhora da Tocha (Cantanhede) y sus fuentes impresas”, in Blanca Ballester et al. (eds.), *Encrucijada de la palabra y la imagen simbólicas. Estudios de emblemática*. Palma: José J. de Olañeta Editor, 433–442.
- LÓPEZ CALDERÓN, Carme (2017a). “Emblemática mariana aplicada en Portugal: fuentes foráneas para un discurso contrarreformista uniforme”, in Lúcia Rosas et al. (coords.), *Genius Loci. Lugares e significados. Places and meanings*, vol. I. Oporto: CITCEM, 371–382.
- MAMEDE, Eduardo Proença (1990). “Igreja do Salvador (Subsídios para o seu Estudo)”. *Munda*, 20, 23-39.
- MAMEDE, Eduardo Proença (1991). “Igreja do Salvador (Subsídios para o seu Estudo)”. *Munda*, 21, 3-6.
- MATIAS, Cecília y OLIVEIRA, Lina (2003). “Igreja de São Salvador”. *Sistema de Informação para o Património Arquitectónico*. [http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=1599](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=1599) (consultado em 2020.06.08).
- MENDES, Maria do Carmo Raminhas (2010). *Pintura Barroca e Emblema: imagética da Escola do Coração no tecto da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, na Covilhã (1675-1725)*. Tese de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/3914> (consultado em 2020.06.08).
- MONTEIRO, João Pedro (1995-1999). “Os Pia Desideria, uma fonte iconográfica da azulejaria portuguesa do século XVIII”. *Azulejo*, 3/7, 61-70.
- OJEDA, Almerindo (2017). “El uso de grabados en el arte colonial: una aproximación al corpus peruano”, in Manuel Alcántara et al. (coords.), *Arte. Memoria del 56º Congreso Internacional de Americanistas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 585-594.
- SIMÕES, J. M. dos Santos (2010). *Azulejaria em Portugal no século XVIII, Edição revista e actualizada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- SMITH, Robert (1972). *Frei José de Santo António Vilaça Escultor Benedictino do séc. XVIII*, vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- STOLL, Peter (2010). *Joseph Sebastian Klauber und die Kupferstiche des Coelum Christianum*. Augsburg: Universität Augsburg. urn:nbn:de:bvb:384-opus4-11642 (consultado em 2020.06.08).
- WESTERMAYER, Georg (1883). “Leutner, Cölestin”, in *General German Biography*, vol. 18, 497. <https://www.deutsche-biographie.de/pnd122700449.html#adbcontent> (consultado em 2020.06.08).



Fig. 1. Vista del interior de la Igreja de São Salvador, Coimbra.



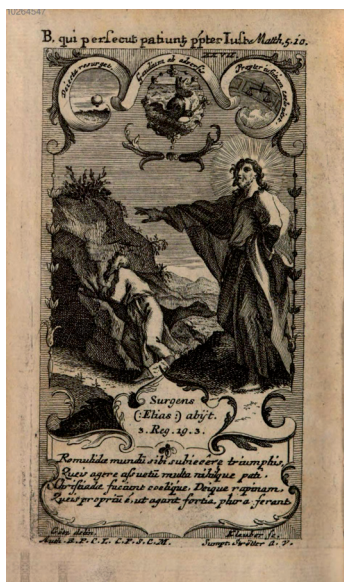
**Nave**

1. Camino al cielo
2. Parábola del amigo que pide pan de noche
3. Octava bienaventuranza
4. De nada sirve preocuparse
5. Curación del ciego
6. Entrada en Jerusalén
7. Bodas de Caná (Conversión del agua en vino)
8. Ayuno en el desierto
9. Transfiguración
10. Curación en sábado
11. Primera bienaventuranza
12. Tercera bienaventuranza
13. Bodas de Caná (Banquete)
14. Curación del paralítico

**Coro**

15. Vocación de san Mateo
16. Curación del leproso
17. Curación del endemoniado mudo
18. Curación del endemoniado
19. Segunda bienaventuranza
20. Expulsión de los mercaderes del templo

Fig. 2. Distribución en planta de los paneles de azulejo que decoran la nave y coro de la Igreja de São Salvador, Coimbra. La planta de la iglesia está tomada del SIPA, [http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=1599](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=1599)



**Fig. 3.** Gottfried Bernhard Göz y Joseph Sebastian Klauber, “B. qui persecut. patiunt, ppter Iust”, en Coelestin Leuthner, *Vita, Doctrina, Passio Domini nostri Iesu Christi* (Augsburgo, 1733). Intaglio. Bayerische Staatsbibliothek, Asc. 2863, estampa nº 27, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10264547-2.



**Fig. 4.** Salvador de Sousa Carvalho (atribución), Octava bienaventuranza, Igreja de São Salvador, Coimbra. Pintura sobre azulejo. Segundo tercio del siglo XVIII.



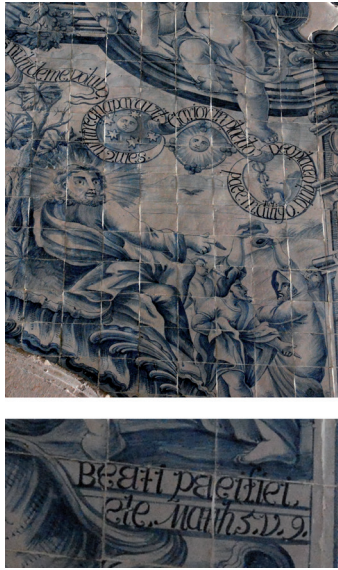


Fig. 5. Salvador de Sousa Carvalho (atribución), Tercera bienaventuranza y detalle de su inscripción, Igreja de São Salvador, Coimbra. Pintura sobre azulejo. Segundo tercio del siglo XVIII.



Fig. 6. Gottfried Bernhard Göz y Joseph Sebastian Klauber, “Beati pacifici”, en Coelestin Leuthner, *Vita, Doctrina, Passio Domini nostri Iesu Christi* (Augsburgo, 1733). Intaglio. Bayerische Staatsbibliothek, Asc. 2863, estampa nº 26, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10264547-2.





**Fig. 7.** Salvador de Sousa Carvalho (atribución), Conversión del agua en vino, Igreja de São Salvador, Coimbra. Pintura sobre azulejo. Segundo tercio del siglo XVIII.



**Fig. 8.** Salvador de Sousa Carvalho (atribución), Bodas de Caná, Igreja de São Salvador, Coimbra. Pintura sobre azulejo. Segundo tercio del siglo XVIII.



**Fig. 9.** Gottfried Bernhard Göz y Joseph Sebastian Klauber (atribución), “Christus mutat aquã in vinũ”, en Coelestin Leuthner, *Vita, Doctrina, Passio Domini nostri Iesu Christi* (Augsburgo, 1733). Intaglio. Bayerische Staatsbibliothek, Asc. 2863, estampa nº 13, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10264547-2.



Fig. 10. Salvador de Sousa Carvalho (atribución), Ayuno en el desierto, Igreja de São Salvador, Coimbra. Pintura sobre azulejo. Segundo tercio del siglo XVIII.



Fig. 11. Gottfried Bernhard Göz y Joseph Sebastian Klauber (atribución), “Christus jejunat in eremo”, en Coelestin Leuthner, *Vita, Doctrina, Passio Domini nostri Iesu Christi* (Augsburgo, 1733). Intaglio. Bayerische Staatsbibliothek, Asc. 2863, estampa nº 11, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10264547-2.





Fig. 12. Salvador de Sousa Carvalho (atribuição), Camino al cielo, Igreja de São Salvador, Coimbra. Pintura sobre azulejo. Segundo tercio del siglo XVIII.



Fig. 13. Gottfried Bernhard Göz y Joseph Sebastian Klauber, “Ostendit angustam coeli viam”, en Coelestin Leuthner, *Vita, Doctrina, Passio Domini nostri Iesu Christi* (Augsburgo, 1733). Intaglio. Bayerische Staatsbibliothek, Asc. 2863, estampa nº 29, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10264547-2.



Fig. 14. Salvador de Sousa Carvalho (atribución), Primera bienaventuranza, Igreja de São Salvador, Coimbra. Pintura sobre azulejo. Segundo tercio del siglo XVIII.



Fig. 15. Gottfried Bernhard Göz y Joseph Sebastian Klauber, “Beati pauperes spiritu”, en Coelestin Leuthner, *Vita, Doctrina, Passio Domini nostri Iesu Christi* (Augsburgo, 1733). Intaglio. Bayerische Staatsbibliothek, Asc. 2863, estampa nº 20, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10264547-2.



Fig. 16. Salvador de Sousa Carvalho (atribución), De nada sirve preocuparse, Igreja de São Salvador, Coimbra. Pintura sobre azulejo. Segundo tercio del siglo XVIII.



Fig. 17. Gottfried Bernhard Göz y Joseph Sebastian Klaubler, “Prohibet nimia provictu curam”, en Coelestin Leuthner, *Vita, Doctrina, Passio Domini nostri Iesu Christi* (Augsburgo, 1733). Intaglio. Bayerische Staatsbibliothek, Asc. 2863, estampa nº 28, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10264547-2.





**Fig. 18.** Salvador de Sousa Carvalho (atribución), Entrada en Jerusalén, Igreja de São Salvador, Coimbra. Pintura sobre azulejo. Segundo tercio del siglo XVIII.



**Fig. 19.** Gottfried Bernhard Göz y Joseph Sebastian Klauber (atribución), “Super asinum ingreditur Ierusalem”, en Coelestin Leuthner, *Vita, Doctrina, Passio Domini nostri Iesu Christi* (Augsburgo, 1733). Intaglio. Bayerische Staatsbibliothek, Asc. 2863, estampa nº 72, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10264547-2



Fig. 20. Salvador de Sousa Carvalho (atribución), Parábola del amigo que pide pan de noche, Igreja de São Salvador, Coimbra. Pintura sobre azulejo. Segundo tercio del siglo XVIII.



Fig. 21. Gottfried Bernhard Göz y Joseph Sebastian Klauber, “Parabola amici importunè petentis”, en Coelestin Leuthner, *Vita, Doctrina, Passio Domini nostri Iesu Christi* (Augsburgo, 1733). Intaglio. Bayerische Staatsbibliothek, Asc. 2863, estampa nº 50, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10264547-2.



Fig. 22. Salvador de Sousa Carvalho (atribución), Curación de los ciegos, Igreja de São Salvador, Coimbra. Pintura sobre azulejo. Segundo tercio del siglo XVIII.



Fig. 23. Gottfried Bernhard Göz y Joseph Sebastian Klauber (atribución), “Visum caecis restituit”, en Coelestin Leuthner, *Vita, Doctrina, Passio Domini nostri Iesu Christi* (Augsburgo, 1733). Intaglio. Bayerische Staatsbibliothek, Asc. 2863, estampa nº 39, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10264547-2.





Fig. 24. Salvador de Sousa Carvalho (atribución), Curación del endemoniado mudo, Igreja de São Salvador, Coimbra. Pintura sobre azulejo. Segundo tercio del siglo XVIII.



Fig. 25. Gottfried Bernhard Göz y Joseph Sebastian Klauber (atribución), “Daemoniacum mutum sanat”, en Coelestin Leuthner, *Vita, Doctrina, Passio Domini nostri Iesu Christi* (Augsburgo, 1733). Intaglio. Bayerische Staatsbibliothek, Asc. 2863, estampa nº 40, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10264547-2

**Tabla 1.** Correspondencia entre los paneles de azulejos que decoran la Igreja de São Salvador, Coimbra, y las estampas que ilustran la *Vita, Doctrina, Passio Domini nostri Iesu*

Christi de Coelestin Leuthner.

Posición en la iglesia [fig. 2]	Nº estampa	Escena central: Tema(s) y cita(s) bíblica(s)	Emblemas: pictura y mote
1 (nave)	29	Camino al cielo. (Ostendit angustam coeli viam. <i>Matth.</i> 7.14)	Avestruz. <i>Moles me coelestibus arcet</i>
			Pirámide. <i>Altior, angustior</i>
			Serpiente mudando la piel. <i>Per angusta renascor</i>
2 (nave)	50	Parábola del amigo que pide pan de noche (Parabola amici importunè petentis. <i>Luc.</i> 11.v.5)	Ciervo hacia una fuente. <i>Instat, ut obtineat</i>
			Prensa. <i>Urget, dum extorqueat</i>
			Hierro en yunque. <i>Repetito flectitur ictu.</i>
3 (nave)	27	Octava bienaventuranza (B. qui persecut. patiunt, ppter Iust. <i>Matth.</i> 5.10)  Segundo plano: Elías ( <i>Surgens (:Elias:) abijt. 3.Reg. 19.3.)</i> )	Pelota. <i>Dejecta resurget</i>
			Delfín entre truenos. <i>Gaudium ad adversis</i>
			Libra (zodiaco). <i>Propter justitiam caelo nitet</i>
4 (nave)	28	De nada sirve preocuparse (Prohibet nimia provictu curam. <i>Matth.</i> 6.25)	Gorriones. <i>Alimur, nec crastina cura remordet</i>
			Rosa. <i>Nullo mea purpura constitit auro</i>
			Polluelos de cuervo. <i>Escam invocantibus</i>
5 (nave)	39	Curación de los ciegos ( <i>Visum caecis restituit. Matth.</i> 9.v.28)	Águila con polluelo hacia el sol. <i>Edocui tolerare diem</i>
			Antorcha. <i>Aufero noctem</i>
			Halcón volando. <i>Accepto lumine gaudet</i>
6 (nave)	72	Entrada en Jerusalén ( <i>Super asinum ingreditur Ierusalem. Matth.</i> 21.v.1)	Rey de las abejas. <i>Rex mansuetus</i>
			Cordero coronado para el sacrificio. <i>Ornatur, ut moriatur</i>
			Coral. <i>Inter amara nitet</i>
7 (nave)	13	Conversión del agua en vino ( <i>Christus mutat aquã in vinũ. Ioã.</i> 2.9.)	Sin emblemas. Se aplican al panel de azulejos número 13 en el que se representa el banquete de las Bodas de Caná.
8 (nave)	11	Ayuno en el desierto ( <i>Christus jejunat in eremo. Matth.</i> 4.2)	Ave volviendo del campo hacia sus polluelos con los granos. <i>Abstinet, ut pascat</i>
			Ave del paraíso. <i>Non mihi de terra cibis</i>
			Luna. <i>Et soli famulantur astra</i>
9 (nave)	69	Transfiguración ( <i>Christus transfiguratur. Matth.</i> 17.v.1)	Lirio. <i>Cum candore corona</i>
			<i>Parhelion</i> [imagen del sol reflejada en una nube] en nube. <i>Omnia solis habet</i>
			Estrella vespertina. <i>Magnae lux praevia nocti</i>
10 (nave)	43	Curación en sábado ( <i>Manum aridam Sabbato curat. Matth.</i> 12.v.10)	Lluvia en el campo. <i>Arenti debita semper</i>
			Luna. <i>Medeor, dum cuncta quiescunt</i>
			Campana. <i>Aliis ferias, mihi mando laborem</i>

11 (nave)	20	Primera bienaventuranza (Beati pauperes spiritu. <i>Matth. 5.v.3</i> )	Corona. <i>Et vacua regem faciet</i>
		Segundo plano: Jacob ( <i>Tulit (:Iacob:) de lapidibus, et supponens capiti suo dormivit. Gen. 28.11.</i> )	Ave del paraíso. <i>Procul à terrestribus axem contigit</i>
			Ave atada. <i>Pondus mihi debe, volabo.</i>
12 (nave)	26	Tercera bienaventuranza (Beati pacifici etc. <i>Matth. 5.v.9</i> )	Luna. <i>Quies mihi regna paravit</i>
		Segundo plano: Abraham y Lot ( <i>Ne, quaeso, sit iurgium inter me et te. Gen. 13.8.</i> )	Sol en un lago. <i>Clarior in placido</i>
			Caduceo de Mercurio. <i>Deo placeo, quia diligo pacem</i>
13 (nave)	13	[Bodas de Caná. No se corresponde con la escena de la obra de Leuthner]	Grulla llevando a su madre. <i>Scit matri servare fidem</i>
			Sol naciente. <i>Unda mea virtute rubet</i>
			Abeja. <i>Meliora reponit</i>
14 (nave)	36	Curación del paralítico ( <i>Paralyticum peccatis et morbo absolvit. Matth. 9.v.2</i> )	Fuente de la que brota agua. <i>Erigor, et mundor</i>
			Flor abierta por el sol. <i>Recreor, ut solvor</i>
			Avecilla escapando de sus ataduras. <i>Dant vincula rupta salutem</i>
15 (coro)	37	Vocación de san Mateo ( <i>Matthaeum à telonio vocat. Matth. 9.v.9.</i> )	Nave que emerge tras desechar la mercancía. <i>Emersit vacua</i>
			Alondra escapando del campo. <i>Aliena priùs, nunc aethera quaero</i>
			Halcón regresando del cielo al dueño. <i>A praeda ad Dominum</i>
16 (coro)	31	Curación del leproso ( <i>Curat Leprosum. Matth. 8.v.1</i> )	Fuente de la que brota agua. <i>Sordida pellit</i>
			Lechuzas huyendo al nacer el sol. <i>Impura fugat</i>
			Sol naciente en la cumbre del monte. <i>Vix tango et reddo nitorem</i>
17 (coro)	40	Curación del endemoniado mudo ( <i>Daemoniacum mutum sanat. Matth. 9.v.32</i> )	Gallo. <i>Nox vocem fugitiva dedit</i>
			Alondra alzando el vuelo por la mañana temprano. <i>Dum cedit noctua, canto</i>
			Cuervo sobre un cadáver. <i>Pascitur in mutis</i>
18 (coro)	18	Curación del endemoniado ( <i>Christ, eijcit daemones. Matth. 4.v.24</i> )	León huyendo ante una antorcha. <i>Perculsus luce recessit</i>
			Serpiente huyendo ante un lirio. <i>Cedere suasit odor</i>
			Lechuza huyendo al salir el sol. <i>Lux invisã fugat</i>
19 (coro)	22	Segunda bienaventuranza ( <i>Beati qui lugent etc. Matth. 5.v.5</i> )	Iris formado por el sol. <i>Respexit lachrymas</i>
		Segundo plano: David y Joab ( <i>Melius est, ut incidam in manus Domini. 2 Reg. 24.14.</i> )	Sol después de la lluvia. <i>Post nubila Phaebus</i>
			Alambique. <i>A lachrymis mea gloria</i>
20 (coro)	73	Expulsión de los mercaderes del templo. No se corresponde con la escena de la obra de Leuthner ( <i>Eijcit vendentes è templo. Matth. 21.v.12</i> )	Lechuzas huyendo al nacer el sol. <i>Mihi soli</i>
			Abeja y zángano. <i>Ignavũ genus à praeseipibus arcet</i>
			Sol dispersando las nubes. <i>Mihi purgo domum</i>