



SONS DO
CLÁSSICO
NO 100º ANIVERSÁRIO
DE MARIA AUGUSTA
BARBOSA

J. M. Pedrosa Cardoso
Margarida Lopes de Miranda
COORDENAÇÃO

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
2012

Pedro Carlos Lopes de Miranda

Escola Diocesana de Música Sacra de Coimbra

DIEGO BUXEL
(? – †POST 1572)
EM COIMBRA

O mestre de Capela da Catedral de Ciudad Rodrigo entre 1522 e 1572 (anos da primeira e última notícias da sua actividade) Diego Buxel – ou também Bruxel³⁵ – tem interesse especial para a história da polifonia renascentista de Coimbra por duas razões: por se encontrarem em Coimbra as duas únicas obras tidas até agora seguramente como de sua autoria – a intitulada Missa Bruxel e um Aleluia no MM 9 da P-Cug – e por ser seguro também que sob a sua direcção fez a formação musical como moço de coro naquela capela musical D. Francisco de Santa Maria (†1597), àquele tempo Francisco Mouro, que veio a ser mestre da Capela do bispo de Coimbra D. João Soares e cantor mor do Mosteiro de Santa Cruz. É, por sua vez, nesta sequência de mestres e discípulos que se vem a situar D. Pedro de Cristo (†1618), que se formou sem dúvida no “cantorado” de D. Francisco. Dir-se-ia, portanto, que Diego Buxel é um “avô musical” de D. Pedro de Cristo.³⁶

Ora, o objectivo deste breve contributo é exactamente propor à curiosidade dos cultores da polifonia desta época mais um conjunto significativo de obras que considero com o mínimo de plausibilidade serem deste mestre de Ciudad

³⁵ Opto pela forma Buxel pelo facto de ser claramente a maioritária nos documentos. Bruxel é usado apenas duas vezes, nas actas do cabido de Plasencia e no MM 9 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Cf. Pedro Miranda 2004: 229-257.

³⁶ A relação entre D. Francisco de St^a Maria e Diego Buxel, bem como os dados biográficos de ambos e confirmação da identidade entre Buxel e o Bruxel das obras (Missa Bruxel e Aleluia) constantes do MM 9 da P-Cug (fls 77 v^o a 87 e a fls 105 v^o a 106, respectivamente) encontra-se na minha tese de mestrado (Pedro Miranda 2001). Os capítulos que contêm a investigação nestes pontos estão integrados no artigo referido na nota anterior.

Rodrigo e que, à semelhança das duas já referidas no MM 9 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, se encontram em Coimbra.

Refiro-me aos 32 hinos do MM 221 da P-Cug, cujo interesse começa por ser despertado pelo facto de ter na primeira folha as anotações: *Este libro he da capella do Señor Bispo...*; e ainda mais simplesmente: *Este libro he do Sñor bispo* ou *este libro he da capella*. Este dado, com muitas outras informações concordes já recenseadas na investigação acima referida na nota 2, dão consistência histórica à existência duma capela musical episcopal, distinta da capitular, de que D. Francisco de St^a Maria foi mestre ao chegar a Coimbra, antes de professar no Mosteiro de St^a Cruz.

A anteceder e a suceder ao corpo central – um livro de hinos, de execução muito esmerada e de mão e estilo únicos – encontram-se duas secções de textos litúrgicos vários. Por essa razão lhe foi gravado na lombada: *HIMNOS/E RESP/OOSO/RIOS*. Nestas duas secções, as mãos são várias e a escrita geralmente mais cuidada na secção posterior; o restante, em que se contam também peças sem texto, é numa escrita cursiva, em alguns casos desleixada mesmo. O papel é no entanto sempre o mesmo, o que é fácil de verificar pela marca de água.

O livro de hinos primitivo e homogéneo, o que imediatamente nos interessa agora, é constituído pelos seguintes:

Conditor alme siderum (fls. 9v^o-12): para o tempo de Advento

Christe Redemptor omnium (fls. 12v^o-16): para o tempo de Natal

Hostis Herodes (fls. 16v^o-19): para a Epifania

Audi benigne conditor (19v^o-22): para a Quaresma

Vexilla regis (22v^o-26): para o Domingo da Paixão

Ad cenam agni (fls. 26v^o-30): para a oitava da Páscoa

Jesu nostra redemptio (fls. 30v^o-33): para a Ascensão

Veni creator (fls. 33v^o-37): para o Pentecostes

O lux beata Trinitas (fls. 37v^o-39): para os domingos *per annum*

Pange língua (fls. 39v^o-42): para a festa do Corpo de Deus

Sacris solemnibus (fls. 42v^o-46): para a festa do Corpo de Deus

Laude Mater (fls. 46v^o-49): para a festa da Transfiguração

Christe redemptor omnium conserva tuos famulos (fls. 49v^o-52): para a festa de

Todos os Santos

Ave maris stella (fls. 52v^o-56): para a Assunção
Petrus beatus (fls. 56v^o-58): para a festa das Cadeias de S. Pedro
Doctor egregie Paule (fls. 58v^o-59): para a festa da Conversão de S. Paulo
Ut queant laxis (fls. 59v^o-62): para a solenidade do Nascimento de S. João Baptista
Aurea luce et decore (fls. 62v^o-64): para a solenidade de S. Pedro e S. Paulo
Nardi Maria pistici (fls. 64v^o-66): para a festa de St^a Maria Madalena
Quo custode procul (fls. 66v^o-73): para a festa de S. Miguel Arcanjo
Exsultet coelum laudibus (fls. 67v^o-70): para o comum dos Apóstolos
Deus tuorum militum (fls 70 v^o-73): para o comum de um Mártir
Sanctorum meritis (fls. 73v^o-76): para o comum de vários Mártires
Iste confessor Domini (fls. 76v^o-79): para o comum dos Confessores
Jesu corona virginum (fls. 79v^o-82): para o comum das Virgens
Urbs beata Iherusalem (fls. 82v^o-85): para a dedicação de uma igreja
Te lucis ante terminum (fls 85v^o-87): para os domingos *per annum*
Te lucis ante teminum (fls 87v^o-88): para as Completas de Domingo
Tristes erant apostoli (fls. 88v^o-90): para o comum dos Apóstolos
Claro paschali gaudio (fls. 90v^o-94): para o comum dos Apóstolos
Deus tuorum militum (fls. 94v^o-97): para o comum de um Mártir
Vexilla regis prodeunt (fls. 97v^o-101): para a festa da Exaltação da Santa Cruz³⁷

Entretanto, nas primeiras folhas, que teriam ficado originalmente em branco conforme uso frequente, foram copiadas as seguintes peças:

fl 1v^o-2: *Christus natus est nobis*, Invitatório do Natal
 fls. 2v^o-3: pequenas peças sem texto, com todas as vozes na mesma página.
 fls. 3: dois *Benedicamus domino*
 fls. 3v-4: Responsório da liturgia dos defuntos *Libera me domine...*
 fls. 4v^o-5: fabordões sobre tons salmodicos
 fls. 5v^o-6: *Benedicamus Domino*: para a resposta conclusiva do Ofício.
 fls. 6v^o-8: hino *Te lucis ante terminum*
 fls. 8v^o-9: *Lumen ad revelationem*: texto da antífona do *Nunc dimittis* da hora de Completas

³⁷ É de notar a ordem algo caótica pela qual aparecem os hinos para o Santoral, além disso intercalados com hinos para o ofício comum dos vários tipos de santos. Já quanto ao Temporal, foi respeitada uma ordem mais próxima da realidade.

Nas últimas folhas, também originalmente em branco, em letra cuidada mas cursiva e de tinta diferente foi copiado um *Ave maris stella* (fls. 101v^o-104).

Portanto, como se vê, olhando à totalidade das obras contidas, trata-se, de facto, de reportório exclusivamente para o Ofício, embora, tal como o códice se encontra, a indicação da lombada acima referida peque por excesso quanto aos responsórios: apenas um.

Mas, por que razão o interesse despertado por este livro de polifonia há-de residir no facto de ser da capela episcopal? Em primeiro lugar, todas as notas externas o colocam no séc. XVI. A marca de água do papel, é recensada e definida por C-M Briquet (1907) como *deux flèche en sautoir* colocando-a basicamente na Itália de quinhentos, com a excepção de poder ter sido aplicada a papel fabricado em Troyes, centro norte de França, pela pouca probabilidade de importação da península itálica para tal região. De entre as assim genericamente classificadas entre os nr^{os} 6267 e 6282 não se encontra nenhuma exactamente igual à do MM 221, embora se possa dizer que as que mais características têm em comum com ela sejam os nr^{os} 6267 e 6268. A do MM 221 é a seguinte:



A letra é genericamente humanista redonda, bem cuidada e com nítida preocupação de estilo, a pender para um género francês bem identificado como corrente pelo séc. XVI (Silvestre 1843: a fls. 46), com iniciais tipicamente quinhentistas também, estilizadas num geometrismo predominantemente curvo, tanto quanto me foi possível verificar claramente integrável em modelos italianos (Silvestre 1843: a fls. 1 e 56), de que é uma versão apenas mais sóbria.

Quer as iniciais, quer as minúsculas têm ainda o interesse de serem o único aspecto que este livro tem em comum com um outro da P-Cug, o MM 34, também em papel, mas com uma capa em pergaminho que ostenta,

exactamente com o mesmo tipo de inicial e de minúscula: *Livro dos defuntos*. Este livro contém numa primeira e mais vasta secção, com algumas preocupações de estilo de execução, a preto e vermelho, obras para a liturgia dos defuntos de Aires Fernandes, Guerreiro, Trosilho, Bernal, Fernão Gomes [Correia] e Morales e, a partir da fl. 37v^o e em letra já perfeitamente cursiva, algumas rubricas para a Missa de Requiem de Francisco Mouro, isto é, D. Francisco de St^a Maria antes de professar em St^a Cruz de Coimbra; segue-se-lhe ainda, a fls. 40 v^o, um *Jesu redemptor*, texto provavelmente litânico bastante frequente nas fontes portuguesas da época, para as exéquias, de um André Moutinho.

Que este segundo livro – o MM 34 – possa ser também da capela episcopal, sobretudo pelo facto de conter os trechos de Francisco Mouro, mas também pela presença na capa de letra exactamente igual à do MM 221 – tenha-se em conta sobretudo a inicial capital de *Livro* – faz com que se levante com especial acuidade a pergunta sobre a autoria dos 32 hinos do MM 221. Se o MM 34 indica quase sistematicamente a autoria das obras nele constantes, porque não aquele? É evidente que o séc. XVI não é ainda, e assim será até muito depois, tempo de afirmação sistemática e peremptória da identidade do compositor promovendo o estatuto da autoria. Mas, sendo nós pós-românticos e pós-liberais, é-nos impossível sermos indiferentes à questão: um livro com 32 hinos polifónicos para todo o ano litúrgico, copiado com esmero apreciável apesar de apenas a preto, ganha um relevo e novos motivos de interesse se se lhe puder determinar o autor com o mínimo de plausibilidade.

Pois bem, o ponto de partida é esta ligação entre D. Francisco de St^a Maria – Francisco Mouro em Ciudad Rodrigo e na Capela episcopal de D. João Soares – e Diego Buxel, apelidado de “famoso maestro” (Elustiza e Castrilho Hernandez 1933: LXXIII), maior glória musical daquela cidade antes de Juan Esquivel (Ciudad Rodrigo, 1563-1625), filho de Giralдин Bucher imigrado da Gasconha. A primeira notícia de um Bucher na capela capitular de Ciudad Rodrigo data de 1494 em que foi

elegido cantor... Giralдин Bucher, apellido que fue transformandose en Buxer, Buxel, Bujel, con que es conocido. Era natural de Gascuña, de onde vino a Ciudad Rodrigo, atraído por las ricas raciones que se ofrecian. Tan

perito era en el arte que, habiendose casado aqui con una señora de noble linaje, con lo que se hizo incapaz del beneficio eclesiástico, el Cabildo le conservó la ración en forma de salario.

*Entre sus muchos discípulos descolló su hijo Diego Bujel, **autor de un libro de himnos, versos de claustro etc que regaló a la catedral y que se ha perdido**. Fue primero niño de coro. Contrajo matrimonio con una señora de la ilustre familia de los Aguilas, gozando la racion en forma de salario como su padre y ultimamente, habiendo enviuvado se ordenó de sacerdote. Hizo las oposiciones a la cantoria con un Ramirez (29/9/1522)... A 30 de Novembro [Setembro]³⁸ de 1522, al salir de vísperas, “se da encomienda a Bucher la media prebenda y media ración en la forma que la tenia Altamirano” (Altamirano habia sucedido a Giraldin Bucher)”.*³⁹

Naturalmente, para fundamentar a convicção de que o MM 221 seja o livro de hinos de Diego Buxel, é muito pouco que ele tenha tido um discípulo que foi mestre de capela do Bispo D. João Soares, capela que possuiu um livro de hinos cujo autor não é nunca indicado. Além disso, a única notícia que tenho de tal livro de hinos de Diego Buxel é esta do séc. xx (1935) sem que o que a dá indique a fonte ou fontes que tenham preservado essa informação ao longo dos séculos.

Entretanto, adiante-se desde já que a hipótese de que o autor seja D. Francisco de St^a Maria é de excluir, não só por razões desta vez sobretudo estilísticas, mas também porque à altura, em que por não mais de três anos foi mestre de capela de D. João Soares, estava praticamente a começar a sua carreira – teria passado pela Guarda não se sabe quanto tempo, mas seguramente muito pouco (cf. Pedro Miranda 2004: 234-8 e 243-6) – e, portanto, não tinha ainda tempo para apresentar uma coleção de hinos com esta dimensão. A composição não era naquele tempo um impulso interior ao modo

³⁸ José Lopez-Calo (1975-77: 8) emenda para 30 de Setembro.

³⁹ Mateo Hernandez Vegas 1935: 292. Cónego da Catedral, Vegas é até agora o mais importante historiador do Cabido e da Cidade. Percebe-se hoje, ao visitar o Arquivo Capitular, que ele viu muita documentação que entretanto se dispersou ou se perdeu, nomeadamente volumes de actas do cabido por ele citadas que hoje já não constam da série. Os trechos assinalados a negrito são da minha responsabilidade.

romântico; era antes um ofício no sentido mais estrito do termo e, portanto, ditada pelas necessidades quotidianas e pelas cláusulas contratuais.⁴⁰

Posto isto, proponho que se atente numa análise de 12 dos 32 hinos que tenho já transcritos, desde os aspectos mais periféricos, mas não irrelevantes, até aos mais nucleares do estilo e da própria técnica contrapontística que se possam ter como suportando uma espécie de assinatura do compositor.

O primeiro aspecto periférico que, não contribuindo positivamente para a força da hipótese, também não a contradiz é o facto de o Santoral do livro de hinos não ser fundamentalmente contraditório com a lista dos oragos mais significativos da diocese de Ciudad Rodrigo. Aliás, note-se a presença de um único hino mariano na colecção, o *Ave maris stella*, que, pela posição em que se encontra, é claramente destinado à festa da Assunção da Virgem Maria⁴¹, padroeira da Catedral e de mais 17 paróquias; entretanto, note-se ainda no santoral, além de hinos para os Apóstolos S. Pedro e S. Paulo, apenas e só mais um para St^a Maria Madalena, orago de cinco paróquias.

O segundo aspecto periférico mas significativo e consequente com a proposta em análise é o facto de o *cantus firmus* do *Pange Lingua* ser claramente o da melodia da tradição moçárabe ainda hoje conservado nas colectâneas oficiais de canto gregoriano, o que imediatamente coloca a composição em espaço ibérico. Entretanto, se entre os hinos de maior popularidade entre os polifonistas, como o *Ave maris stella*, ou *Veni creator*, os *cantus firmi* são as melodias tradicionais que se impuseram no processo de unificação litúrgica do Ocidente, outros há que recolhem outras melodias – *Jesu nostra redemptio* – ou que usam versões parentes mais ou menos afastadas das que se impuseram nos hinários da reforma oitocentista e novecentista do reportório – *Ad cenam agni*. Nestes dois últimos casos, foi possível encontrar uma solução claramente mais aproximada no hinário de Huesca (província de Saragoça),

⁴⁰ A título de exemplo, considere-se o já referido Juan Esquivel que, tendo começado a sua carreira de Mestre de Capela em Oviedo também na casa dos vinte anos (1581), veio a trazer à luz a sua primeira publicação, um livro de missas, em Salamanca mais de vinte anos depois, em 1608. Cf. Samuel Rubio 1983: 193.

⁴¹ Este hino regista uma grande variedade de festas marianas a que é aplicado. Para se ter uma ideia, é elucidativa a consulta de *CANTUS: A Database for Latin Ecclesiastical Chant Indices of chants in selected manuscripts and early printed sources of the liturgical Office: <http://cantusdatabase.org/>* (em 7/11/2011). Dos numerosíssimos espécimes deste hino registados em manuscritos, cerca de 47 são destinados à Assunção.

de finais do séc. XI (António Durán Gudiol; Ramón Moragas; Juan Villareal 1987), copiado além-pirinéus para a reforma e unificação litúrgica gregoriana que veio a dissolver o rito hispânico.

Ao nível do estilo, temos de ter em conta a habitual maior rigidez formal dos hinos polifónicos, nesta época quase sistematicamente elaborados numa técnica muito estrita de *cantus firmus*, de modo que não é neste âmbito que podemos esperar aquela liberdade e criatividade formal dos motetos ou mesmo das missas. Ainda assim, e no contexto de que o nosso ponto de vista é retrospectivo de D. Francisco para Diego Buxel, da comparação entre a Missa Bruxel do MM 9 (Pedro Miranda 2001: 72-74) e a Missa *O beata Maria* de D. Francisco de St^a Maria, do MM 3 (ibidem: 79-82), pode-se retirar o seguinte: a segunda corresponde muito mais ao modelo da missa consagrada no séc. XVI, lançada sobretudo por Josquin des Prés e apropriada pela escola romana, que usa, é certo, as técnicas da paráfrase e outras elaborações contrapontísticas relacionadas com as tradições do *cantus firmus* e do cânone, mas em que impera a sistematização e equilíbrio da imitação na extensão a todas as vozes, a distribuição e demarcação clara do texto por cadências de ligação, a alternância com trechos de homofonia ao gosto do moteto livre – características que se conjugam para melhorar a inteligibilidade do texto. Se é verdade que, quanto à distribuição do texto pelo discurso polifónico, Diego Buxel já apresenta um estilo bastante claro, no entanto, a menor sistematização da imitação e o menor equilíbrio na sua extensão a todas as vozes não obtêm uma concentração sobre o texto tão conseguida.

Neste quadro comparativo, os hinos que temos em consideração, pelo facto de o serem e se revestirem da referida rigidez formal dentro da técnica do *cantus firmus*, acentuam naturalmente características geralmente arcaizantes, pelo que, do ponto de vista da relação entre texto e música, a comparação com a Missa Bruxel do MM 9 não resulta especialmente ilustrativa da tese de que se trate de obras do mesmo compositor.

É necessário, portanto, procurar naqueles pormenores de técnica contrapontística, pequenos “gestos” melódico-polifónicos que, repetindo-se com alguma frequência nas obras de um mesmo compositor, são como que suas assinaturas veladas. Retrospectivamente a partir de D. Francisco, assumo três suas “assinaturas” recenseadas por Owen Rees (1995: 153) e que ocorrem

também na Missa Bruxel. São elas: o uso muito liberal de figuras de *cambiata*, frequentemente com mais do que três notas – 4 ocorrências; quintas ou quartas paralelas muito evidentes entre notas de passagem simultâneas em duas vozes ou entre uma nota de passagem e uma figura de *cambiata* – 3 ocorrências; nota retardada e aquela para que deverá resolver soando simultaneamente – uma ocorrência (Pedro Miranda 2001: 74). De todos estes traços de técnica polifônica o que chama mais a atenção é sem dúvida o terceiro, por ser algo seguramente muito raro.⁴²

Pois bem, da transcrição e análise de 12 dos 32 hinos, resulta o mesmo quadro, destacando-se a evidência da mesma ordem de relevância pelo número de ocorrências que Owen Rees já verificava em D. Francisco.

Hinos com os três traços característicos em conjunto:

Ad cenam agni
Petrus beatus
Pange língua
Christe redemptor omnium
Ut queant laxis

Hino com *cambiatas* a produzir quartas ou quintas com notas de passagem:
Sacris Solemnis

Todos os outros têm abundante presença dos outros dois traços característicos.

Considerando o levantamento do número total das ocorrências nos 12 hinos em conjunto, o resultado é o seguinte: número total de *cambiatas*, 75; de quartas ou quintas em notas de passagem, 20; de *cambiatas* produzindo quartas ou quintas, 5; de ocorrências de nota retardada coexistente com a de resolução: 5

Note-se, novamente, como o número de ocorrências acaba por ditar, pela ordem decrescente, a mesma apresentada por Owen Rees, que foi quem primeiro as definiu, como acima citado.

⁴² Renato Dionisi e Bruno Zanolini 1996: 113. Um dos dois exemplos apresentados é de Vitória. Os autores precisam que “il momento della dissonanza ha sempre la durata di una sola croma, a causa della risoluzione anticipata”. No entanto, nestes hinos em apreço a dissonância chega mesmo a acontecer sem essa resolução antecipada.

É evidente que fica muito ainda por explicar para além da possibilidade razoável de D. Francisco de St^a Maria tornar possível a presença em Coimbra, na capela episcopal, do livro de hinos do seu mestre, naquela altura já de idade bem provecta. Teria trazido consigo uma cópia? Teria encomendado executar uma depois de se estabelecer em Coimbra? Não estamos em condições, nem sei se é possível que alguma vez venhamos a estar, de quanto a isso obtermos notícias ou provas certas. Que o quadro é perfeitamente admissível, não tenho grande dificuldade em afirmar. Em primeiro lugar, se a mais que provável explicação para se encontrar uma missa de Diego Bruxel em Coimbra é o seu discípulo D. Francisco de St^a Maria, porque não o há-de ser também para o livro de hinos cuja memória perdurou pelo menos até ao início do séc. xx? As notícias do prestígio de que gozava Diego Buxel permitem conceber tal iniciativa do seu discípulo. Em segundo lugar, há a considerar as relações históricas entre Coimbra e Ciudad Rodrigo; embora a sua consistência no séc. xvi não seja possível de avaliar, seria presumivelmente maior naquela época do que hoje. De facto, para além da instabilidade das fronteiras eclesiásticas daquela região entre Portugal e Castela, desde 1182 um mosteiro dos arredores da cidade tinha-se filiado no de St^a Cruz de Coimbra assumindo a sua regra; sabe-se que no séc. xvii, era de obediência premonstratense,⁴³ uma outra congregação de vida canónica observante da regra de St^o Agostinho e a única que no reino de Castela e Leão assumiu estruturas federativas estáveis (Miguel Calleja Puerta 2009: 53-4). Entretanto, o bispo D. Pedro de Castelo Rodrigo, passando por Coimbra, fizera-se familiar do mosteiro de Santa Cruz e veio mesmo em 1186 a doar àquele mosteiro a paróquia de S. Miguel de Ciudad Rodrigo (Armando Alberto Martins 2003: 879, nota 529) anexa ao referido mosteiro de Santa Cruz de Cortes (Miguel Calleja Puerta 2009: 51; Agustín Herrero Durán 2002).

Independentemente da impossibilidade de, para já, determinar com precisão as circunstâncias em que o tido por desaparecido livro de hinos de Diego

⁴³ Armando Alberto Martins 2003: 878-80. É de admitir que a mudança de filiação se tenha dado por ocasião da reforma imposta por D. João III à congregação de Santa Cruz de Coimbra a partir de 1527, liderada por Frei Braz de Braga, e cuja nova observância veio a ser aprovada pelo Papa Paulo III, incluída a constituição de uma congregação propriamente dita cuja cabeça será, a partir de 1557, o Mosteiro de Coimbra. É sabido que não foi pacífica, tanto que só 22 dos 72 cónegos a aceitaram. Cf. Bernardo Vasconcelos e Sousa (coord.) 2005: 191.

Buxel tenha chegado a Coimbra – se trazido por D. Francisco, se pedido por ele depois de estabelecido na Capela musical de D. João Soares –, os indícios estilísticos a evidenciar o mesmo *métier* do compositor da Missa Bruxel do MM 9 e as suas pegadas no *métier* de D. Francisco de St^a Maria são abundantes e convincentes o suficiente para, enquanto não surgir dado fortemente contraditório, me parecer razoável trabalhar neste âmbito temático da polifonia de Coimbra do séc. XVI tendo em conta a afirmação em tese de que o MM 221 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra é esse livro.⁴⁴

Bibliografia

Agustín Herrero Durán (2002) “Historia de las parroquias mirobrigenses (IV). San Pablo-Franciscanos, Clarisas y columbarios” in *Suplemento del Boletín Oficial del Obispado de Ciudad Rodrigo*, 73.

<<http://www.diocesisciudadrodrigo.org/contenidos/hdiocesana/hojasdiocesanas/iecr73.htm>>

António Durán Gudiol; Ramón Moragas; Juan Villareal (1987) *Hymnarium Oscense*. Zaragoza, Sección de Música Antigua, Institución Fernando El Católico.

Armando Alberto Martins (2003), *O mosteiro de Santa Cruz de Coimbra na Idade Média*. Lisboa, Centro de História da Universidade de Lisboa.

Bernardo Vasconcelos e Sousa (coord.) (2005), *Ordens Religiosas em Portugal. Das origens a Trento – Guia histórico*. Lisboa, Livros Horizonte.

C-M Briquet (1907), *Les Filigranes*. 4 vols. Paris.

Ernesto Gonçalves de Pinho (1981), *Santa Cruz de Coimbra, centro de actividade musical nos séculos XVI e XVII*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Fernando Fuentes Moro (1995) “Santoral Hispanomozárabe en la Diócesis de Ciudad Rodrigo”, in *Memoria Ecclesiae* 6 : 555-8.

⁴⁴ Já depois de o trabalho estar pronto para a edição, chegou ao meu conhecimento o trabalho de NELSON, Bernadette, “A Polyphonic Hymn Cycle in Coimbra”, KNIGHTON, Tess, NELSON, Bernadette (eds.), *Pure Gold: Golden Age Sacred Music in the Iberian World*, Edition Reichenberger, 2011, pp. 167-205. Não foi possível verificar em tempo útil a incompatibilidade ou complementaridade de resultados das duas investigações.

Dos doze hinos transcritos e analisados, um, *Ad cenam agni*, foi publicado em *Revista da Academia Martiniana* 6 (2002) pp. 34-44. Entretanto, com o grupo vocal Ançãble, que dirijo, tive oportunidade de gravar em concerto na Igreja de St^o António dos Portugueses, em Roma, o hino *Christe Redemptor* (in *Conceptio Gloriosae Virginis Mariae & aliae conimbricensium auctororum sacrae cantiones*, © Istituto Portoghese di Sant’Antonio in Roma, PCD200517). Outros têm vindo a ser estreados em concertos vários, assumindo nos programas a atribuição a Diego Buxel (Ciudad Rodrigo ?- post 1572).

- José Lopez-Calo (1975-77), *La musica en las catedrales del Reino de Leon. Ciudad Rodrigo: Actas capitulares. I (1443-1794)*, (Documentos 1-1478). Fundación Juan March, Madrid.
- Juan B. de Elustiza e Gonzalo Castrilho Hernandez (1933), *Antología musical: siglo de oro de la música litúrgica de España : polifonía vocal siglos XV y XVI*. Barcelona.
- Mateo Hernandez Vegas (1935), *Ciudad Rodrigo; la catedral y la ciudad*, Vol. I, Salamanca.
- Miguel Calleja Puerta (2009), “Los canónigos regulares en los reinos de León y Castilla”, in José Angel García de Cortázar y Ruiz de Aguirre; Ramón Teja Casuso (coords.) *Entre el claustro y el mundo. Canónigos regulares y monjes premonstratenses en la Edad Media*, Aguilar de Campo, Fundación Santa María La Real, Centro de Estudios del Románico: 37-62.
- Owen Rees (1995), *Polyphony in Portugal, c. 1530–c. 1620. Sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra*, Garland Publishing, Inc., New York & London.
- Pedro Miranda (2001), *D. Francisco de Stª Maria, cantor mor de Santa Cruz de Coimbra*. Tese apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Pedro Miranda (2004), “D. Francisco de Stª Maria, Cantor Mor de Stª Cruz de Coimbra: novos dados biográficos”, *Estudos Teológicos* 8: 229-257.
- Renato Dionisi e Bruno Zanolini (1996), *La tecnica del contrappunto vocale nel Cinquecento*. Milano, Edizioni Survini Zerboni.
- Samuel Rubio (1983), *Historia de la música española*. Madrid: Alianza Editorial.
- Silvestre (1843), *Alphabet-álbum, Collection de soixantes feuilles d'Alphabets historiés et fleuonnés tirés dès principales bibliotèques de l'Europe ou composés par Sivestre, professeur de calligraphie dès princes, cravés par Circault*. Paris, J. Techener.