

**Os hinos jerónimos entre o tempo medieval e a
época moderna: o exemplo do manuscrito
português P-Ln L.C. 258**

Versão corrigida e melhorada após a sua defesa pública

Inês Leão Martins

**Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais,
variante de Musicologia Histórica**

Novembro 2024

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Mestre em Ciências Musicais – Variante de Musicologia
Histórica, realizada sob a orientação científica da Doutora Océane Boudeau.

Agradecimentos

Os meus agradecimentos são dirigidos, em primeiro lugar, às pessoas que generosamente se disponibilizaram para acompanhar a minha investigação, contribuindo significativamente para a minha integração no projeto de Belém, assim como para os resultados deste trabalho. Um agradecimento ao Grupo de Estudos de Música Antiga, em especial ao Professor Doutor Manuel Pedro Ferreira e ao Professor Doutor João Pedro d'Alvarenga pelos conhecimentos transmitidos, e ao grupo de membros do projeto de Belém pelo apoio e incentivo. Deixo um agradecimento particular à Professora Doutora Carmen Julia Gutiérrez, à codicóloga Catarina Martins Tibúrcio e ao musicólogo Santiago Ruiz Torrez pela partilha das suas investigações que complementaram esta dissertação.

Não posso deixar de agradecer à Doutora Océane Boudeau, que, além das inestimáveis críticas e sugestões, incansavelmente me apoiou em todos os aspetos desta pesquisa. Agradeço não só a inspiração e o incentivo ao longo deste trabalho, mas também a dedicação e a resiliência que sempre demonstrou serem necessárias para o sucesso do mesmo.

Por último, o meu agradecimento vai para a minha família e amigos. Obrigada mãe e pai por continuarem a estar presente em todas as fases de vida, sobretudo, na académica e na profissional. Obrigada Miguel por teres entrado na minha vida e teres sido o meu grande apoio nestes últimos meses de avanço e concretização. A vocês, e a um grupo muito especial de amigos – Bia, Andreia, Alice, Beatriz, Rafael, Diogo, David e Liane – um grande agradecimento pela compreensão, pela força e pela expectativa que sempre demonstraram.

Resumo

Com a presente dissertação proponho-me investigar a liturgia musical da Ordem de S. Jerónimo, incidindo sobretudo nos hinos litúrgicos. Terei como fonte principal o hinário de cota P-Ln L.C. 258, proveniente do Mosteiro Santa Maria de Belém, de datação e origem inconclusiva até ao momento.

A liturgia jerónima apresenta algumas particularidades, maioritariamente associadas ao limite geográfico por onde a Ordem ficou circunscrita, a Península Ibérica. Uma das suas especificidades litúrgicas é a permeabilidade às tradições locais na celebração do Santoral, tanto textual como musical. Ao longo do tempo, de modo a tornarem legítima a sua liturgia, os Jerónimos assumiram como fundamento litúrgico tradições ibéricas anteriores, nomeadamente a celebração do *Proprium Sanctorum* ibérico e o canto praticado na Catedral de Toledo.

O hino é um género literário que se caracteriza pelas particularidades poéticas que apresenta relacionadas com a estrutura e o conteúdo textual. No âmbito litúrgico-musical, integra o Ofício Divino e distingue-se dos demais géneros, sobretudo, pelo texto poético, pela forma musical estrófica e pela notação mensural presente em fontes que remontam ao século XV.

O hinário jerónimo P-Ln L.C. 258 é um importante testemunho do repertório dos hinos praticado pelos monges desta Ordem, tanto pelos textos e melodias transversais à mesma como pelos indícios de culto local que integra. Procurarei, também, identificar as particularidades do próprio manuscrito e as várias fases e intervenções pelas quais o códice passou, sugerindo inclusive uma estimativa de datação através da análise codicológica e paleográfica. Tendo como base o manuscrito P-Ln L.C. 258, pretendo também inserir o repertório dos hinos num contexto local face ao panorama litúrgico jerónimo, demonstrando as diferenças entre o mesmo repertório dentro do quadro ibérico.

Palavras-chave: Ordem de S. Jerónimo; hinos litúrgicos; P-Ln L.C. 258; Mosteiro Santa Maria de Belém.

Abstract

This dissertation aims to investigate the musical liturgy of the Order of St. Jerome, focusing mainly on liturgical hymns. My main source will be the hymnal P-Ln L.C. 258, from the Monastery of Santa Maria de Belém, whose date and origin are so far inconclusive.

The Hieronymite liturgy has some particularities, mostly associated with the geographical limit where the Order was circumscribed, the Iberian Peninsula. One of its liturgical specificities is its permeability to local traditions in the celebration of the Santoral, both textually and musically. Over time, in order to make their liturgy legitimate, the Hieronymites took on previous Iberian traditions as a liturgical foundation, namely the celebration of the Iberian *Proprium Sanctorum* and the chant practiced in Toledo Cathedral.

The hymn is a literary genre that is characterized by its poetic particularities related to textual structure and content. In the liturgical-musical context, it forms part of the Divine Office and is distinguished from other genres above all by its poetic text, its strophic musical form and the mensural notation present in sources dating back to the fifteenth century.

The Hieronymite hymnal P-Ln L.C. 258 is an important testimony of the repertoire of hymns practised by the monks of this Order, both for the texts and melodies that cut across the Order and for the signs of local worship that it includes. I will also try to identify the particularities of the manuscript itself and the different phases and interventions that the codex went through, even suggesting a dating estimate through codicological and paleographic analysis. Based on the manuscript P-Ln L.C. 258, I also intend to place the repertoire of hymns in a local context in relation to the Hieronymite liturgical scope, demonstrating the differences between the same repertoire within the Iberian framework.

Keywords: Order of St. Jerome; liturgical hymns; P-Ln L.C. 258; Monastery of Santa Maria de Belém.

Índice

Introdução	1
Temática e objetivos de investigação	1
Metodologia e fontes.....	2
Estrutura da dissertação	4
Capítulo introdutório: Enquadramento teórico e histórico	6
1. Estado de Arte.....	6
2. Notas litúrgico-musicais	20
2.1. Liturgia.....	20
2.2. Hino litúrgico.....	24
3. Contextualização histórica.....	27
4. Descrição da fonte P-Ln L.C. 258	29
4.1. Origem e datação	39
4.2. Ficha de catálogo	43
Capítulo I: Características dos hinos da liturgia jerónima	46
I.1. Particularidades litúrgicas e musicais	46
I.1.1. A prática litúrgico-musical jerónima	46
I.1.2. O canto da Ordem.....	52
Perspetivas sobre a origem: o olhar da Ordem e a literatura musicológica	53
“Canto toledano”: reflexo do rito hispânico ou variante do rito romano?.....	56
I.1.3. Definição melódica dos hinos jerónimos: P-Ln L.C. 258 como exemplo	58
Melodias de tradição romana	59
Melodias de tradição toledana.....	60
Melodias de tradição peninsular.....	63
Melodias sem correspondências anteriores.....	65
I.2. O culto dos santos na Ordem	66
I.2.1. Especificidades do Santoral jerónimo.....	66
I.2.2. Exemplos concretos no P-Ln. L.C. 258.....	70
Sta. Ana.....	71
Sta. Catarina	73
Conclusões	77

Capítulo II: Atualizações literárias do repertório dos hinos	79
II.1. A evolução litúrgica da Ordem.....	79
II.1.1. Os hinos dos ofícios dos santos patronos.....	79
II.1.2. Exemplos concretos no P-Ln L.C. 258.....	81
S. Jerónimo.....	81
Restantes celebrações de patronos	90
II.2. As reformas católicas nos hinos litúrgicos.....	94
II.2.1. Aplicação da reforma tridentina na Ordem e no P-Ln L.C. 258.....	98
II.2.2. Integração da reforma de Urbano VIII no P-Ln L.C. 258	104
Conclusões	112
Considerações finais	114
Bibliografia	117
Webgrafia	120
Fontes	121
Anexos.....	123
Anexo 1: Tabela com conteúdo do hinário P-Ln L.C. 258	123
Anexo 2: Esquema codicológico da estrutura de P-Ln L.C. 258	131
Anexo 3: Mãos primitiva e intervenientes no P-Ln L.C. 258	132
Anexo 4: Reformas litúrgicas e a localização no P-Ln L.C. 258	133
Anexo 5: Associação entre as melodias e os textos do P-Ln L.C. 258.....	137
Anexo 6: Associação entre os textos e respectivas melodias do P-Ln L.C.258....	140

Índice de Imagens

- Figura a:** Comparação do número 5 escrito pelas foliotações primitiva e segunda no P-Ln L.C. 258.....32
- Figura b:** Organização da página que predomina no L.C. 258, ainda que o conteúdo primitivo tenha sido modificado posteriormente (P-Ln L.C. 258, f. 17^r).....33
- Figura c:** Diferença de organização da página entre cadernos originais e adicionados posteriormente (P-Ln L.C. 258, ff. 93^v- 94A^f).....35
- Figura d:** Diferença de organização da página devido a colagem de fragmentos de texto sobre o pergaminho original (P-Ln L.C. 258, f. 182^v).....35
- Figura e:** Inicial de hino a vermelho com filigrana em azul e inicial a negro preenchida com filigrana em negro (P-Ln L.C. 258, f. 14^v).....36
- Figura f:** Primeira grande capital do hinário decorada com filigrana (P-Ln L.C. 258, f.1^r).....37
- Figura g:** Acrescento de nova melodia para o hino *Ave maris stella* na margem de pé (P-Ln L.C. 258, f. 179^v).....38
- Figura h:** Linhas horizontais que cortam o texto de hinos que não fariam parte do culto - *Enixa est puerpera* (P-Ln L.C. 258, f. 10^r) e o que resta do hino *O veneranda trinitas laudanda* (P-Ln L.C. 258, f. 56^r).....39
- Figura i:** Diferença paleográfica entre as mãos A e D. Final do hino *Vexilla regis prodeunt* (P-Ln L.C. 258, f.23^v) e primeira estrofe do hino *Catharinae vox triumphum* (P-Ln L.C. 258, f. 24^r).....74
- Figura j:** Comparação gráfica entre um fólio primitivo do P-Ln L.C. 258 (f. 93^v) (mão A) e o primeiro fólio do caderno adicionado (P-Ln L.C. 258, f. 94A^f) (mão C).....83
- Figura k:** Folha de guarda inicial do P-Ln L.C. 252.....84
- Figura l:** Folha de guarda final do P-Ln L.C. 252, correspondendo ao f. 118^{r-v} do P-Ln L.C. 258.....85
- Figura m:** P-Ln L.C. 258, ff. 112^v-119^f.....86
- Figura n:** Hino *Exultent modulis sobria pectora* no P-Ln L.C. 258, ff. 94G^v-94H^f.....87
- Figura o:** Hino *Exultent modulis sobria pectora* no P-Ln L.C. 260, ff. 109^v-110^f.....87
- Figura p:** Hino *Exultent modulis sobria pectora* no P-Ln L.C. 280, f. 101^f.....88

Figura q: Hino <i>Exsultent modulis sobria pectora</i> nos livros de coro jerónimos de proveniência espanhola (E-VAu LF132, ff. 68 ^r -70 ^v ; E-E ES199, ff. 7 ^v -11a ^v).....	89
Figura r: Final do hino <i>Nunc laudes resonent</i> com colagem de fragmento e início do hino <i>Ut suis votis resonent</i> (P-Ln L.C. 258, ff. 182 ^v -183 ^r).....	93
Figura s: P-Ln L.C. 258, f. 5A ^v	102
Figura t: P-Ln L.C. 257, f. 75 ^v	102
Figura u: P-EVad Mus. Lit. Ms nº58, folha de guarda inicial.....	102
Figura v: Hino <i>Salvete flores martyrum</i> e o aparamento excessivo da doxologia (P-Ln L.C. 258, ff. 5 ^v - 5A ^r).....	103

Índice de Tabelas

Tabela 1: Correspondência entre as melodias dos catálogos de Turner e Gutiérrez que integram o P-Ln L.C. 258.....	64
Tabela 2: Hinos para a celebração do ofício dos santos patronos da Ordem S. Jerónimo nos séculos XV e XVI.....	81
Tabela 3: Exemplo comparativo dos textos medieval e reformado dos hinos <i>Petrus beatus catenarum laqueos</i> e <i>Miris modis repente liber, ferrea</i> para festa S. Pedro Acorrentado (V, M)	97
Tabela 4: Exemplo comparativo das versões anterior e posterior à reforma de 1629 dos hinos <i>Conditor alme siderum</i> e <i>Creator alme siderum</i>	107
Tabela 5: Exemplo comparativo das versões anterior e posterior à reforma de 1629 dos hinos <i>Vox clara ecce intonat</i> e <i>En clara vox redarguit</i>	108
Tabela 6: Exemplo comparativo entre os textos reformados de 1568 e de 1629 do hino <i>Salvete flores martyrum</i> (P-Ln L.C. 258, ff. 5 ^r -5 ^v e 5 ^v -5A ^r).....	109
Tabela 7: Exemplo da repetição textual e da simultaneidade das versões anterior e posterior à reforma de 1629: hinos <i>Exsultet caelum laudibus</i> e <i>Exsultet orbis gaudiis</i> (P-Ln L.C. 258, ff. 126 ^r -135 ^v).....	111
Tabela 8: Exemplo da repetição textual e da simultaneidade das versões anterior e posterior à reforma de 1629: hinos <i>Iste confessor domini sacratus</i> e <i>Iste confessor domini colentes</i> (P-Ln L.C. 258, ff. 155 ^r -161 ^r).....	111

Introdução

Temática e objetivos de investigação

O Mosteiro Santa Maria de Belém, em Lisboa, mandado edificar pelo rei D. Manuel I (r. 1495-1521) para os frades da Ordem de S. Jerónimo, é bem conhecido pelo seu estilo arquitetónico manuelino. Embora o mosteiro seja um dos monumentos emblemáticos da capital, considerado uma das principais atrações turísticas, o interesse pelo estudo da liturgia praticada neste espaço é recente. Neste sentido, o projeto exploratório do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), financiado pela FCT - *Os manuscritos musicais do Mosteiro de Belém: uma tradição jerónima desconhecida* - procurou analisar os manuscritos litúrgico-musicais provenientes do mosteiro belenense.¹ Com o objetivo de estudar a liturgia da Missa e do Ofício cantada diariamente pelos monges jerónimos do mosteiro, os grandes livros de coro da coleção de Belém foram também comparados com livros impressos pela Ordem. O projeto do CESEM, em parceria com a Universidade NOVA-FCSH, contou com duas bolsas de investigação para alunos de Mestrado. É neste contexto que o meu trabalho de investigação surge, incidindo na análise do hinário P-Ln L.C. 258 e iniciando uma dissertação sobre o repertório dos hinos jerónimos. Enquanto aluna bolsreira apresentei os resultados da minha investigação em conferências e indexei o manuscrito em questão na Portuguese Early Music Database (PEM).² Deste modo, a presente dissertação ganha forma pelas conclusões resultantes da análise deste hinário jerónimo.

Cada investigador aproxima-se de uma fonte primária com a intenção de procurar e de encontrar nela respostas para as suas inquietações, resultando numa desconstrução pessoal da fonte. Fazendo jus a esta premissa e ao conhecimento adquirido num curso de Ciências Musicais que assenta nos fundamentos da Nova Musicologia enquanto área científica interdisciplinar, esta dissertação foi concebida de acordo com estes ideais. O manuscrito P-Ln L.C. 258, que é a fonte principal desta dissertação, é um objeto de estudo complexo que contém variados aspetos musicais e, neste caso litúrgicos, a serem estudados. Simultaneamente, carrega consigo uma história

¹ EXPL/ART-PER/1031/2021. A página *online* do projeto pode ser consultada em <https://musicbelem.fcsh.unl.pt/>.

² Indexação de P-Ln L.C. 258 encontra-se disponível para consulta a partir desta página: <https://pemdatabase.eu/source/118049>.

que está inserida em contextos alargados, estando, por isso, embutida numa rede de outras histórias, como a da Liturgia Católica, a da Europa Ocidental e de Portugal no âmbito socio-político e cultural, a da Ordem de S. Jerónimo, entre outras. Além disso, o manuscrito pode também ser visto como um objeto arqueológico, cuja materialidade reflete elementos que o permitem inserir numa história. Neste sentido, além da História e da Musicologia, tornou-se crucial a adoção de abordagens de outras Ciências Sociais e Humanas, nomeadamente da Codicologia e da Paleografia. Assim, a temática da presente dissertação foi submetida a uma interdisciplinaridade através do cruzamento das análises histórica, musicológica, codicológica e paleográfica do hinário jerónimo P-Ln L.C. 258.

Partindo concretamente desta fonte, o objetivo primordial deste trabalho é compreender quais as especificidades da liturgia jerónima e de que modo estas se aplicam no repertório dos hinos. Posto isto, interessa analisar de que forma as particularidades litúrgico-musicais jerónimas foram processadas perante o panorama ibérico. Uma vez que a Ordem de S. Jerónimo permitia o culto de santos locais, este eixo de investigação encaminhou naturalmente o foco para uma esfera local, tanto em termos de território nacional dentro do escopo ibérico, como aquele em que o L.C. 258 estaria envolvido. As características locais refletem-se no conteúdo do hinário em questão, quer no texto litúrgico, quer na música.

Metodologia e fontes

O principal objeto de estudo desta dissertação é o hinário jerónimo P-Ln L.C. 258, de proveniência belenense. O manuscrito encontra-se atualmente conservado na Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), o que me possibilitou a consulta da fonte e não unicamente um trabalho com as imagens da mesma. Ao longo deste trabalho, de modo a complementar o estudo deste objeto, faço uso de quatro disciplinas que se interseam e que se enriquecem mutuamente. Refiro-me à história, à musicologia, à codicologia e à paleografia. Ao propor uma resposta interdisciplinar para a análise do L.C. 258, aproprio-me dos propósitos científicos das várias áreas utilizadas.

No que concerne as áreas científicas que trazem novidade a este estudo - a codicologia e a paleografia -, o manuscrito é visto como um objeto arqueológico. Esta abordagem pretende estabelecer uma história dos materiais e, simultaneamente, uma

história da transmissão dos textos, na tentativa de encontrar respostas relacionadas com o Onde, o Quando, Quem, Como e Porquê. Deste modo, os elementos codicológicos do hinário jerónimo são identificados e caracterizados de duas formas, por um lado, dissociados da estrutura primitiva do códice na “Descrição da fonte P-Ln L.C. 258”, por outro, são relacionados com o estado primitivo do códice ao longo da dissertação. Foram também analisadas as intervenções na estrutura do códice, na encadernação e no conteúdo textual e musical dos fólhos. Esta informação encontra-se, de forma sintética, nos Anexos 1 e 2, sendo o segundo um esquema codicológico da estrutura do códice, separada pelos cadernos que o compõem. Além disso, contam-se quatro grafias distintas no códice, conseqüentemente, associadas a mãos diferentes que intervieram no texto dos fólhos em momentos divergentes. As mesmas são identificadas e comparadas no Anexo 3 através de exemplos das várias letras escritas por cada uma das mãos. Ao longo do trabalho as quatro mãos são associadas ao conteúdo litúrgico do L.C. 258, estando esta informação também contida no Anexo 1.

De modo a complementar a metodologia interdisciplinar aplicada ao manuscrito em questão, utilizei também a metodologia comparativa. O L.C. 258 foi contraposto com fontes musicais jerónimas e de outras proveniências, de modo a estabelecer-se uma comparação do repertório dos hinos, sobressaindo as semelhanças e as diferenças. Desde o enquadramento do L.C. 258 na liturgia jerónima, passando pela possibilidade de ter sido um livro de coro utilizado no Mosteiro de Belém, e ainda a compreensão do seu conteúdo litúrgico-musical, tentando delinear o percurso do códice, foram várias as fontes utilizadas para uma melhor compreensão do hinário.

O L.C. 258 integra o *corpus* de trinta e nove livros de coro manuscritos associados ao Mosteiro Santa Maria de Belém, atualmente conservados na BNP e na Free Library de Filadélfia.³ De entre estes, são relevantes os dois hinários - P-Ln L.C. 273 e US-PHf Lewis E 230 -, o *kyriale* P-Ln L.C. 252 e os antifonários P-Ln L.C. 257, P-Ln L.C. 260, P-Ln L.C. 279 e P-Ln L.C. 280. Alargando a comparação ao quadro português, destaca-se ainda um hinário de proveniência jerónima do Mosteiro Nossa Senhora do Espinheiro (Évora) - P-EVad Mus. Lit. Ms nº 58. As fontes mencionadas foram observadas digitalmente e utilizadas com o propósito de enquadrar o repertório do L.C. 258 no panorama jerónimo português e/ou belenense, na tentativa de identificar cultos ou tradições locais. No que concerne os hinários do quadro espanhol, contam-se o

³ O *corpus* mencionado foi definido no âmbito do projeto exploratório descrito anteriormente.

Cantonale Sancti Jeronimi (E-Bbc M 251) e o *Intonarium Toletanum*, fontes jerónima e toledana respetivamente.

Um outro eixo deste trabalho incidiu na análise do repertório dos hinos da liturgia jerónima. Com o intuito de identificar as atualizações litúrgicas da Ordem e verificar as diferenças transversais à mesma, foram consultados os breviários jerónimos impressos em 1499, 1532, 1547 e 1562. Para uma melhor aproximação à datação do L.C. 258 através do seu conteúdo textual foram utilizadas fontes romanas, como por exemplo o breviário tridentino impresso em 1568 e o hinário reformado pelo Papa Urbano VIII em 1629. A comparação dos textos do L.C. 258, correspondente a três níveis distintos - tradição medieval, reforma tridentina e reforma de Urbano VIII -, encontra-se sintetizada no Anexo 4, na qual os hinos se encontram sob forma de *incipit* textual.

Para a análise do conteúdo litúrgico e musical do L.C. 258 tornou-se útil a localização do seu repertório. A mesma foi feita conforme as obras de referência neste âmbito, encontrando-se os textos e as melodias identificados no Anexo 1. A nível textual foram consultados os *Analecta Hymnica* (AH) e o *Repertorium Hymnologicum*. Para o estudo das melodias foram essenciais os catálogos de Stäblein (*Monumenta Monodica Medii Aevi* I), de Carmen Julia Gutiérrez (MMMA X) e de Bruno Turner, referente ao *Intonarium Toletanum*.

Por fim, sublinhar que as fontes primárias e livres de edição que foram consultadas e utilizadas neste trabalho, quando citadas, encontram-se na língua original (espanhol e latim), realizando-se uma transcrição diplomática dos textos, respeitando a ortografia e a pontuação originais.

Estrutura da dissertação

No que concerne a estrutura desta dissertação, os resultados serão discutidos e apresentados em duas partes distintas, ou seja, nos capítulos principais. Nestas duas grandes secções, os dois eixos de investigação - a liturgia da Ordem de S. Jerónimo e os hinos litúrgicos - foram contextualizados e intercetados mutuamente. Uma vez que o hinário L.C. 258 é tido como exemplo representativo da liturgia jerónima, o mesmo será integrado em cada um dos capítulos. Posto isto, ambas as secções principais culminam na análise do conteúdo litúrgico e musical da fonte, refletindo, naturalmente, um

afunilamento geográfico. Deste modo, verifica-se uma tentativa de definição do percurso e da utilização do L.C. 258, contribuindo também para a constatação de elementos litúrgicos e musicais transversais à Ordem e para a identificação das singularidades do mesmo, nomeadamente dos elementos associados a um possível culto local.

Os capítulos principais serão antecedidos pelo capítulo introdutório referente ao enquadramento teórico e histórico. Nesta secção, exploro o estado da questão e a literatura produzida referente aos dois eixos de investigação. Além disso, apresento breves notas relativas à definição dos termos “liturgia” e “hinos litúrgicos”, abrangendo a caracterização dos seus elementos, o modo como são praticados na vivência do culto e um sintético enquadramento histórico da realidade ibérica anterior ao âmbito temporal do L.C. 258. Segue-se uma contextualização histórica da Ordem de S. Jerónimo e do Mosteiro Santa Maria de Belém. A secção introdutória termina com a descrição do principal objeto de estudo desta dissertação - o hinário jerónimo P-Ln L.C. 258 -, onde são mencionados os conteúdos litúrgicos que o integram e as suas características codicológicas e paleográficas.

O primeiro capítulo pretende discutir as características dos hinos da liturgia jerónima, desdobrando-se em duas sub-secções. A primeira destas incide na componente musical da Ordem, onde são identificados os elementos litúrgico-musicais essenciais e as características melódicas do repertório dos hinos jerónimos. Por sua vez, a sub-secção seguinte aborda as particularidades do culto do Santoral jerónimo.

Por último, uma vez que a palavra, proveniente de textos sacros, assume um importante papel no canto litúrgico, pela índole prática de cantar a mensagem que transmite como pela índole espiritual, a componente textual tem um especial destaque nesta investigação. Assim, o segundo capítulo é direcionado às reformas textuais do repertório dos hinos, incidindo, por um lado, na liturgia jerónima e na atualização dos cantos dos patronos, e, por outro, nas reformas dos séculos XVI e XVII da liturgia católica.

Capítulo introdutório: Enquadramento teórico e histórico

1. Estado de Arte

Até à data poucos foram os autores portugueses que exploraram e desenvolveram a história da Ordem dos Jerónimos em Portugal. De entre estes, destaco três: Cândido A. Dias dos Santos, José da Felicidade Alves e José Adriano de F. Carvalho. Os autores em questão são coerentes no ano c. 1373 para datar o aparecimento dos Jerónimos em Espanha, no entanto, apesar de desenvolverem outros temas sobre os Jerónimos em Portugal, abordam de forma distinta a origem e a afirmação da Ordem na Península Ibérica e no território português.

Cândido dos Santos, na sua tese de doutoramento, é o que mais aprofunda a Ordem de S. Jerónimo, dando a conhecer a sua história, o seu governo, as estruturas administrativas e monásticas.⁴ O autor desenvolve detalhadamente a génese dos Jerónimos em Portugal, refere-se ao desenvolvimento e construção de cada mosteiro jerónimo português e aborda a cultura da Ordem em Portugal, associando diferentes períodos temporais e fases da Ordem a personalidades, nomeadamente frades. Além disso, ainda que de forma superficial, aponta no capítulo referente à cultura jerónima portuguesa algumas obras musicais e respetivos compositores.

Por sua vez, Alves dedica a sua obra exclusivamente ao Mosteiro Santa Maria de Belém.⁵ No primeiro volume, o autor traça a história deste monumento, indo desde a sua génese, anos antes da sua doação e início de construção, até à data da publicação (final da década de 80). Aborda também a simbologia da designação do nome e do sítio onde o mosteiro foi edificado, a relação de D. Manuel I com a instituição monástica e as várias etapas de construção, destruição, secularização e recuperação que o mosteiro sofreu até à atualidade. No volume seguinte, o autor faz uma resenha histórica do percurso da Ordem no território ibérico até à fundação dos onze mosteiros jerónimos portugueses, completando com uma lista das várias intenções e tentativas de construção de outras casas jerónimas que não se concretizaram. Contrariamente a Cândido dos Santos, Alves na sua narrativa sobre a origem da Ordem na Península Ibérica e em

⁴ Cândido Augusto Dias dos Santos, “Os jerónimos em Portugal – Das origens aos fins do século XVII”. (Tese de Doutoramento, Universidade do Porto, 1977).

⁵ José da Felicidade Alves, *O Mosteiro dos Jerónimos I, II e III* (Lisboa: Livros Horizonte, 1989, 1991, 1992).

Portugal, sobretudo no que concerne os onze mosteiros portugueses, faz apenas uma síntese reunindo as informações essenciais ao leitor.

Dos três autores, Adriano Carvalho é o que menos desenvolve o percurso dos Jerónimos após a sua criação como movimento eremítico até à afirmação como Ordem.⁶ Contudo, o seu artigo é inovador ao problematizar as narrativas sobre a figura de Frei Vasco Martins, ou Frei Vasco de Portugal como o autor refere, pela “história crítica” que apresenta sobre esta figura face a outras fontes e publicações até 1984.

Sobre a casa mãe jerónima portuguesa é ainda importante destacar as duas entradas de Robert Stevenson sobre compositores do mosteiro no *Dicionário Grove*. Sobre Dionísio dos Anjos (1638-1709) sabe-se que foi compositor, harpista e que professou no início do ano 1656, integrando o mosteiro até à sua morte. Segundo o autor, as obras deste monge estavam guardadas no arquivo do mosteiro, mas perderam-se, e eram sobretudo responsáveis para as festas importantes, salmos, missas, motetes e vilancicos.⁷ O segundo compositor é António de Belém (1624-1700), estudante da escola da Sé de Évora e monge jerónimo no Mosteiro do Espinheiro a partir de 1641. Foi mestre de capela no Mosteiro de Belém e as suas obras, também perdidas após 1835, destacavam-se pela polifonia e policoralidade.⁸

Embora a presente dissertação aborde a música litúrgica da Ordem de S. Jerónimo, é necessário alargar o estado da questão de modo a abranger aspetos da liturgia em geral, mas também determinados momentos históricos que foram decisivos para a música relevante desta investigação. Um dicionário como o *Grove Music* possui várias entradas de termos-chave e conceitos relacionados com a liturgia e a música litúrgica, necessários para a compreensão deste domínio, nomeadamente “Liturgia e livros litúrgicos”.⁹ Neste artigo, a liturgia é abordada no geral, enquanto conceito, mas também segundo as suas especificidades, nomeadamente o rito medieval ocidental e o rito bizantino. Também David Hiley, com a obra *Western Plainchant*, é uma referência

⁶ José Adriano F. Carvalho, “Nas origens dos Jerónimos na Península Ibérica: do Franciscanismo à Ordem de S. Jerónimo - o itinerário de fr. Vasco de Portugal”. *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas* 1 (1984): pp. 11-131.

⁷ Robert Stevenson, “Anjos, Dionísio dos”. *Grove Music Online* (2001), consultado a 07 de junho de 2023, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00957>.

⁸ Stevenson, “Belém, António de”. *Grove Music Online* (2001), consultado a 07 de junho de 2023, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02555>.

⁹ Joseph Dyer, Kenneth Levy e Dimitri Conomos, “Liturgy and liturgical books”. *Grove Music Online* (2001, última modificação em 2018), consultado a 18 de junho de 2024, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40071>.

na literatura deste âmbito temático.¹⁰ Ambos os artigos, além da contextualização histórica do termo “liturgia”, apresentam a estrutura pela qual a liturgia cristã ocidental se tem guiado até aos nossos dias - os vários livros litúrgicos utilizados e os serviços divinos celebrados, divididos tanto no calendário litúrgico anual e como na rotina de oração diária. Outros artigos e teses de doutoramento relacionados com temas litúrgico-musicais, como a de Isabel Arias, abordam a liturgia de forma semelhante a estas duas obras de referência.¹¹

O termo “cantochoão”, tal como todos os termos-chave de uma grande área científica, como a Música Antiga, é utilizado de diversas formas e para contextos variados, por vezes até pouco adequados. Uma das obras de referência sobre o cantochoão - *Western Plainchant* -, aborda este termo enquanto “(...) música litúrgica, [portanto,] música para ser executada durante a celebração de um serviço divino”,¹² cuja função é acrescentar solenidade ao ritual religioso cristão. Por sua vez, o artigo “Plainchant” do dicionário *Grove* inicia-se com a definição das três associações terminológicas, desenvolvendo uma abordagem histórica e musicológica do canto do rito romano.¹³ Mas não são apenas as obras de referência internacional sobre o cantochoão que procuram definir este termo, também Santiago Ruiz na sua tese de doutoramento tenta aproximar-se de uma definição de “cantochoão”, tendo como objetivo aprofundar o cantochoão dos manuscritos de Segóvia no sentido literal do termo – o canto monódico sujeito a uma execução homorrítmica.¹⁴

Sobre tradições musicais locais, Asensio afirma que a tradição do cantochoão local acompanhou os compositores espanhóis independentemente do lugar onde se encontravam.¹⁵ Diz-nos também que a presença de melodias ligadas a uma região concreta revela a utilização de padrões melódicos tradicionais de origem anterior à

¹⁰ David Hiley, *Western Plainchant: A Handbook* (Oxford: Clarendon Press, 1993).

¹¹ Maria Isabel Arias Villanueva, “El canto llano en la liturgia del monasterio de San Miguel de los Reyes a través de los cantorales conservados en la catedral de Valencia”. (Tese de Doutoramento, Universidade de Valência, 2017).

¹² Minha tradução de Hiley, *Western Plainchant*, p. 1: “(...) liturgical music, music to be performed during the celebration of a divine service”.

¹³ Kenneth Levy et. al, “Plainchant”. *Grove Music Online* (2001), consultado a 07 de junho de 2023, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40099>.

¹⁴ Santiago Ruiz Torrez, “La monodia litúrgica entre los siglos XV y XIX. Tradición, transmisión y praxis musical a través del estudio de los libros de coro de la catedral de Segovia”. (Tese de Doutoramento, Universidade Complutense de Madrid, 2013).

¹⁵ Juan Carlos Asensio Palacios, “*More hispano/more toletano*. La elección del *cantus firmus* no romano en las tradiciones polifónicas locales hispanas hasta ca. 1600”, *Revista de Musicología* 37, nº 1 (2014): pp. 19-51.

adoção da liturgia romano-franca no final do séc. XI. Por sua vez, determinadas variantes melódicas presentes na Idade Média podem ajudar a estabelecer o itinerário de um compositor e a circulação da sua música. Segundo Asensio, o repertório em que se manifesta este tratamento melódico são, sobretudo, hinos e lamentações. Uma das razões que o autor explora para justificar o uso de variantes melódicas locais é o respeito que os compositores tinham pela tradição local, sendo esta necessária para o bom funcionamento da liturgia diária, portanto mudanças nas tradições litúrgicas enraizadas não eram bem aceites.

O registo do canto litúrgico aparece em vários manuscritos de cantos antigos, incluindo indicações de diferenciação rítmica. Porém, as antífonas totalmente notadas aparecem apenas no século X. O subtema da notação musical do canto litúrgico é desenvolvido tanto no *Grove* como em *Western Plainchant*, sobretudo o registo musical anterior à notação quadrada.¹⁶ Inicialmente neumática, a notação musical não permitia especificar intervalos ou alturas do som, pelo que os cantores aprendiam as melodias por transmissão oral. Portanto, esta notação tinha como objetivo lembrar o contorno melódico. A partir do século XII, a notação quadrada foi a escolhida para registar a música, sobretudo o canto litúrgico monódico. Segundo Ruiz, este facto pode ser explicado pela simplicidade da paleta gráfica, mas também pela sua forma prática de possibilitar uma diastemia perfeita.¹⁷ No entanto, tal sistema gráfico não invalida a adoção de ritmo na prática musical, cuja suposição é que o ritmo era ditado pela prosódia natural do texto. Ainda assim, Ruiz levanta uma hipótese contrária: apesar de alguns manuscritos musicais conservados em Segóvia apresentarem notação mensural, esta evidência não invalida a prática vocal do canto homorrítmico.

Os primeiros testemunhos de canto litúrgico em notação mensural remontam a França no final do séc. XIII, registando-se um crescimento do número de fontes no século seguinte. Uma vez que a notação mensural estava associada à polifonia, a difusão da prática mensural na monodia não resultou de forma generalizada, nem cronológica nem geograficamente.¹⁸ A partir de então, começa a ser frequente a organização do

¹⁶ Levy et. al, “Plainchant”; Hiley, *Western Plainchant*, pp. 373-384.

¹⁷ Ruiz, “La monodia litúrgica entre los siglos XV y XIX.”, pp. 392-393.

¹⁸ *Ibidem*, p. 394.

repertório de acordo com as características rítmicas: cantochão comum ou puro (“*canto llano*”), canto misto ou figurado e repertório “*cantilado*”.¹⁹

Tal como autores e musicólogos procuram delimitar categorias terminológicas para “cantochão”, também Pablo Massa o pretende fazer com o termo “*cantus fractus*”, distinguindo-o de “canto figurado ou canto misto”.²⁰ O autor conclui que se trata de um problema semântico, atribuindo parte da causa deste fenómeno ao descuido do património bibliográfico do seu país – Argentina-, “(...) um herdeiro periférico, embora legítimo da tradição da música sacra europeia”.²¹

Estudos musicológicos mais recentes, como o de Lenka Hlávková sobre os traços mensurais de Credos contidos em manuscritos da Boémia do final de *Quattrocento*, têm comprovado que a popularização da monodia mensural, ou até semi mensural, produziu fontes tardo medievais por toda a Europa, sobretudo hinos, sequências e Credos.²²

No contexto ibérico, é Màrius Bernadó quem nos dá a conhecer fontes com traços mensurais do mesmo período.²³ Com o intuito de apresentar respostas a dúvidas sobre a interpretação do cantochão durante os séculos XV e XVI, o musicólogo opta por uma visão parcial do problema, limitando o seu estudo a fontes de zonas geográficas específicas e aos hinos litúrgicos nelas contidos. Este género de música litúrgica será desenvolvido ao longo da dissertação, inclusive relacionado com o mesmo autor. Numa conferência em 1993, cujo artigo foi publicado em 1995, Bernadó aborda, sobretudo, a música contida nas edições que o cardeal e arcebispo de Toledo – Francisco Jiménez Cisneros – promoveu.²⁴ É crucial o ponto de vista do musicólogo ao questionar os

¹⁹ Santiago Ruiz Torres, “En torno a la mensuración del canto llano: una nueva aproximación a partir del examen crítico de sus fuentes”, em *El entorno musical del Greco – Actas del Simposio celebrado en Toledo* (Madrid: Editorial Musicalis S.A., 2014): pp. 49-56.

²⁰ Pablo Massa, “*Cantus fractus, cantus figuratus*: aproximación a un problema semántico en algunas fuentes teóricas antiguas y modernas”, *Música e Investigación, Revista del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”*, 12-13 (2013): pp. 165-179.

²¹ Minha tradução de *Ibidem*, p. 179: “(...) herdeiro periférico aunque legítimo de la tradición de la música sacra europea”.

²² Lenka Hlávková, “Credo settings in *cantus fractus* in Bohemian sources. A preliminary report on a neglected ars nova repertory”, em *Ars musica and its contexts in medieval and early modern culture*, ed. Pawel Gancarczyk (Warszawa, 2016): pp. 247-254.

²³ Màrius Bernadó, “Adaptación y cambio en repertórios de himnos durante los siglos XV y XVI: algunas observaciones sobre la práctica del canto mensural en fuentes ibéricas”, em *Il canto fratto- L'altro gregoriano* (Roma: Torre d' Orfeo Editrice, 2005): pp. 239-280.

²⁴ Màrius Bernadó, “The Hymns of the *Intonarum Toletanum* (1515): Some Peculiarities”. Em *Cantus Planus: Papers Read at the 6th Meeting 1*, ed. László Dobszay (Budapeste: AKAPRINT Kft., 1995): pp. 367-391.

processos de edição a que este repertório de cantochão foi submetido, duvidando da hipótese destas fontes terem na sua origem a tradição litúrgico-musical hispânica. Conclui-se que estes “(...) livros litúrgicos impressos para a diocese de Toledo entre 1515 e 1520 são um bom exemplo da sobrevivência de tradições particulares no canto litúrgico”.²⁵ Uma destas fontes é o *Intonarium Toletanum*,²⁶ tão especial devido a coleção de hinos com notação mensural que contém. Bernadó constata que os procedimentos de notação nesta fonte toledana são diversos e que não parecem ter seguido nenhum critério, levantando a hipótese da notação mensural do *Intonarium Toletanum* ter sido registada segundo a interpretação de uma tradição oral.

No que concerne a atividade litúrgico-musical nos mosteiros jerónimos, contam-se várias publicações de autoria espanhola dedicadas ao panorama e à vida musical das instituições da Ordem. Gustavo Sánchez apresenta um estudo da música monástica, nomeadamente da dinâmica musical da ordem jerónima e dos seus mosteiros, tendo como principais objetos de estudo as Atas Gerais da Ordem.²⁷ O autor observa que nos documentos dos séculos XV e XVI aparecem notícias relativas a questões litúrgico-musicais, que vão escasseando nos séculos posteriores devido à transação do uso de um breviário próprio da Ordem para o breviário tridentino, adotado em 1570. Nota-se também que neste período eram frequentes as petições dos vários mosteiros para a celebração de santos e devoções locais. Neste âmbito, destaca-se o estudo de Rubio Sadia sobre a hispanização do santoral e a sua adoção por parte dos Jerónimos.²⁸

Através das Atas Gerais da Ordem, Sánchez levanta a hipótese da atividade polifónica nas casas jerónimas em território espanhol remontar quase à origem da própria Ordem. Apesar das frequentes restrições impostas pelo Capítulo Geral, a prática polifónica jerónima alcança o seu ponto alto no séc. XVIII. O musicólogo aborda também a circulação de músicos, organistas e cantores entre mosteiros, vários livros de natureza musical, nomeadamente o Tonário, processionários e livros de coro, e ainda aspetos relacionados com o coro. Do mesmo modo, Alfonso de Vicente e Isabel Arias abordam a estrutura musical de um mosteiro jerónimo, apresentando as características

²⁵ Minha tradução de *Ibidem*, p. 373: “(...) servisse books printed for the diocese of Toledo between 1515 and 1520 are a good exemple of the survival of such particular traditions in the liturgical chant”.

²⁶ *Intonarium Toletanum*, (Alcalá de Henares: Arnao Guillén de Brocar, 1515).

²⁷ Gustavo Sánchez, “Nuevas fuentes para el estudio de la música monástica: las Actas Generales de la orden de San Jerónimo”, *Revista de Musicología* 35, 2 (2012): pp. 155-195.

²⁸ Juan P. Rubio Sadia, “La configuración del Santoral Hispánico en el Breviario de la Orden de San Jerónimo impreso en 1499”, *Miscellània Litúrgica Catalana* [Societat Catalana d’Estudis Litúrgics], n° xxxi (2023): pp. 321-337, ver p. 324.

gerais e os vários cargos musicais que o integravam.²⁹ Aprofundam a relação entre a música e as instituições jerónimas - circulação de monges e de música pelos mosteiros jerónimos, a economia musical destas instituições e o repertório e géneros musicais praticados pelos monges. No que concerne o coro e a dedicação ao mesmo por parte dos monges, é sabido que a Ordem insistia na solenidade com que o Ofício Divino deveria ser cantado. Segundo Sánchez, todos os monges eram obrigados a assistir e a participar no canto do Ofício, independentemente de outras ocupações e funções.³⁰ Isabel Arias acrescenta ainda que o coro ocupava uma terça parte do dia dos monges.³¹ Por sua vez, José López-Calo apresenta aspetos interpretativos relacionando a solenidade da liturgia ao andamento do canto.³² Neste quadro, o papel do corretor do canto/ coro era fundamental, uma vez que era este que decidia a velocidade a que o canto deveria ser cantado. Uma outra função deste cargo consistia na modificação do canto no manuscrito, ou seja, alterações posteriores ao original. Tanto Vicente como Andrés, aprofundam a função deste cargo e várias evidências observadas nos livros de coro de Sta. Engrácia de Saragoça, apresentando inclusive exemplos que o demonstram.³³

No que respeita a variedade de notação musical nos manuscritos e livros de coro de mosteiros jerónimos, vários musicólogos concluem a predominância de dois tipos de figuração: grafias de cantochão e grafias de canto figurado, além dos cantos anotados parcialmente e ainda outros sem notação musical. David Andrés afirma que a grafia de cantochão comum, também denominado na época “canto imensurável ou firme”, é a que predomina no conteúdo musical dos livros de coro do Mosteiro de Saragoça.³⁴ Ramón Ortega constata que o ritmo é uma das questões que suscita mais dúvidas na interpretação dos manuscritos do Mosteiro S. Lourenço do Escorial, acrescentando que

²⁹ Alfonso de Vicente Delgado, “Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la Orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)”. (Tese de Doutoramento, Universidade Complutense de Madrid, 2010); Arias, “El canto llano en la liturgia del monasterio de San Miguel de los Reyes”.

³⁰ Sánchez, “Nuevas fuentes...”.

³¹ Arias, “El canto llano...”.

³² José López-Calo, “La música en el rito y en la orden jeronimianos”, em *Studia Hieronymiana: VI Centenario de la Orden de San Jerónimo, I* (Madrid: Rivadeneyra, S.A., 1973): pp. 124 – 138.

³³ Alfonso de Vicente Delgado, “Oficio de ángeles: el canto llano en los coros de los monasterios jerónimos”, em *Cantoriales de la Orden de San Jerónimo en la Catedral de Huesca*, ed. Carmen Morte García (Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2017), pp. 99-120. David Andrés Fernández, “*Cantatur Communiter*: El Canto Llano en los Cantoriales del antiguo Monasterio de Santa Engracia de Zaragoza”, em *Cantoriales de la Orden de San Jerónimo en la Catedral de Huesca*, coord. Carmen M. García (Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2017), pp. 121-154.

³⁴ *Ibidem*, “*Cantatur Communiter...*”.

a notação musical é uma ferramenta decisiva.³⁵ Neste sentido, ajuda a uma aproximação dos pressupostos estéticos que guiaram a interpretação rítmica do cantochão. O autor apresenta um enquadramento histórico e teórico de tratadistas e noções de ritmo na transmissão de canto eclesiástico, assim como elementos de interpretação do cantochão segundo os tratados de música que apareceram em Espanha no final do século XV e XVI, nomeadamente a prática de “marcar” o compasso com a mão no canto coral. Em adição, o tempo em que o canto devia ser executado era definido pelo grau litúrgico da celebração, por isso, quanto mais solene era a celebração, mais lento seria o canto. Ortega afirma que os livros de coro do El Escorial contêm peças com notação de três tipos: canto plano, canto misto e estilo dos acentos. Além disso, o autor dá a conhecer um exemplo de polifonia denominada de cantochão, apenas por se tratar de um acrescento de vozes a uma melodia de cantochão, não a interrompendo nem modificando.

López-Calo apresenta uma lista de livros litúrgicos e musicais impressos pela Ordem de S. Jerónimo, sendo um deles *Arte de canto-llano*³⁶ de Frei Ignacio Ramoneda, monge e corretor de canto do Mosteiro do Escorial.³⁷ Esta obra é destacada pelo autor devido a secção sobre canto métrico, figurado ou de órgão, não aplicada à polifonia mas aos hinos de “cantochão” – expressão utilizada por Ramoneda. Por sua vez, Samuel Rubio, afirma que a notação dos hinos do Escorial é essencialmente mensural, embora sem indicação de compasso.³⁸ O autor acrescenta também que se verificam alguns hinos que alternam unicamente entre longa e breve, enquanto outros variam entre semibreves, mínimas e pontos de aumentação. Apesar de se constatarem em menor proporção, verifica-se que há reminiscências de mensuralidade também em melodias de salmos, lamentações e responsórios breves.

A Ordem de S. Jerónimo segue a liturgia católica e o calendário litúrgico romano. Deste modo, tal como todas as ordens monásticas, os Jerónimos estiveram sujeitos e, de certa forma, obrigados à adoção das reformas litúrgicas da Igreja, muitas delas consequência dos ideais humanistas vigentes na época. No livro *History of the*

³⁵ Jafet Ramón Ortega Trillo, “El canto llano en los libros corales del Monasterio de San Lorenzo el Real de el Escorial: aspectos interpretativos”. *Revista de Musicología* 32, 2 (2009): pp. 737-750.

³⁶ Ignacio Ramoneda, *Arte de canto-llano en compendio breve, y methodo muy fácil para que los particulares, que deben saberlo, adquieran con brevedad, y poco trabajo la inteligencia, y destreza conveniente* (Madrid: imprenta de Pedro Marin, 1778).

³⁷ López-Calo, “La música en el rito y en la orden jeronimiana”, pp. 136-138.

³⁸ Samuel Rubio, *Las melodías gregorianas de los “libros corales” del Monasterio del Escorial*. (Madrid: Ediciones Escorialenses, 1982).

Roman Breviary é apresentada uma síntese histórica do breviário romano, desde a criação das horas canônicas até ao papado de Bento XIV (1740-1758) inclusive.³⁹ É de especial interesse para esta dissertação as épocas histórico-teológicas de mudança, com importantes consequências para a música, como foi o caso do Concílio de Trento (1545-1563). Também o artigo “Plainchant” do *Grove Music*, por ser uma entrada de dicionário muito abrangente, trata da reforma tridentina e das consequências aplicadas à música sacra.⁴⁰

Como é sabido, a Contrarreforma teve repercussões em toda a Igreja Católica e os Jerónimos não foram exceção. Timothy Schmitz, no seu artigo “The Spanish Hieronymites and Reformed Texts of the Council of Trent” dá a conhecer a reação da Ordem às medidas tridentinas impostas pela Igreja e pelo rei Filipe II.⁴¹ Foram várias as tentativas de evitar a adoção dos novos livros, resultando num desfasamento dos Jerónimos perante o clero espanhol, mesmo que no início do séc. XVII já estivessem de acordo com as normas tridentinas. A rejeição do novo breviário e missal, “os dois principais instrumentos de mudança no culto público da Contrarreforma”,⁴² teve na sua génese o facto de estes eliminarem certos aspetos da igreja toledana, a qual os Jerónimos priorizavam, sobretudo, no Ofício Divino. Contudo, após aceitarem as alterações tridentinas, a Ordem recebeu do monarca Filipe II de Espanha o direito exclusivo de impressão, distribuição e venda dos novos textos no império espanhol. Assim, o autor demonstra que a Ordem apenas aceitou a Contrarreforma devido a pressão real e os benefícios financeiros que o monopólio da impressão prometia.

Sobre o impacto dos ideais humanistas na hinódia, destacam-se as investigações de Ann Moss.⁴³ Focados no momento crítico da história dos hinos latinos, em que o Humanismo se reflete neste género de poesia medieval, os seus artigos incidem sobre a impressão e os efeitos da indústria gráfica na publicação de hinos. Deste modo, o seu principal objeto de estudo são os hinários comentados, ou seja, edições de hinários cujos textos são acompanhados de comentários acrescentados por humanistas da época. Estes

³⁹ Pierre Batiffol, (trad.) Atwell Baylay, *History of the Roman Breviary* (Londres: Longmans, Green, and Co, 1898).

⁴⁰ Levy et. al, “Plainchant”.

⁴¹ Timothy J. Schmitz, “The Spanish Hieronymites and the Reformed Texts of the Council of Trent”. *The Sixteenth Century Journal* 37, 2 (2006): pp. 375-399.

⁴² Schmitz, “The Spanish Hieronymites ...”, p. 398.

⁴³ Ann Moss, “Latin liturgical hymns and their early printing history, 1470-1520”. *Humanística Lovaniensia* 36 (1987): pp. 112-137; *ibidem*, “The Counter-Reformation Latin Hymn”, em *Acta conventus neo-latini sanctandreami: proceedings of the Fifth International Congress of Neo-Latin Studies* (Binghamton: I.D. McFarlane (ed.), 1986), pp. 371-378.

comentários podem explicar o sentido literal do texto mas também as alegorias bíblicas. Um dos hinários impressos deste tipo com mais reedições nos séculos XV e XVI foi *Aurea Expositio* ou *Expositio Hymnorum*.⁴⁴ Os hinários que serviram de estudo para esta investigação encontram-se conservados em bibliotecas de França, Alemanha e Países Baixos. Além do conteúdo dos comentários entre as estrofes dos hinos, é também relevante a sua taxa de sobrevivência, as alterações que os hinários sofreram e a evolução dos seus apêndices. Moss conclui que na transição dos séculos XV para XVI, o material litúrgico começa a desenvolver características nacionais, processo impulsionado pelos centros de impressão, onde cada nação passa a adotar um hinário como padrão. Em adição, os comentários dos hinos da autoria de editores por toda a Europa renascentista refletem a visão da época e a prática humanística referente à retórica, métrica e linguagem da poesia em latim.

Para além dos ideais humanistas, também as mudanças de mentalidade religiosa que se viviam na Europa influenciaram os hinos litúrgicos. À semelhança de outros géneros de música litúrgica, os hinos sofreram alterações intimamente relacionadas com o impacto da Contrarreforma. A importância deste período para a história do hino litúrgico, assim como a associação do mesmo ao Papa Urbano VIII, é já reconhecida: é desenvolvido nos artigos do *Grove Music* referente ao cantochão e aos hinos;⁴⁵ é mencionado por Moss nas suas investigações;⁴⁶ e amplamente desenvolvido por Santiago Ruiz na sua tese.⁴⁷ Este musicólogo dedica o sexto capítulo da sua tese ao *corpus* de hinos dos oitenta e dois livros de coro que se conservam na catedral de Segóvia. No capítulo mencionado, Ruiz aprofunda os hinos litúrgicos no que concerne o seu texto, distinguindo quais os hinos que mantém a sua redação medieval e dos que foram reformados segundo o Breviário de Urbano VIII, fazendo inclusive uma comparação entre alguns exemplos. Esta distinção é antecedida de uma cronologia e um contexto histórico das várias reformas do hinário romano tradicional.

⁴⁴ *Aurea expositio hymnorum una cum textu* (Paris: Caillaut, 1480). Segundo a autora, esta é uma das edições impressas mais antigas que melhor reproduz a fonte primitiva. Também na Biblioteca Nacional de Portugal é possível consultar uma destas edições; para consulta *online*: <https://purl.pt/33288/1/html/index.html#/6-7>.

⁴⁵ Levy et. all, “Plainchant”; Warren Anderson et. all, “Hymn”. *Grove Music Online* (2001, última modificação em 2013), consultado a 07 de junho de 2023, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13648>.

⁴⁶ Moss, “Latin liturgical hymns ...”; *ibidem*, “The Counter-Reformation Latin Hymn”.

⁴⁷ Ruiz, “La monodia litúrgica entre los siglos XV y XIX”.

Por fim, falta mencionar o hino litúrgico. Segundo o dicionário *Grove*, “hino” é um termo de origem desconhecida, contudo, é utilizado para designar um poema em honra de um deus desde a Antiguidade Clássica.⁴⁸ Neste artigo, aborda-se a história do hino desde a Grécia Antiga, seguindo para o repertório cristão ocidental, tanto católico como protestante. No que concerne a monodia dos hinos latinos, o artigo trata da história do repertório em questão e de aspetos relacionados com a métrica, as melodias, fontes e estudos desenvolvidos no âmbito.

Sobre a hinodia da tradição hispano-moçárabe, Félix Arocena informa que

os hinos moçárabes são um reflexo da riqueza poética da oração eclesíastica tal como era celebrada na Hispânia romana, mais tarde visigótica, e que sobreviveu até aos nossos dias: atualmente, a celebração diária da liturgia das Horas hispano-moçárabe realiza-se quase exclusivamente na Capela Moçárabe da Catedral de Toledo.⁴⁹

Apesar do artigo de Arocena não abranger o domínio musical, é apresentado um extenso estado da questão até à data da publicação do mesmo, sobre o estudo do repertório dos hinos do ofício hispânico nos âmbitos filológico, teológico e histórico. Segundo o autor, é possível que os hinos já fizessem parte da liturgia hispânica no final do século V. Contudo, foi no século VII, associado ao florescimento cultural ibérico e ao IV Concílio de Toledo, realizado no ano 633, que a composição dos hinos moçárabes proliferou, período interrompido pela invasão muçulmana, desde 711 até ao século XI.⁵⁰ Das publicações destacadas por Arocena, sublinho as duas edições críticas do hinário hispânico. A primeira é o volume 27 de *Analecta Hymnica*, da autoria de Blume, uma edição que contém 210 peças que se encontram em códices moçárabes datados dos séculos IX a XIII.⁵¹ Tendo sido a primeira publicação com este carácter, permitiu exponenciar o interesse e, conseqüentemente, as publicações sobre esta tradição dos hinos. No seguimento desta, a edição crítica de José Castro, *Hymnodia Hispanica*, conjuga em si os progressos realizados no conhecimento da tradição manuscrita dos hinos moçárabes e a edição de Blume, tendo em conta 24 códices. Este volume de

⁴⁸ Anderson, et. all, “Hymn”.

⁴⁹ Minha tradução de Félix María Arocena, “El Himnario del Oficio hispano”. *Scripta Theologica* 44 (2012): pp. 9-44, ver p. 15: “Los himnos moçárabes son un reflejo de la riqueza poética que tenía la oración eclesial tal y como se celebraba en la Hispania romana, más tarde visigótica, y que ha pervivido hasta nuestros días: actualmente, la celebración cotidiana de la liturgia de las Horas hispano-moçárabe se realiza casi exclusivamente en la Capilla Mozárabe de la Catedral de Toledo.”

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 18-20.

⁵¹ Clemens Blume, *Hymnodia Gotica. Die Mozarabischen Hymnen des alt-spanischen Ritus. Aus handschriftlichen und gedruckten Quellen*, Col. *Analecta Hymnica Medii Aevi*, vol. XXVII (Leipzig: O. R. Reisland, 1897).

Castro é acompanhado de um outro volume separado que contém a tradução espanhola do *corpus* de hinos moçárabe.⁵²

Tal como referido anteriormente, Bernadó desenvolveu investigação musicológica no âmbito dos hinos ibéricos, incidindo sobre os aspetos mensurais das fontes que contêm este repertório. No seu artigo “Adaptación y cambio en repertórios de himnos durante los siglos XV y XVI”,⁵³ o autor aborda este repertório contido em fontes impressas da diocese de Urgell (Catalunha) – um processonário e um ordinário/ritual, que datam de 1527 e 1548 respetivamente.⁵⁴ Em adição, o autor menciona também outros testemunhos de notação mensural, nomeadamente o *Cantonale Sancti Jeronimi*,⁵⁵ um manuscrito de meados do século XV do Mosteiro S. Jerónimo de Murtra (Barcelona); o já mencionado *Intonarium Toletanum*, um impresso do século XVI que se supõe que contenha hinos utilizados na Catedral de Toledo; e o *Intonarium Çaragoçano*,⁵⁶ também uma coleção impressa de hinos, utilizada na diocese de Saragoça, de apenas 27 melodias face à numerosa quantidade de textos. Segundo o autor, estas fontes apresentam uma notação mensural que não é totalmente consistente, o que as impede de conter repertórios uniformes. Deste modo, Bernadó põe em evidência a disparidade do repertório dos hinos e a consequente dificuldade no estabelecimento de ligações e pontos comuns entre os hinos ibéricos do século XVI em fontes conservadas nos grandes centros. Por isso, aprofunda a realidade litúrgica, mais especificamente deste repertório, de um centro periférico: a diocese de Urgell. Conclui-se que “(...) a notação mensural foi introduzida tardiamente, lentamente e aplicada a repertórios muito díspares. Trata-se, sem dúvida, de práticas muito locais (...)”,⁵⁷ tornando-se evidente o desejo de representar os hinos na edição de 1548 do ritual de Urgell de uma determinada maneira, através do uso de valores mensurais.

Carmen Julia Gutiérrez é uma musicóloga que tem desenvolvido investigações no âmbito da hinodia medieval em Espanha; do canto hispânico, moçárabe e neo-

⁵² José Castro, *Hymnodia Hispanica, Corpus Christianorum Latinorum*, Series Latinas 167. (Turnhout: Brepols Publishers, 2010).

⁵³ Màrius Bernadó, “Adaptación y cambio en repertórios de himnos durante los siglos XV y XVI: algunas observaciones sobre la práctica del canto mensural en fuentes ibéricas”. *Il canto fratto- L’altro gregoriano* (Roma: Torre d’ Orfeo Editrice, 2005): pp. 239-280.

⁵⁴ [*Processionarium secundum alme sedis Urgellensis ritum*], (Barcelona: Joan Rosenbach, 1527); *Ordinarium Urgellinum*, (Lyon: Corneille de Septgranges, para Joan Guardiola, 1548).

⁵⁵ *Cantonale Sancti Jeronimi*, (Barcelona, Biblioteca de Catalunha, ms. M.251).

⁵⁶ *Intonarium Çaragoçano*, [Saragoça: Pedro Bernúz e Bartolomé de Nágera, 1542].

⁵⁷ Minha tradução de Bernadó, “Adaptación y cambio...”, p. 255: “(...) la notación mensural se introdujo tarde, lentamente y aplicada a repertorios muy dispares. Sin duda se trata de prácticas muy locales (...)”.

moçárabe; e dos processos de composição, transmissão e receção da música medieval em Espanha, entre outros temas, mas todos relacionados com os hinos litúrgicos.⁵⁸ Gutiérrez identifica um *corpus* de hinos litúrgicos que supõe ser de origem ibérica através das análises isoladas e comparações com repertórios de hinos de fontes ocidentais.⁵⁹ Assim, a autora tem como objeto de estudo manuscritos ou fragmentos que integrem hinos com notação musical, de proveniência ibérica e que datem entre os séculos X e XV, com o objetivo de analisar as particularidades de um possível repertório periférico face ao *corpus* de hinos básico de canto gregoriano. Conclui-se que os textos de provável composição ibérica destinam-se sobretudo ao Santoral e festas da Virgem, associadas às celebrações locais.⁶⁰ Relacionados com estes textos, as melodias que os acompanham são maioritariamente de composição peninsular, integrando as 169 melodias conhecidas apenas em fontes ibéricas constatadas pela autora. Em adição, são apresentados os processos de elaboração musical para a composição destas hipotéticas melodias ibéricas, designados por “assimilação e adaptação” e “criação”.⁶¹ A musicóloga aborda, ainda, subtópicos como a forma e o desenvolvimento musical, modalidade, estilo e âmbito das melodias em questão. Numa investigação mais recente, Gutiérrez demonstra que parte do repertório do antigo rito hispânico, nomeadamente hinos e preces, perdeu-se durante a Baixa Idade Média e Renascimento, em ambos os ritos romano e moçárabe.⁶² À semelhança do artigo anterior, a autora deixa uma lista de hinos hispânicos e respetivas cotas em manuscritos, mas também exemplos de melodias hispânicas em fontes de rito romano.

No seguimento da linha de investigação da musicóloga, Santiago Ruiz na sua tese aborda não só os textos do *corpus* segoviano de hinos e respetivas reformas, como

⁵⁸ Carmen Julia Gutiérrez, “Melodías del canto hispánico en el repertorio litúrgico poético de la Edad Media y el Renacimiento”, em *El canto mozárabe y su entorno. Estudios sobre la música de la liturgia vieja hispánica*. (Madrid, Sociedade Espanhola de Musicologia, 2013), pp. 547-575; *ibidem*, “Procedimientos de creación y adaptación en los himnos litúrgicos medievales en España: la composición de un repertorio”. *Revista de Musicología* 27, 2 (2004): pp. 815-839; *ibidem*, “The Hymnodic Tradition in Spain”, em *Monumenta Monodica Medii Aevi, Der lateinische Hymnus im Mittelalter* (Kassel, Bärenreiter, 2004): pp. 215-243.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Ao longo do artigo, são apresentadas tabelas com os dados referidos e com os noventa textos de composição ibérica, respetivas melodias e celebrações. Encontram-se também exemplos musicais que ilustram a investigação em questão. A musicóloga refere também que todos os dados desta mesma investigação serão publicados numa obra de sua autoria: “Hymnen 2: Hymnen aus spanischen Quellen”, *Monumenta Monodica Medii Aevi*, vol. X, (Kassel: Bärenreiter, in print).

⁶¹ Gutiérrez, “Procedimientos de creación ...”, p. 823.

⁶² Gutiérrez, “Melodías del canto hispánico ...”.

também as melodias destes cantos.⁶³ Destaco as transcrições das setenta melodias diferentes que o *corpus* em questão apresenta e a associação das mesmas às compilações melódicas de Stäblein e de Carmen Julia em *Monumenta Monodica Medii Aevi*, a primeira destas compilações publicada em 1956 e a segunda ainda por publicar. O autor revela que uma das maiores dificuldades foi a incoerência rítmica entre as mesmas melodias presentes em livros de coro diferentes, dificultando a transcrição melódica e induzindo em erro a transcrição rítmica.

No que concerne os hinos praticados pela Ordem de S. Jerónimo, podemos dizer que se encontra pouco estudado. Além de serem escassos os estudos musicológicos neste âmbito, o hino litúrgico não é o protagonista das investigações sobre a música praticada nas instituições jerónimas. Assim sendo, cabe-me aqui destacar investigações mais ou menos aprofundadas sobre o subtema em questão. Em primeiro lugar, volto a referir o trabalho de Màrius Bernadó, desta vez centrado nos hinos e respetiva notação musical de um manuscrito jerónimo - *Cantoriale Sancti Jeronimi*.⁶⁴ O autor considera, através da notação mensural do manuscrito, que esta fonte representa um importante elo entre uma hipotética “ (...) antiga tradição de canto medido, cuja música não está registada, e a sua aceitação definitiva, durante o século XVI”.⁶⁵ Tal suposição advém do facto deste hinário jerónimo fazer uso de recursos da notação típica da polifonia da Ars nova e que antecipa a notação comum do canto figurado que aparece no início do século XVI. Porém, este manuscrito apresenta desafios mensurais, pois a sua notação musical não é homogénea. Melodicamente, no *Cantoriale* abundam as melodias não romanas, contudo, verifica-se um grande número de casos melódicos que se aproximam das fórmulas do repertório tradicional romano, ainda que com muitas variações. Quando comparada a mesma melodia não romana neste manuscrito e no *Intonarum Toletanum*, Bernadó conclui que se trata do mesmo repertório, o qual esteve sujeito às variações da transmissão oral e aos possíveis efeitos de tradições locais ainda desconhecidos.

Termino este mapeamento de fontes essenciais e de literatura relevante produzida no âmbito da dissertação, com a menção dos autores que disponibilizam listas mais ou menos simplificadas com o repertório dos hinos jerónimo que integra as suas

⁶³ Ruiz, “La monodia litúrgica entre los siglos XV y XIX.”

⁶⁴ Bernadó, “Sobre el origen y la procedencia de la tradición himnódica hispánica a fines de la Edad Media”, *Revista de Musicología* 16, nº4 (1993): pp. 2335-2353.

⁶⁵ Minha tradução de *Ibidem*, p. 2343: “(...) antigua tradición del canto medido de los himnos, cuya música no llega a anotarse, y su definitiva aceptación, durante el siglo XVI”.

investigações. Algumas destas listas são, inclusive, em formato de catálogo. Este tipo de informação permite ao leitor conhecer quais os cantos presentes nos manuscritos ou livros de coro em estudo e, no meu caso, tecer comparações entre repertórios de mosteiros de zonas geográficas diferentes. David Andrés e Isabel Arias apresentam-nos as listas do repertório dos hinos misturadas com os restantes géneros musicais, resultado da distribuição do conteúdo musical pelos livros de coro. David Andrés na sua investigação sobre os livros de coro conservados na Catedral de Huesca deixa nos Anexos um “Índice analítico dos conteúdos dos livros de coro”, apresentando as rúbricas e os *incipits* textuais de todas as peças litúrgico-musicais que cada livro de coro contém.⁶⁶ De forma semelhante, Isabel Arias apresenta um extenso “Índice geral de *incipits*” distinguindo o livro e os fólios em que se encontram os cantos, os *incipits* textuais, o tipo de peça, a festa e o momento litúrgico para o qual o canto é destinado.⁶⁷ Além disso, a autora dedica o quinto capítulo da sua tese ao catálogo dos livros de coro conservados na Catedral de Valência, tendo como campos principais: o código do livro, o título, a datação, a procedência, as medidas totais do livro de coro, a descrição física do mesmo, a organização da página, o tipo de códice, a identificação do copista, descrição da ornamentação, encadernação e estado de conservação.⁶⁸

2. Notas litúrgico-musicais

2.1. Liturgia

A palavra "liturgia", curiosamente, deriva do grego *leitourgia*, que originalmente significa um ato gratuito de serviço ao público, como a doação de dinheiro para pagar um projeto militar, ou um entretenimento público. No Ocidente cristão, a palavra tem sido usada de várias maneiras diferentes. Pode referir-se a todo o complexo de formas de culto público, no seu sentido mais lato. Mas também é usada para referir partes específicas desse conjunto, como a parte de um determinado dia (por exemplo, "a liturgia da Sexta-feira Santa"), ou as formas usadas numa parte específica da igreja universal (por exemplo, "a liturgia de Sarum", ou seja, as formas de culto utilizadas na catedral de Salisbury).⁶⁹

⁶⁶ Andrés, “*Cantatur Communiter...*”, pp. 355-412.

⁶⁷ Arias, “El canto llano en la liturgia ...”, pp. 351-639.

⁶⁸ *Ibidem*, pp. 170-310.

⁶⁹ Minha tradução de David Hiley, *Western Plainchant: A Handbook* (Oxford: Clarendon Press, 1993), p. 4: “The word 'liturgy', interestingly, derives from the Greek *leitourgia*, originally meaning some gratuitous act of service to the public, such as the giving of money to pay for a military project, or public entertainment. In the Christian West the word has been used in several different ways. It can refer to the

Na igreja cristã, a liturgia pode ser compreendida como a forma comunitária da prática do culto. Pode também ser entendida como a estrutura convencional do culto cristão e ainda como um ritual, por envolver um conjunto de textos, cantos e gestos cerimoniais comuns a áreas geográficas. Termos como *officium*, *ritus* ou *mysterium*, utilizados pelos autores medievais do Ocidente latino para se referirem ao culto cristão, dão lugar ao termo “liturgia” no século XVI, por influência do humanismo.⁷⁰

A prática litúrgica católica segue o calendário litúrgico organizado consoante dois ciclos: o Temporal e o Santoral. Sendo eles interligados, a celebração de ambos acontece simultaneamente. O Temporal (*Temporale*) orienta o ano litúrgico de acordo com os eventos da vida de Cristo, incluindo desde o primeiro domingo do Advento até ao último domingo depois de Pentecostes. Dentro deste período temporal, algumas festas têm data fixa, como o Natal e a Epifania, enquanto outras variam consoante a Páscoa, por exemplo o tempo da Quaresma, a Ascensão e Pentecostes. Por sua vez, o Santoral (*Sanctorale*) apenas possui datas específicas, e portanto fixas, associadas à comemoração de santos e mártires da Igreja. As celebrações dos santos incluem não só aqueles cujo culto é transversal, como também os santos das tradições locais ou ordens monásticas (*Proprium Sanctorum*). No caso dos santos cujo ofício ou missa não inclui qualquer música específica e que são na maior parte das vezes considerados de menor categoria, seguem-se formulários litúrgicos da secção Comum dos Santos (*Commune Sanctorum*). Os santos que compõem esta secção podem ser mártires, apóstolos, evangelistas, bispos e doutores da Igreja, confessores, virgens, entre outros.⁷¹ É perante esta dinâmica litúrgica anual que as orações, as leituras e também os textos associados à música variam. Em adição, a Igreja valoriza também a vida litúrgica ordenada em ciclos de menor dimensão como a liturgia diária ou semanal, sendo o domingo o dia mais importante para a liturgia e uma referência para a organização do ciclo anual.

Os principais serviços litúrgicos são a Missa e o Ofício e ambos são compostos por leituras, orações e cantos. Apesar disso, a Missa tem como elemento central a reprodução do momento da consagração do pão e do vinho, à imagem de Jesus Cristo

whole complex of forms of public worship, in its broadest sense. But it is also used to refer to specific parts of that whole, such as the part for a particular day (for example, 'the Good Friday liturgy'), or the forms used in a particular part of the universal church (for example, 'the Sarum liturgy', meaning the forms of worship used at Salisbury cathedral)".

⁷⁰ *Ibidem*, p. 2; Joseph Dyer, Kenneth Levy, Dimitri Conomos, “Liturgy and liturgical books”, *Grove Music Online* (2001, última modificação em 2018), consultado a 18 de junho de 2024, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40071>.

⁷¹ *Ibidem*; Hiley, *Western Plainchant: A Handbook*, pp. 7-13.

na Última Ceia, e conseqüentemente, a comunhão da assembleia. Este ritual litúrgico é celebrado diariamente nas igrejas das catedrais e dos mosteiros, mas também com uma frequência semanal (aos domingos) em igrejas menores.

Por sua vez, o Ofício Divino consiste na rotina de oração diária “(...) centrada na récita semanal do Saltério, na entoação de cantos e hinos, e na leitura das Escrituras, dos escritos dos Padres e das lendas dos santos nos respetivos dias de comemoração”.⁷² Para a prática do Ofício, o dia litúrgico organiza-se em oito momentos de oração, as chamadas horas canónicas: Matinas, Laudes, Prima, Terça, Sexta, Nona, Vésperas e Completas. Contrariamente à Missa, o repertório do Ofício é menos homogéneo e pode refletir influências regionais, quer variantes musicais quer textuais. Neste sentido, os breviários, livros litúrgicos que contêm os textos que devem ser lidos ou cantados no Ofício, são importantes testemunhos do desenvolvimento de repertórios locais.⁷³

Tendo consciência de que a liturgia era fundamental na vivência pública do culto religioso, a Igreja cristã e, sobretudo a católica, sentiu necessidade de se renovar ao longo do tempo. Com o propósito de promover um modo de viver a liturgia e de a celebrar mais adequados ao tempo em questão, foram diversos os concílios realizados na história da Igreja Católica, cujas conseqüências incluíram mudanças no próprio rito litúrgico, quer em estrutura, conteúdo textual, matéria musical, celebrações e festividades, entre outras componentes práticas.

No que concerne a liturgia musical, é importante ter em consideração que esta estava intimamente relacionada com o contexto histórico, socio-político e cultural das variadas épocas. Para o âmbito temporal abordado nesta dissertação, é essencial ter presente as raízes da liturgia musical medieval, a qual se mostrou heterogénea até ao século VIII, onde cada território do Ocidente europeu possuía um rito próprio. Maricarmen Gómez apresenta uma excelente síntese do panorama litúrgico-musical medieval:

Muito antes de ser imposta a liturgia romana, eram praticados na Europa Ocidental pelo menos quatro ritos com os seus cânticos correspondentes. Um deles era o canto do rito franco-romano, praticado em território franco. Na cidade de Roma, até finais do século XII, foi utilizado o chamado antigo/velho canto romano. Na cidade de Milão e nas suas dioceses dependentes, o

⁷² Minha tradução de Dyer et al., “Liturgy and liturgical books”: “(...) centred on weekly recitation of the Psalter, the singing of chants and hymns, and readings from the Scriptures, from the writings of the Fathers, and from the legends of the saints on their feast days”.

⁷³ Hiley, *Western Plainchant: A Handbook*, p. 334.

canto praticado era o da liturgia ambrosiana, e na Península Ibérica e na Gália de Narbonne, era o da liturgia visigótica, denominado de canto antigo hispânico por uns e de canto moçárabe por outros, por razões derivadas da sua história. A partir do século VIII, o rito franco-romano foi se sobrepondo a todos os outros, tornando o seu canto no oficial da Igreja de Roma, tomando o nome de canto gregoriano.⁷⁴

No quadro ibérico, o antigo rito hispânico foi estabelecido no século VII e vigorou durante a invasão muçulmana da Península, que teve início no ano 711. Durante este período de ocupação do território ibérico foi permitido aos habitantes moçárabes, outrora cristãos, dar continuidade à sua prática litúrgica anterior. Simultaneamente, a substituição do antigo rito hispânico pelo rito romano-franco foi sucedendo gradualmente em algumas regiões da Península Ibérica. No início do século VIII, a progressiva incorporação da região da atual Catalunha e da Septimânia (uma província visigótica no atual sul de França) no reino franco levou à introdução deste novo rito vigente. Três séculos mais tarde, a partir do Concílio de Burgos no ano de 1080, a região de Leão e Castela substituiu oficialmente o rito hispânico, tendo este sido também implantado em toda a Península Ibérica pelos reis cristãos nos territórios reconquistados. Excepcionalmente, seis paróquias e algumas igrejas moçárabes de Toledo deram continuidade à prática do rito hispânico após a reconquista da cidade aos muçulmanos em 1085.⁷⁵ Infelizmente, são muito escassas e precárias as fontes conhecidas que informam sobre as práticas musicais das comunidades moçárabes da diocese de Toledo que deram continuidade à sua prática litúrgico-musical após a introdução do rito romano. Em adição, o repertório do rito hispano-moçárabe não esteve sujeito a nenhuma autoridade eclesiástica que tivesse assegurado a uniformidade musical nem a sobrevivência de registos escritos. Este repertório foi “(...) facilmente

⁷⁴ Minha tradução de Maricarmen Gómez Muntané, *La música medieval en España*, Coleção DeMusica 6 (Kassel: Edition Reichenberger, 2001), p. 1: “Tiempo antes de que se impusiese la liturgia romana, en el Occidente europeo se practicaban al menos cuatro ritos con sus correspondientes cantos. Uno era el canto propio del rito franco-romano, practicado en territorio de los francos. En la ciudad de Roma, y hasta fines del siglo XII, estuvo en uso el denominado viejo canto romano. En la de Milán y en las diócesis de ella dependientes el canto practicado fue el de la liturgia ambrosiana, y en la Península ibérica y la Galia narbonense el de la liturgia visigoda, denominado por unos viejo canto hispano y por otros canto mozarabe por razones derivadas de su historia. A partir del siglo VIII el rito franco-romano se fue imponiendo a todos los demás, al tiempo que su canto se convirtió en el oficial de la Iglesia de Roma tomando el nombre de gregoriano”.

⁷⁵ *Ibidem*, pp. 1-3; Félix María Arocena, “El Himnario del Oficio hispano”, *Scripta Theologica* 44 (2012): pp. 9-44, ver p. 20; Carmen Julia Gutiérrez, “Melodías del canto hispánico en el repertorio litúrgico poético de la Edad Media y el Renacimiento”, *El canto mozarabe y su entorno: Estudios sobre la música de la liturgia viejo hispánica* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2013): pp. 547-575, ver pp. 548-549.

sujeito aos condicionalismos de uma transmissão fundamentalmente oral, com tudo o que isso implicava em termos de exposição a possíveis contaminações e corrupções”.⁷⁶

É esta tradição medieval, introduzida na Península Ibérica a partir do final do século XI, que se encontra nos manuscritos jerónimos, embora com algumas especificidades, como veremos.

2.2. Hino litúrgico

Um dos elementos musicais presente em todas as horas do Ofício é o hino litúrgico. O hino é um género literário poético que, desde a Antiguidade Clássica, designa um poema de louvor a um deus. É também com este significado que o termo “hino” integra a liturgia cristã e é neste contexto que se torna um género litúrgico particular do Ofício.⁷⁷

O hino litúrgico tem como principais características textuais a composição poética em verso, sendo o número de estrofes indeterminado; a regularidade métrica, dada pelos padrões de sílabas longas e breves, respeitando as regras de versificação do latim; e o texto, embora litúrgico, é de temática não bíblica. Além dos hinos de composição estrófica, este género litúrgico pode também estar escrito em prosa. Musicalmente, o hino distingue-se pela forma estrófica, sendo a melodia repetida em todas as estrofes, geralmente silábica e de âmbito reduzido, predominando os intervalos pequenos e os extremos melódicos de 6ª e 8ª. Em adição, é ainda característico dos hinos a relação flexível entre texto e música e o consequente intercâmbio destes componentes, sendo frequente a adaptação de melodias conhecidas para textos diferentes e vice-versa.⁷⁸ Devido às suas particularidades, o hino distingue-se como género litúrgico-musical face a outras formas poéticas litúrgicas.

A composição de hinos é uma tradição que conta com testemunhos desde o século IV e que se manteve durante todo o período medieval. Os hinos podem estar

⁷⁶ Minha tradução de Màrius Bernadó, “Sobre el origen y la procedencia de la tradición himnódica hispánica a fines de la Edad Media”, *Revista de Musicología* 16, nº4 (1993): pp. 2335-2353, ver p. 2352: “(...) fácilmente sujeto a las servidumbres de una transmisión fundamentalmente oral, con todo lo que ello supone de exposición a posibles contaminaciones y corrupciones”.

⁷⁷ Warren Anderson et al., “Hymn”, *Grove Music Online* (2001, última modificação em 2013), consultado a 07 de junho de 2023, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13648>.

⁷⁸ Warren Anderson et al., “Hymn”; Hiley, *Western Plainchant*, pp. 140-145; Carmen Julia Gutiérrez, “Procedimientos de creación y adaptación en los himnos litúrgicos medievales en España: la composición de un repertorio”, *Revista de Musicología* 27, nº2 (2004): pp. 815-839, ver pp. 818-833.

escritos num livro próprio - o hinário - e ser também mencionados, muitas vezes de forma abreviada, nos breviários. Estes livros foram um importante canal de transmissão destes poemas latinos medievais até à Era Moderna.⁷⁹ Além disso, podem ainda estar contidos em antifonários ou livros de salmos.

Segundo o grande dicionário *Grove Music*, os textos dos hinos foram copiados sem notação musical a partir do século VII, sendo o primeiro testemunho com notação musical datado do século X.⁸⁰ O hino litúrgico, à semelhança de outros repertórios com textos métricos, nomeadamente as sequências e algumas formulações do Credo, foi um género suscetível à notação mensural. Dentro deste âmbito temático, algumas fontes ibéricas têm assumido destaque pela sua proveniência e respetivas características musicais. Duas delas são o hinário jerónimo do Mosteiro de Murtra (Barcelona), datado da primeira metade do século XV, e o *Intonarium Toletanum*, uma coleção de hinos impressa do século seguinte, inserida no projeto de Cisneros.⁸¹

No que respeita aos hinos litúrgicos hispânicos, a produção deste género abrange os séculos VII até ao XI, sendo que a partir do século IX se verifica uma perda de qualidade literária à medida que se vai enraizando o rito romano. “Os manuscritos litúrgicos hispânicos transmitem um número considerável de hinos, parte dos quais são comuns a outras liturgias ocidentais; a outra parte, superior a duzentos hinos, é de produção própria. Lamentavelmente, a grande maioria não apresenta notação musical”.⁸² Deste modo, são inconclusivas e duvidosas as relações entre fontes ibéricas do século XV e XVI com o antigo rito hispânico, cuja intenção seria ser preservado em novas edições impressas, de entre as quais se conta o *Intonarium Toletanum*.⁸³

A partir do século XIX verificam-se publicações de edições críticas referentes ao repertório dos hinos, sobretudo no que concerne o texto poético. Dentro deste quadro

⁷⁹ Ann Moss, “The Counter-Reformation Latin Hymn”, *Acta conventus neo-latini sanctandreami: proceedings of the Fifth International Congress of Neo-Latin Studies* (Binghamton: I.D. McFarlane, 1986): pp. 371-378, ver p. 371.

⁸⁰ Warren Anderson et al., “Hymn”.

⁸¹ *Cantoreale Sancti Jeronimi* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. M.251); *Intonarium Toletanum* (Alcalá de Henares: Arnao Guillén de Brocar, 1515).

⁸² Minha tradução de Maricarmen Gómez Muntané, *La música medieval en España*, p. 25: “Los manuscritos litúrgicos hispanos transmiten un número considerable de himnos, parte de los cuales son comunes a otras liturgias occidentales; la otra, que supera los dos centenares, es de producción propia. Lamentablemente la gran mayoría no lleva notación musical”.

⁸³ Màrius Bernadó, “The Hymns of the *Intonarium Toletanum* (1515): Some Peculiarities”, László Dobzay (ed.), *Cantus Planus: Papers Read at the 6th Meeting*, vol. 1 (Budapest: AKAPRINT Kft., 1995): pp. 367-391, ver p. 386.

destaca-se os *Analecta Hymnica Medii Aevi* de Dreves e Blume.⁸⁴ Esta obra de cinquenta e cinco volumes concentra em si, não só hinos litúrgicos, como outras formas poéticas medievais, por exemplo sequências e tropos, tornando-se uma obra de referência textual da poesia litúrgica. De destacar o volume XXVII, pela edição de hinos do rito hispânico, e os volumes XVI e XVII pela incidência nas fontes ibéricas.⁸⁵ Ao longo da dissertação e no Anexo 1, os hinos do P-Ln L.C. 258 encontram-se identificados por “AH”, seguidos do número do respetivo volume e canto. De forma semelhante, o *Repertorium Hymnologicum* de Chevalier constitui um catálogo da poesia litúrgica (hinos, sequências, tropos, etc.) de composição tardia, posteriormente à medieval.⁸⁶

No que concerne os hinos do ponto de vista musical, a principal referência é a obra de Stäblein - *Hymnen I: die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes*, primeira obra da coleção *Monumenta Monodica Medii Aevi* (MMMA I) - pela grande quantidade de melodias levantadas de fontes dos séculos XI a XIX, provenientes da Europa Ocidental.⁸⁷ Em adição, outros estudos melódicos exaustivos do repertório dos hinos materializaram-se nos catálogos de Moberg e Nilsson, que contém melodias de hinos provenientes de fontes suecas e escandinavas, húngaras, alemãs e francesas, e, no catálogo de Rajeczki, um estudo de melodias de hinos e de sequências de fontes húngaras, francesas, alemãs, boémias, polacas, italianas e até espanholas.⁸⁸ Mais recente é o catálogo de Gutiérrez, que contém somente melodias provenientes de fontes ibéricas, tanto composições locais como variantes de melodias romanas. Esta obra ainda não está publicada, contudo, é uma importante investigação das melodias dos hinos que

⁸⁴ Guido Maria Dreves, Clemens Blume. *Analecta Hymnica Medii Aevi*, 55 vols. (Leipzig: O. R. Reisland, 1886-1922). A obra encontra-se disponível para consulta a partir desta página: <https://musmed.fr/CMN/tableAH.htm>.

⁸⁵ Clemens Blume, *Hymnodia Gotica. Die Mozarabischen Hymnen des alt-spanischen Ritus. Aus handschriftlichen und gedruckten Quellen*, Col. *Analecta Hymnica Medii Aevi*, vol. XXVII (Leipzig: O. R. Reisland, 1897); Guido Maria Dreves, *Hymnodia Hiberica. Spanische Hymnen des Mittelalters aus liturgischen Handschriften und Druckwerken Römischer Ordos*, Col. *Analecta Hymnica Medii Aevi*, vol. XVI (Leipzig: O. R. Reisland, 1894); Dreves, *Hymnodia Hiberica. Liturgische Reimofficien aus Spanischen Brevieren*. Im Anhang: Carmina Compostellana, die Lieder des s. g. Codex Calixtinus, Col. *Analecta Hymnica Medii Aevi*, vol. XVII (Leipzig: O. R. Reisland, 1894).

⁸⁶ Ulysse Chevalier, *Repertorium Hymnologicum*, 6 vols. (Louvain: Imprimerie Polleunis & Ceuterick, 1892-1920).

⁸⁷ Bruno Stäblein, *Monumenta Monodica Medii Aevi I, Hymnen I: die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes* (Kassel: Bärenreiter, 1956).

⁸⁸ Carl Allan Moberg, Ann-Marie Nilsson, *Die liturgischen Hymnen in Schweden II: 1: Die Singweisen und ihre Varianten. 2: Abbildungen ausgewählter Quellenhandschriften*, *Acta Universitatis Upsalensis, Studia musicologica Upsalensis, Nova series*, 13 (1991); Benjamin Rajeczki, Polycarp Radó: *Hymnen und Sequenzen, Melodiarum Hungariae medii aevi*, 1 (Budapest, 1956; revisão de edição em 1982 com vol. suplementar).

abrange as fontes de território ibérico, as quais não estão estudadas até ao momento, e que, por isso, complementa os estudos de referência mencionados anteriormente.⁸⁹

3. Contextualização histórica

No séc. XIV, com as inseguranças de fé e os diversos problemas que a Igreja procurava dar resposta, a vida eremítica do silêncio e da solidão teve uma maior procura, tornando-se o eremita numa figura de referência. Neste sentido, o eremita italiano Tommasucio da Foligno, inspirado pela vida de São Jerónimo e com o desejo de o imitar no deserto de Calcis, cria o “movimento hieronimiano”.⁹⁰ De Itália até à Península Ibérica, este movimento difundiu-se através dos discípulos do eremita Tommasucio, atraindo rapidamente parte da nobreza espanhola, constatando-se cinquenta e dois mosteiros de Jerónimos em território espanhol nos fins do séc. XVI.⁹¹

A ordem dos Jerónimos estende-se até Portugal devido a Frei Vasco Martins, um eremita português que contactou com o movimento ligado a S. Jerónimo em Itália e lhe deu continuidade em Toledo na segunda metade do séc. XIV. No ano de 1400, juntamente com outros eremitas, consegue a autorização para a construção de dois mosteiros jerónimos, sob a regra de Santo Agostinho – o de Penha Longa, na zona de Sintra, e o de São Jerónimo do Mato em Alenquer.⁹²

Além destes dois mosteiros, outros nove foram edificados em território português: São Marcos de Tentúgal (Coimbra, 1451), Santa Maria do Espinheiro (Évora, 1457), Santa Maria de Belém (Lisboa, 1496), Nossa Senhora da Pena (Sintra, 1503), Misericórdia das Berlengas (1513- 1535), Santa Marinha da Costa (Guimarães, c.1528), Vale Benfeito (Peniche, 1548), o Colégio Universitário de São Jerónimo (Coimbra, 1550) e o Convento de Jesus (Viana do Alentejo, 1548 – único convento feminino português). Embora só tenham sido edificados estes onze mosteiros jerónimos

⁸⁹ Carmen Julia Gutiérrez, *Monumenta Monodica Medii Aevi X, Hymnen 2: Hymnen aus spanischen Quellen* (in print).

⁹⁰ Cândido Augusto Dias dos Santos, “Os jerónimos em Portugal – Das origens aos fins do século XVII”. (Tese de Doutoramento, Universidade do Porto, 1977), ver p. 5.

⁹¹ José da Felicidade Alves, *O Mosteiro dos Jerónimos II- das origens à atualidade* (Lisboa: Livros Horizonte, 1991), ver pp. 11-12.

⁹² Santos, “Os jerónimos em Portugal”, p. 5; Alves, *O Mosteiro dos Jerónimos II*, p. 12.

em Portugal, muitas foram as tentativas de construção e projetos de fundação que não se concretizaram. A maioria destes projetos foram a pedido do rei D. Manuel I.⁹³

Desde o seu início na Península Ibérica que a Ordem de S. Jerónimo conquistou a nobreza, não só pela adesão dos membros desta classe à Ordem, como pelo apoio das famílias reais. Em Portugal, a família real mostrou interesse em ajudar e financiar parte das construções dos mosteiros jerónimos, destacando-se D. Afonso V, D. João II, D. Manuel I e D. João III.⁹⁴ Contudo, devido ao natural desenvolvimento da Ordem no território lusitano e o conseqüente aumento de adesão, é durante o reinado de D. Manuel I e do seu sucessor, D. João III, que se verifica um maior registo de ajudas reais, das quais sobressai o Mosteiro Santa Maria de Belém.

Na sua génese, o Mosteiro de Belém tem uma igreja gótica, mandada construir pelo infante D. Henrique, que, por sua vez, tinha sido edificada sobre uma ermida situada “num lugar chamado Restelo”.⁹⁵ Em 1498, através da Carta de Doação, o rei D. Manuel I entregou à Ordem de S. Jerónimo o sítio de Belém. A Ordem tomou posse canónica em 1500, seguindo-se o início da construção do mosteiro dois anos mais tarde.⁹⁶ Concebido para cem monges, a intenção do monarca português era “«fundar um mosteiro, com igreja, claustros e todas as demais oficinas [monásticas] precisas»; numa palavra: um lugar de oração pública e solene”.⁹⁷ Para isso, o financiamento das despesas da construção do edifício foi assegurado, em parte, pelo rei através do comércio colonial.

Em 1517, dada a importância e relevância do mosteiro belenense, é-lhe atribuído o estatuto de casa-mãe jerónima portuguesa, outrora pertencente ao Mosteiro de Penha Longa. Conseqüentemente, o Mosteiro de Belém é formalmente escolhido para a sepultura do rei na capela-mor, tornando-se um panteão real daí em diante. Contrariamente ao esperado por D. Manuel, o seu sucessor, D. João III, não revelou grande interesse pelo Mosteiro de Belém, pelo que não contribuiu da mesma forma para o avanço da sua construção, resultando num edifício quatro vezes menor do que o planeado. Durante os séculos seguintes até à Revolução Liberal, verificou-se uma secularização do mosteiro através do acolhimento de outras funções e grupos sociais no

⁹³ Alves, *O Mosteiro dos Jerónimos II*, pp. 13-15.

⁹⁴ Santos, “Os jerónimos em Portugal”, p. 19.

⁹⁵ Alves, *O Mosteiro dos Jerónimos I - descrição e evocação* (Lisboa: Livros Horizonte, 1989), p. 9.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 20.

seu interior. Em 1833, dos cem monges apenas restavam treze ou catorze, culminando na abolição dos Jerónimos, assim como de todas as ordens monásticas, com a vitória liberal.⁹⁸

4. Descrição da fonte P-Ln L.C. 258

O P-Ln L.C. 258 é um livro de coro manuscrito complexo, que exige uma análise detalhada de várias das suas componentes e características. No que concerne as questões de investigação referentes ao repertório dos hinos jerónimos, o L.C. 258 revelou ser um importante testemunho litúrgico-musical. Contudo, a análise musicológica do seu conteúdo mostrou ser insuficiente e pouco segura para sustentar as hipóteses levantadas. Partindo da premissa de que as intervenções no manuscrito são sempre uma consequência e simultaneamente uma causa - “uma consequência, que responde ao estado físico para manutenção do uso, e uma causa, que prolonga a existência do manuscrito em determinado contexto, testemunhando essa mesma decisão”⁹⁹ - a adoção de uma abordagem codicológica e a análise de características paleográficas do L.C. 258 tornou-se necessária.

A descrição que se segue foi pensada com detalhe para ser o mais precisa e completa possível, sem se tornar exaustiva, respeitando e desenvolvendo os critérios fundamentais para a análise de um códice.¹⁰⁰ Segundo Elisa Ruiz, um trabalho de descrição codicológica deve ser tripartido, iniciando-se pelos elementos de identificação da fonte, seguindo-se as análises codicológica, paleográfica e as demais necessárias, finalizando com o estudo do conteúdo textual.¹⁰¹ Para uma melhor compreensão do objeto de estudo desta dissertação - L.C. 258 -, proponho uma descrição de ordem distinta: iniciar com a análise codicológica, de seguida problematizar os elementos de identificação, valorizando as análises codicológica e paleográfica, e, por fim, aprofundar o conteúdo textual e musical do L.C. 258 ao longo da dissertação. O principal

⁹⁸ *Ibidem*, pp. 33-39.

⁹⁹ Inês Correia, “Compreender a materialidade do manuscrito medieval no contexto de produção e uso: um olhar sobre a Biografia do manuscrito Medieval”, «*Mediaeval Sophia*». *Studi e ricerche sui saperi medievali E-review annuale dell’Officina di Studi Medievali* 19 (2017): pp. 343-358, ver p. 343.

¹⁰⁰ Nesta descrição os critérios codicológicos foram adotados e adaptados tendo em vista a tipologia da fonte principal de que se ocupa a presente dissertação, assim como o propósito da mesma. Os critérios referidos encontram-se descritos e desenvolvidos em Elisa Ruiz Garcia, *Introducción a la Codicología* (Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002), pp. 352-372. No âmbito codicológico, não será aprofundado na descrição o suporte de escrita, o picotamento e o pautado, o material do copista, o empaste e a cosedura do códice.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 352.

fundamento que sustenta esta descrição é a minha própria análise da fonte, tendo também em consideração as informações disponibilizadas pela Biblioteca Nacional de Portugal (BNP),¹⁰² uma vez que é o local atual onde a fonte se encontra. A descrição é acompanhada de uma ficha de catálogo, que a sintetiza, encontrando-se no final da mesma.

O livro de coro em estudo é um hinário de grandes dimensões (490 x 350 mm) que contém hinos escritos em notação musical para o *Temporale* (ff. 1^r-62^v), o *Proprium Sanctorum* (ff. 62^v-124^v) e o *Commune Sanctorum* (ff. 126^r-185^v). A composição do códice consiste num total de cento e trinta e nove fólios de pergaminho, agrupados em vinte e um cadernos, conforme demonstrado no Anexo 2. Em adição, fazem parte do L.C. 258 duas folhas de guarda iniciais (A e B) e duas finais (C e D), e quatro fragmentos soltos (fragm. A, B, C e D).

A estrutura do P-Ln L.C. 258 evidencia mudanças perante o códice primitivo.¹⁰³ A génese destas intervenções reside, essencialmente, na atualização do conteúdo litúrgico segundo as reformas gerais da Igreja Católica e as particulares da Ordem de S. Jerónimo. As alterações realizadas na estrutura interna do códice manifestam-se sob três formas: a supressão de fólios, criando lacunas, a adição posterior de fólios e a colagem de fragmentos. No Anexo 2 observa-se a composição interna do códice, distribuída por cadernos, visualizando-se as lacunas de fólios a tracejado. Em falta contam-se, pelo menos, três cadernos completos entre os cadernos 9 e 10 (ff. 73-80), 14 e 15 (ff. 103-110), e 20 e 21 (ff. 170-177), e ainda os fólios 20-21, 35-38, 54-55, 66-71, 93, 95-96, 113-118, 125, 128-131, 148-151, 164. Os fólios 5B, 121-122, 123-124 são volantes. Foram acrescentados ao códice os fólios 5, 5A, 5B, 53 e dois cadernos completos (os atuais cadernos 12 e 13),¹⁰⁴ assinalados a cinzento no Anexo 1.

Os fragmentos soltos que pertencem ao L.C. 258 estiveram outrora colados sobre o pergaminho da seguinte forma: os fragmentos A e B estariam colados sobre os

¹⁰² “[Hinário] [Música manuscrita]”, Biblioteca Nacional de Portugal, última consulta a 08 de maio de 2024, https://catalogo.bnportugal.gov.pt/ipac20/ipac.jsp?session=16B96F1O67676.9002&profile=bn&uri=link=3100042~!4294478~!3100024~!3100022&aspect=basic_search&menu=search&ri=2&source=~!bnp&term=L.C.+258&index=CALLDD.

¹⁰³ No seguimento da abordagem codicológica que proponho, a utilização o termo *primitivo* serve para designar as características e os elementos que formam o códice (fólios, foliatura, decoração, encadernação, estrutura, escrita, etc.) que provêm do manuscrito original, associado ao contexto de produção do mesmo. Este termo será empregue no sentido de remeter para uma temporalidade anterior às intervenções registadas no códice, às quais estará associado, por oposição, o termo *posterior*.

¹⁰⁴ Os cadernos 12 e 13 do códice são compostos pelos fólios 94A-94F e 94G-94J respetivamente.

ff. 24^v e 25^r, respetivamente; ainda se verificam evidências de uma sobreposição do fragmento C sobre parte do B. O fragmento D não se relaciona de forma óbvia ao hinário.

As folhas de guarda iniciais e finais pertenceriam à estrutura do códice, isto é, terão sido arrancadas do códice primitivo, sem justificação aparente, e colocadas como folhas de guarda. Outrora os bifólios em questão integraram o caderno 17 (ff. 138-145) e corresponderam aos fólhos 140 e 143 (guardas iniciais B e A) e aos fólhos 141 e 142 (guardas finais D e C).¹⁰⁵ Atualmente, estes fólhos encontram-se virados ao contrário, uma norma comum que permitia distinguir as folhas de guarda do códice e que pressupõe que o repertório contido nestes fólhos já não era utilizado.¹⁰⁶ Além disso, as folhas de guarda finais encontram-se mutiladas no atual canto inferior direito, e foram parcialmente apagadas e reescritas com o hino *Ave maris stella*, dando continuidade ao repertório de hinos que as antecede.

Como já mencionado, o P-Ln L.C. 258 é um livro de grandes dimensões (490 x 350 mm), cujo códice tem como medidas atuais 454 x 330 mm. No entanto, é notável o aparamento excessivo que os fólhos sofreram posteriormente face ao seu tamanho original, como consequência da reencadernação do códice. Através da medida da margem de dorso (margem mais próxima da costura), é possível calcular as medidas originais das restantes margens.¹⁰⁷ Deste modo, conclui-se que a dimensão dos fólhos era consideravelmente maior, cujas medidas originais seriam 506 x 405 mm, tendo o pergaminho sofrido um aparamento de aproximadamente 52 mm na altura e 75 mm na largura.

¹⁰⁵ Segundo a descrição disponibilizada pela BNP, as folhas de guarda finais não são consideradas como tal, mas como parte integrante do códice enquanto os fólhos 186 e 187 respetivamente, seguindo a foliação do final do livro de coro.

¹⁰⁶ A norma das folhas de guarda ao contrário verifica-se também noutros livros de coro jerónimos do *corpus* proveniente de Belém, nomeadamente nos P-Ln L.C. 246, P-Ln L.C. 255, P-Ln L.C. 257, P-Ln L.C. 259, P-Ln L.C. 280 e P-Ln L.C. 332.

¹⁰⁷ A organização dos fólhos nos códices medievais e renascentistas segue proporções especiais relacionadas com os ideais de harmonia e proporção da Antiguidade Clássica, cf. Ruiz, *Introducción a la Codicología*, pp. 180-190. Apesar de se constatarem quatro fórmulas que conferem proporcionalidade harmónica entre a dimensão dos fólhos e da caixa de texto, a receita medieval prescreve as seguintes proporções: o fólho deve consistir numa relação de cinco partes de altura para quatro partes de largura, em que as margens de pé e de goteira deveriam corresponder (cada uma) a uma parte da largura, a margem de cabeceira deveria ser $\frac{2}{3}$ de uma parte da largura e a margem de dorso $\frac{2}{3}$ da cabeceira. Esta foi a fórmula escolhida nesta investigação para determinar as dimensões dos fólhos primitivos do códice, ainda que somente de forma aproximada. A fórmula referida encontra-se em ms. lat. 11884 da Biblioteca Nacional de França, sendo reproduzida em *ibidem*, pp. 186-187.

A foliação utilizada no L.C. 258 é de numeração árabe e encontram-se três formas distintas no códice. A foliação primitiva é caracterizada pelos números de cor castanha no canto inferior direito e é aquela que abunda no manuscrito (*cf.* Fig. a).¹⁰⁸ A segunda foliação evidencia uma caligrafia posterior e diferencia-se pela cor negra, pequena dimensão e traço mais fino e estilizado no canto inferior direito (*cf.* Fig. a). Esta numeração encontra-se exclusivamente nos fólhos adicionados com a clara intenção de preencher parte da lacuna resultante, dos quais os cadernos 1 (f. 5) e 7 (f. 53) são exemplos.¹⁰⁹ A terceira foliação, que denomino por auxiliar, caracteriza-se por ser a lápis no canto superior direito de todos os fólhos, tendo sido acrescentada como ferramenta de estudo de análises contemporâneas, tal como a presente dissertação. Sem interferir com as duas foliações já descritas, esta numeração auxiliar sugere uma associação de letras nos fólhos adicionados ao códice, de modo a que as lacunas de foliação fiquem preenchidas, como se verifica no caderno 1 entre os fólhos 5 e 6 (ff. 5A, 5B e 5C) e nos cadernos 12 e 13 (ff. 94A-94F e 94G-94J). Nas folhas de guarda restam partes da foliação primitiva, precisamente por terem pertencido ao corpo do códice. Contudo, optei por lhes atribuir uma letra maiúscula como identificação de modo a ser claro a referência a estes fólhos quando necessário. O mesmo sucede em relação aos fragmentos, uma vez que não continham nenhum tipo de identificação.



Figura a: Comparação do número 5 escrito pela foliação primitiva (à esquerda, P-Ln L.C. 258, f. 152^r) e pela segunda foliação (à direita, P-Ln L.C. 258, f. 5^r).

¹⁰⁸ Ao longo do livro de coro verificam-se alguns fólhos que outrora estiveram numerados pela foliação primitiva, mas que, atualmente, se encontram sem numeração. O impedimento da visibilidade destes números prende-se com a perda da cor castanha da foliação primitiva, que confunde a cor dos números com a do pergaminho, e o aparamento dos fólhos nas margens de pé e de goteira, eliminando a foliação ou parte dela.

¹⁰⁹ No caderno 1 encontram-se as três foliações, sendo a primitiva aquela que predomina (ff. 1-4; 6-10), enquanto as restantes foliações se encontram entre os fólhos 4 e 6 por balizarem fólhos acrescentados ao caderno posteriormente - fólho 5 numerado pela segunda foliação e os fólhos 5A, 5B e 5C apenas numerados com a foliação auxiliar. No caderno 7 (ff. 49-56), o único do L.C. 258 que apresenta uma reestruturação através de união de fólhos de forma artificial, a foliação encontra-se visível nos fólhos 49 e 50 (de foliação primitiva) e no fólho 53, numerado pela segunda foliação. Os fólhos 51, 52 e 56 não apresentam foliação e os fólhos 54 e 55 estão em falta no caderno.

A organização da página em todos os fólhos tem como guia os pentagramas, uma vez que são inexistentes os fólhos escritos somente com texto. Segue-se uma imagem representativa do aspeto gráfico da maioria dos fólhos do códice (Fig. b), onde se observam hinos monódicos e silábicos, cujo texto é manuscrito em duas cores, sendo as rúbricas de cor vermelha e as letras dos hinos a negro. A música é escrita a negro sobre pentagrama vermelho, em notação de traços mensurais e utilizam-se sinais de compasso, claves e guião.



Figura b: Exemplo da organização da página que predomina no L.C. 258, ainda que o conteúdo primitivo tenha sido modificado posteriormente (P-Ln L.C. 258, f. 17^v).

As claves mais usadas são Dó 3^a e 4^a e Fá 3^a, para que a notação não saia do pentagrama. No que concerne os acidentes, verifica-se que o Si bemol aparece escrito na armação de clave,¹¹⁰ enquanto o Si natural é assinalado com um sustenido na nota em questão.¹¹¹ Como veremos, o manuscrito apresenta indícios paleográficos de quatro mãos distintas. Também a nível da escrita musical se verificam intervenções, pelo que os textos escritos pela mão primitiva mantém a notação musical correspondente,

¹¹⁰ Exemplos de melodias com Sib na armação de clave: ff. 24^r-25^v; ff. 94F^v- 94J^v; ff. 44^v-46^v/ ff. 134^r-135^v.

¹¹¹ Exemplo: ff. 44^v-46^v.

enquanto os textos escritos pelas mãos C e D apresentam notação musical com traços diferenciadores da notação original. Neste sentido, as alterações referidas podem estar escritas pela mão A, por exemplo o Si bemol na armação de clave do f. 134^r, ou por mãos posteriores, como se observam nos f. 24^r e f. 94F, correspondendo às mãos D e C respetivamente.

A notação musical do hinário insere-se maioritariamente na grafia de canto figurado (as figuras de longa, breve, semibreve e mínima), ainda que se verifiquem simultaneamente melodias sem traços mensurais. Estas melodias aparentam notação quadrada comum, o que não invalidaria a adoção de ritmo na prática musical.¹¹²

Por norma, cada fólio apresenta um conjunto de seis pentagramas e seis linhas de texto, no entanto, verificam-se exceções, sobretudo nos fólhos adicionados ao códice. Destacam-se pela diferença na organização da página os cadernos 12 e 13 (ff. 94A-94F, 94G-94J), com cinco conjuntos de pentagramas e linhas de texto (*cf.* Fig. c); o fólio 5B^v com quatro pentagramas e apenas uma linha de texto, ficando incompleta a reescritura da doxologia do hino *O sola magnarum*; o fólio 5A^r com sete pentagramas, em que o último se encontra incompleto devido o aparamento excessivo na margem de pé (*cf.* Fig. v em II.2.1, p. 102); os fólhos 179^v-181^r com sete conjuntos, de entre os quais o sétimo corresponde a uma adição de melodia diferente para o hino *Ave maris stella* na margem de pé (*cf.* Fig. g); e os fólhos 181^v-184^r, que apresentam um número variado de pentagramas e linhas de texto, por conterem fragmentos de pergaminho somente com texto escrito, colado sobre os conjuntos primitivos (*cf.* Fig. d).

¹¹² Exemplo: ff. 1^r-2^r.



Figura c: Diferença de organização da página entre cadernos originais (fólio da esquerda: P-Ln L.C. 258, f. 93^v) e adicionados posteriormente (fólio da direita: P-Ln L.C. 258, f. 94A^r).



Figura d: Diferença de organização da página devido a colagem de fragmentos de texto sobre o pergaminho original (P-Ln L.C. 258, f. 182^v).

A decoração do hinário é sóbria e cinge-se apenas às iniciais do texto. Ainda que bicolor e de pequenas dimensões (equivalente à altura de um pentagrama), a ornamentação do L.C. 258 é visível em grande quantidade. As iniciais primitivas dos hinos são maioritariamente de cor vermelha ou azul, com filigrana na cor oposta (*cf.* Fig. e), distinguindo-se das iniciais dos hinos que sofreram intervenção ou foram adicionadas posteriormente por serem mais simples, apenas caligrafadas numa só cor e

sem ornamentação (cf. Fig. d). Também as maiúsculas negras que iniciam as estrofes dos hinos apresentam, na sua maioria, pequenas filigranas a negro (cf. Fig. e). Por sua vez, destacam-se as quatro capitais de grande dimensão (equivalendo à altura de dois pentagramas). Estas são bicolores com filigrana a azul e a vermelho, encontrando-se no primeiro fólio do códice, no hino de Vésperas para o Advento (cf. Fig. f), e as restantes na secção do *Commune Sanctorum*, sempre nos hinos de Vésperas para as festas duplas: Comum dos Apóstolos (f. 126^r), Comum de um Mártir (f. 138^r); Comum dos Mártires (f. 145^v).¹¹³ Através da dimensão dos motivos decorativos é possível observar uma hierarquização da importância do próprio conteúdo litúrgico, na qual as grandes capitais referidas anunciam a relevância da festa litúrgica que lhes segue, delimitando as diferentes partes do livro.



Figura e: Inicial de hino a vermelho com filigrana em azul e inicial a negro preenchida com filigrana em negro (P-Ln L.C. 258, f. 14^v).

¹¹³ Dado os momentos no códice em que as grandes capitais se encontram, especula-se que haveria pelo menos mais uma que estaria no primeiro hino dedicado às Virgens na secção do *Commune Sanctorum*. Contudo, esse fólio está em falta no códice (f. 164).



Figura f: Primeira grande capital do hinário decorada com filigrana (P-Ln L.C. 258, f.1^r).

A encadernação do livro de coro é de planos de madeira de estrutura compósita, isto é, formados por dois pedaços de madeira justapostos, revestidos a couro gofrado a húmido. Cada plano apresenta quatro brochos e uma estrela de oito pontas estampada com um umbilico no centro. O mau estado de conservação da encadernação constata-se pelos danos visíveis na lombada, no revestimento e nos vestígios de fechos que apertavam no plano posterior.

Do mesmo modo que se constata um mau estado de conservação no exterior do L.C. 258, também o interior do hinário se encontra danificado, consequência das diversas intervenções sofridas. A estrutura primitiva do códice evidencia mutilações pela ausência de cadernos, contando-se pelo menos três cadernos completos em falta; pelos fólhos arrancados, desaparecidos ou soltos; pelas folhas de guarda finais incompletas; e pelo notável aparamento excessivo dos fólhos, eliminando por vezes parte do conteúdo textual e musical. Em adição, contam-se 71 hinos modificados de um total de 121 cantos, observando-se intervenções que se materializaram no reaproveitamento dos fólhos primitivos. A correção que mais se constata no pergaminho é a raspagem e a reescritção, permitindo eliminar elementos, sobretudo textuais, que estavam escritos e substituí-los por outros. São também visíveis os acrescentos textuais e musicais nas margens dos fólhos, do qual é exemplo uma segunda melodia para *Ave maris stella* (ff. 179^v-181^r) escrita nas margens de pé (cf. Fig. g); a colagem de

fragmentos, como se verifica no último caderno do hinário no repertório destinado à festa de Sta. Paula (cf. Fig. d); e as linhas horizontais que cortam o texto de hinos, indicando que estes deixariam de ser cantados (cf. Fig. h). Os únicos exemplos desta intervenção são hinos de Laudes que, de acordo com o breviário tridentino,¹¹⁴ deveriam de ser substituídos. A substituição no L.C. 258 concretizou-se com a adição de fólios à estrutura primitiva do códice, resultando numa simultaneidade de hinos para a mesma hora canónica, neste caso da Epifania - *O sola magnarum* (ff. 5A^v-5B^r), acrescentado para substituir *Enixa est puerpera* (ff. 10^r-11^r) - e da Santíssima Trindade - *O veneranda trinitas laudanda* (apenas o final do hino, f. 56^r-56^v), substituído por *Tu trinitas unitas* (f. 53^r-53^v).



Figura g: Acrescento de nova melodia para o hino *Ave maris stella* na margem de pé (P-Ln L.C. 258, f. 179^v).

¹¹⁴ *Breviarium Romanum Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum, PII V. PONT. MAX. iussu editum.* (Venetiis: Ioannem Variscum & Socios, 1568).



Figura h: Linhas horizontais que cortam o texto de hinos que não fariam parte do culto - *Enixa est puerpera* (no fólio da esquerda, P-Ln L.C. 258, f. 10^r) e o que resta do hino *O veneranda trinitas laudanda*, também com a música raspada (no fólio da direita, P-Ln L.C. 258, f. 56^r).

4.1. Origem e datação

O P-Ln L.C. 258 está integrado num *corpus* de trinta e nove livros de coro manuscritos. O *corpus* em questão pertencia ao mosteiro jerónimo Santa Maria de Belém em 1834, aquando da extinção das ordens religiosas portuguesas e do confisco dos seus bens para domínio público. Atualmente, vinte e sete destes livros conservam-se na BNP e doze na Free Library de Filadélfia. De entre este *corpus*, que é bastante heterogéneo, apenas dezassete livros de coro podem ser associados com certeza ao Mosteiro de Belém, quer pelos elementos de identificação, pelo seu conteúdo ou ainda pela decoração dos fólios e da encadernação.¹¹⁵

O hinário em questão não contém cólofon nem tampouco elementos que permitam identificar o copista ou os demais intervenientes, o mosteiro onde foi copiado

¹¹⁵ Os livros de coro manuscritos do *corpus* que têm uma associação direta ao Mosteiro de Belém são: P-Ln L.C. 243, P-Ln L.C. 244, P-Ln L.C. 264, P-Ln L.C. 265, P-Ln L.C. 266, P-Ln L.C. 267, P-Ln L.C. 268, P-Ln L.C. 269, P-Ln L.C. 271, P-Ln L.C. 272, P-Ln L.C. 273, P-Ln L.C. 276, P-Ln L.C. 277, P-Ln L.C. 278, P-Ln L.C. 279, P-Ln L.C. 280, P-Ln L.C. 281. Para um aprofundamento do tema e das características do *corpus* proveniente de Belém, ver Océane Boudeau, “Les livres de chœur du monastère Santa Maria de Belém”, *The Hieronymites: Music, Liturgy, and Politics* (Disciplina Monastica Series), eds. Océane Boudeau, David Andrés Fernández e João Pedro d’Alvarenga, (Turnhout: Brepols, versão preprint), pp.1-22.

e para o qual foi copiado, ou definir uma data de conclusão do manuscrito ou das diversas alterações que sofreu.¹¹⁶ Sob o fundamento codicológico de reconstruir o itinerário do manuscrito desde o seu momento de cópia até ao momento em que este se torna um objeto de estudo, tornou-se necessário recorrer à análise de outros elementos do próprio códice, nomeadamente as adições textuais, a decoração e a encadernação. Tais elementos, por um lado, aproximam o L.C. 258 a outros livros do *corpus*, através de características que remetem para contextos semelhantes, embrionário e de uso comuns, e por outro, fornecem indicações e evidências que permitem um afunilamento cronológico das intervenções realizadas no códice.

Relembrando que o códice L.C. 258 não se encontra de acordo com o seu estado primitivo pelas suas atuais características materiais, estrutura e encadernação, as questões associadas ao “onde” - onde foi copiado o hinário? para que mosteiro foi copiado? de onde provinha o copista?¹¹⁷ - ficarão sem resposta na presente dissertação. Exclui-se a hipótese do L.C. 258 ter pertencido à nova coleção de livros encomendada por D. Manuel I ou D. João III,¹¹⁸ uma vez que a edificação do mosteiro somente foi aprovada na transição entre os séculos XV e XVI. De facto o hinário terá sido copiado anteriormente, o que não invalida a sua utilização litúrgica pelos primeiros frades na antiga igreja do Mosteiro de Belém deixada pela Ordem de Cristo. Especula-se que o conteúdo do L.C. 258 se tenha mantido inalterado até às primeiras atualizações do repertório dos hinos jerónimos, em meados do século XVI.

O códice terá sofrido uma reencadernação que, na minha análise, terá sucedido após a adição dos fólhos com o repertório tridentino (ff. 5, 5A, 5B, 53). De entre estes, o hino *Salvete flores martyrum* (ff. 5^v-5A^r), cuja doxologia se encontra incompleta devido

¹¹⁶ A ausência de elementos de identificação dos códices não é exclusiva do L.C. 258. No entanto, alguns livros de coro do referido *corpus* explicitam elementos cronológicos, referem o Mosteiro de Belém como lugar de origem e/ou identificam os seus intervenientes: o L.C. 281 foi encadernado pelo padre Joaquim de Santa Anna Lisboa, assim como se especula que outros nove livros também tenham sido; o L.C. 264 menciona o frade Antonio Payz como “artesão” (copista) do livro; no L.C. 273 é indicado o nome Antonio, que poderá remeter para o mesmo copista. *Ibidem*, pp. 3-5.

¹¹⁷ No que concerne a cópia dos manuscritos jerónimos esta era feita por um monge que viajava de mosteiro em mosteiro. Sobre o tema, ver Gustavo Sánchez López, “Nuevas fuentes para el estudio de la música monástica: las actas generales de la Orden de San Jerónimo”, *Revista de musicología*, 35/2 (2012): pp. 155-195, ver p. 177-178; Alfonso de Vicente Delgado, “Oficio de Ángeles: el canto llano en los coros de los monasterios jerónimos”, *Cantorales de la Orden de San Jerónimo en la Catedral de Huesca*, ed. Carmen Morte García (Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2017), pp. 99-122, ver p. 107.

¹¹⁸ As datas indicadas nos colofões dos livros de coro P-Ln L.C. 264 e L.C. 273 - 1545 e 1544, respetivamente -, fundamentam a hipótese do programa de cópia dos manuscritos de luxo para a nova igreja (do Mosteiro de Belém) tenha sido encomendado por D. João III. Boudeau, “Les livres de chœur...”, p. 6.

ao aparamento excessivo do fólio 5A, reforça a hipótese da reencadernação ser posterior à adição destes fólios no códice. Por sua vez, o couro do revestimento da nova encadernação é decorado com uma estrela de oito pontas gofrada no centro de cada plano, que, mesmo não sendo uma estrela metálica como se verifica noutros manuscritos luxuosos encomendados intencionalmente para o mosteiro, simboliza a estrela de Belém. Assim, “a presença de uma estrela teria ajudado a identificar os manuscritos, ligando simbolicamente estes monumentos litúrgicos ao monumento arquitetónico para o qual foram copiados”.¹¹⁹

No que concerne as questões de “quando” - quando é que o L.C. 258 terá sido copiado? quando foram realizadas as várias intervenções estruturais e textuais no códice? -, é na adoção das abordagens codicológica e paleográfica que se encontram algumas das respostas esperadas. A datação do *corpus* que se conserva na BNP foi estabelecida por Isabel Cepêda.¹²⁰ A autora aponta a baliza temporal 1476-1525 como proposta de datação para o L.C. 258, a única de que se tem conhecimento, mas que carece de discussão.

A realidade gráfica portuguesa transforma-se a partir da segunda metade do século XV, constatando-se um “acentuado processo de arredondamento e o desaparecimento de alguns nexos característicos em letras com formas tendencialmente mais arredondadas da gótica librária”¹²¹ que transitam para a humanística librária. Apesar da facilidade desta transição, ambas as grafias mencionadas coexistem no território português até à segunda metade do século XVI.¹²² De igual modo, o L.C. 258 apresenta simultaneamente as grafias gótica e humanística librárias, por vezes até no mesmo fólio, denunciando a necessidade de correção do texto primitivo do mesmo. No hinário, os dois tipos de escrita distribuem-se por quatro mãos diferentes - A, B, C e D - como se pode observar no Anexo 1. Esta tabela discrimina o conteúdo litúrgico do L.C. 258, os *incipits* dos hinos e a ocasião a que cada canto se destinava (as festas litúrgicas e a hora do Ofício Divino), encontrando-se as referências textuais e musicais do

¹¹⁹ Minha tradução de *ibidem*, p. 3: “La présence d’une étoile aurait ainsi permis d’identifier les manuscrits, de rapprocher symboliquement ces monuments liturgiques du monument architectural pour lequel ils sont copiés.”

¹²⁰ Isabel Vilares Cepêda, Teresa A.S., Durante Ferreira, *Inventário dos códices iluminados até 1500. Inventário do Património Cultural Móvel, Bibliotecas*. Vol. I (Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro/Secretário de Estado da Cultura, 2002).

¹²¹ José Marques, “Práticas paleográficas em Portugal no século XV”, *Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património* 1 (2002): pp. 73-96, ver p. 79.

¹²² *Ibidem*, pp. 75, 84-85; António Cruz, “Observações sobre o estudo da Paleografia em Portugal”, *Cale: Revista da Faculdade de Letras do Porto* (1966): pp. 173-233, ver p. 224.

repertório, a sua localização dentro do códice e a distinção entre as quatro mãos intervenientes no texto dos hinos e nas rúbricas. As rúbricas que antecedem os hinos estão transcritas e são destacadas a negrito quando correspondem às mãos intervenientes - B, C e D - ficando sem negrito as rúbricas correspondentes à mão A. Além disso, o Anexo 1 demonstra o contraste entre a grande quantidade de fólios escritos pelas mãos A e B e os poucos hinos escritos pelas mãos C (ff. 5^r-5B^v, 53, 94A^r-94J^v) e D (ff. 24^r-25^v).

No L.C. 258 a mão primitiva (mão A), distingue-se por ser quebrada, correspondendo a uma escrita gótica librária do século XV, caracterizada como “um tipo caligráfico duro e fortemente anguloso, mais adequado à natureza de manuscritos solenes (...)”.¹²³ Por outro lado, encontram-se no hinário três mãos posteriores - B, C e D - que apontam características gráficas de época tardia, talvez do século XVI ou XVII, pelo traço mais arredondado, indício de escrita humanística librária. No Anexo 3 verifica-se que as mãos A e B, ainda que de escrita angulosa e arredondada respetivamente, apresentam uma grafia semelhante em determinadas letras, devido a uma tentativa de imitação caligráfica dos fólios primitivos ou ao facto das grafias coexistirem na época. Por contraste, tanto a mão C como a mão D apresentam um traço mais estilizado, cujas letras são verticalmente mais direitas e “altas” em comparação com a robustez da mão B. Destacam-se as diferenças da letra *i*, cujo traço varia significativamente entre mãos: além de perder definitivamente a curvatura nas mãos C e D, a partir da mão B é-lhe acrescentada a pinta por cima, que se vai transformando de traço curvo para reto ou até num ponto. Do mesmo modo, verificam-se distinções nas abreviaturas, por exemplo o til que encima a letra *u*, umas vezes semelhantes a um traço horizontal, outras vezes de traço ondulatório (~), ou até em formato côncavo.

Posto isto, proponho uma contraproposta de datação face à apresentada por Cepêda - 1476-1525. Dadas as características paleográficas primitivas do manuscrito, creio que seria prudente alargar o último quartel do século XV para o último terço, ou até mesmo para a segunda metade deste século, excluindo a possibilidade do século XVI. As intervenções no códice primitivo foram realizadas entre a segunda metade do século XVI e a centúria seguinte, afirmação que será corroborada no decorrer da dissertação, sobretudo através da análise do conteúdo litúrgico textual, primitivo e

¹²³ Marques, “Práticas paleográficas...”, p. 75.

adicionado, demonstrando que o hinário não só acompanhou as evoluções litúrgicas da Igreja Católica, como integrou a liturgia jerónima belenense.

4.2. Ficha de catálogo

DEPÓSITO/ FUNDO: Biblioteca Nacional de Portugal (BNP)

COTA: L.C. 258

AUTOR: [Igreja Católica; Ordem de São Jerónimo]

TÍTULO: [Hinário]

DATAÇÃO: Século XV [1450-1500] e intervenções ulteriores dos séculos XVI e XVII

PROVENIÊNCIA: Mosteiro Santa Maria de Belém (?)

SUPORTE DE ESCRITA: Perg.

DIMENSÕES: 490 x 350 mm.

TIPO DE CÓDICE: Um livro de coro. Unitário, incompleto.

TIPOLOGIA DOS CADERNOS: Vinte e um cadernos: sete quaternos sem intervenção (2º, 4º, 6º, 8º, 16º, 19º, 21º), dez quaternos incompletos ou acrescentados (1º, 3º, 5º, 7º, 9º, 11º, 14º, 17º, 18º, 20º); dois térnios (10º, 12º); um bínio (13º) e um quínio incompleto (15º).

NÚMERO DE FÓLIOS: 2 guardas iniciais + 139 ff. + 2 guardas finais + 4 fragm.

FOLIOTAÇÃO: Numeração arábe de três formas: primazia da primitiva no canto inferior direito; moderna/ tardia no canto inferior direito (ff. 5^r, 53^r); recente a lápis no canto superior direito (ff. 5A, 5B, 5C, 94A-94F, 94G-94J).

DESCRIÇÃO FÍSICA: Lacunas de fólhos (em falta estão os ff. 20-21, 35-38, 54-55, 66-71, 73-80, 93, 95-96, 103-110, 113-118, 125, 128-131, 148-151, 164, 170-177); adição de fólhos (ff. 5, 5A, 5B, 53, 94A-94F, 94G-94J); fólhos volantes (ff. 5B, 121-122, 123-124); troca de fólhos dentro do códice (os ff. 140, 141, 142, 143 como folhas de guarda B, D, C, A); fragmentos colados (ff. 181^v, 182^{r-v}, 183^v, 184^r) + fragmentos soltos que já estiveram colados (fragm. A no f. 24^v e fragm. B e C no f. 25^r).

MEDIDAS DOS FÓLIOS:¹²⁴ 454 x 330 mm: 15 mm <395 mm> 44 mm (alt.) x 45 mm <255 mm> 30 mm (larg.); pentagrama 43 mm x 255 mm, 11 mm.

ORGANIZAÇÃO DA PÁGINA: Texto: seis linhas a negro nos fólhos originais, com rúbricas a vermelho. Música: notação a negro sobre pentagramas a vermelho; seis pentagramas nos fólhos primitivos e cinco ou sete pentagramas nos fólhos adicionados ou modificados.

TIPO DE ESCRITA: Texto: gótica librária e humanística librária (4 ou 5 mãos). Música: notação quadrada e de traços mensurais (figuras de longa, breve, semibreve e mínima); presença de claves, guião e sinal de compasso.

DECORAÇÃO: Bicolor (vermelho e azul). Quatro capitais filigranadas de grandes dimensões (altura de dois pentagramas) (ff. 1^r, 126^r, 138^r, 145^v). Frequentes iniciais dos hinos de uma só cor, filigranadas na cor oposta, de pequenas dimensões (altura de um pentagrama) e iniciais de hinos e de estrofes de uma só cor ou negro, caligrafadas, de pequenas dimensões.

ENCADERNAÇÃO: Moderna [último quartel século XVI-XVII?]. Planos de madeira revestidos a couro gofrado. Cada plano contém uma estrela gofrada ao centro, quatro brochos e um umbilico. Vestígios de fechos e danos no revestimento e na lombada, com nervos à vista.

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: Estrutura danificada com três cadernos primitivos em falta, e cadernos incompletos (3^o, 5^o, 7^o, 9^o, 11^o, 14^o, 15^o, 17^o, 18^o, 20^o). Fólhos soltos (ff. 5-5A, 5B, 5C-6, 121-122, 123-124). Aparamento excessivo do pergaminho, com conteúdo cortado (ff. 5A^r, 8^v, 12^f, 23^v, 31^v, 33^f, 40^r, 49^v, 50^f, 83^v, 89^v, 94C^v, 94G^v, 94J^v, 97^v, 123^v, 126^{r-v}, 127^{r-v}, 132^v, 133^v, 134^{r-v}, 135^{r-v}, 136^{r-v}, 137^{r-v}, 138^v, 139^r, 144^v, 145^{r-v}, 146^{r-v}, 147^v, 152^{r-v}, 153^{r-v}, 154^r, 155^v, 156^{r-v}, 157^{r-v}, 158^{r-v}, 159^{r-v}, 160^{r-v}, 161^{r-v}, 166^{r-v}, 167^{r-v}, 169^v, 179^{r-v}, 181^r, 182^r, 184^v, 185^{r-v}). Fragmentos soltos (A, B, C e D). Folhas de guarda final (C e D) mutiladas e encadernação danificada no revestimento e na lombada.

ANOTAÇÕES: A estrutura interna do códice apresenta evidências de alteração, nomeadamente de supressão e de adição de fólhos; é notável a colagem de fragmentos

¹²⁴ As medidas dos fólhos encontram-se da seguinte forma: totais: a altura, tiradas de cima para baixo – “margem de cabeceira” <“caixa de texto/música”> “margem de pé” -, x a largura, tiradas da esquerda para a direita – “margem de dorso” <“caixa de texto/música”> “margem de goteira”. As dimensões do pentagrama referem-se a “altura” x “largura”, “entre linhas”.

de pergaminho nos fólhos 181^v, 182^{r-v}, 183^v e 184^r, e a falta dos fragmentos A, B e C nos fólhos 24^v e 25^r. O manuscrito contém várias assinaturas e marcadores na goteira.

CONTEÚDO MUSICAL: Hinos para todo o calendário litúrgico: *Dom. Adventus* (ff. 1^r-4^v), *Nat. Innocentium* (ff. 5^r-5A^r), *Nativitas Domini* (ff. 5C^r-8^v), *Epiphania* (ff. 5A^v-5B^v; 8^v-11^r), *Dom. Quadragesimae* (ff. 11^r-15^v; 19^v-22^r), *Hebd. Quadragesimae* (ff. 15^v-19^v), *Dom. Passione* (ff. 22^r-24^r; [24^v-25^r]; 26^r-28^r), *Catharinae* (ff. 24^r-26^r), *Hebd. de Passione* (ff. 28^r-32^r), *Dom. in tempore Paschae* (ff. 32^r-39^v), *Comm. Apostolorum et Evangelistarum* (ff. 39^v-43^r), *Ascensio Domini* (ff. 43^r-46^v), *Dom. Pentecostes et Octavam* (ff. 46^v-52^v), *De Trinitate* (ff. 52^v-56^v), *Corporis Christi et Octavam* (ff. 56^v-62^v), *Conversio Pauli* (ff. 62^v-63^v), *Cathedra Petri* (ff. 63^v-65^r), *Transl. Augustini* (ff. 65^r-65^v), [*Michaelis*] (ff. 72^r-72^v), [*Transl. Hieronimi*] (ff. 81^r-82^r), *Joannis Baptistae* (ff. 82^v-87^r) *et Octava* (ff. 87^r-89^r), *Petri et Pauli* (ff. 89^r-92^r), *Pauli* (ff. 92^r-92^v), *Octava Apostolorum* (f. 92^v), *Mariae Magdalенаe* (ff. 92^v-93^r), *Annae* (ff. 93^r-93^v; 97^r-97^v), [*Hieronimi*] (ff. 94A^r-94J^v; 111^r-112^v), *Vincula Petri* (ff. 97^v-99^v), *Transfiguratio Domini* (ff. 99^v-102^v), [*Omnium Sanctorum*] (ff. 119^r-122^v), *In Dedicacione Ecclesiae* (ff. 122^v-124^v), *Comm. Apostolorum (in festis duplicibus maioribus, duplicibus minoribus, semiduplicibus)* (ff. 126^r-136^v), *Octava Apostolorum* (ff. 136^v-138^r), *Comm. Unius Martyris (in festis duplicibus, semiduplicibus, solemnibus, simplicibus)* (ff. 138^r-145^v), *Comm. Plurimorum Martyrum (in festis duplicibus, semiduplicibus, solemnibus, [simplicibus])* (ff. 145^v-155^r), *Comm. Unius Confessoris Pontificis et non Pontificis (in festis duplicibus, semiduplicibus, solemnibus, simplicibus)* (ff. 155^r-161^r), *Comm. Plurimorum Confessorum Pontificum (in festis duplicibus)* (ff. 161^r-162^v), *Comm. Confessoris non Pontificis (in festis duplicibus, semiduplicibus)* (ff. 162^v-163^v), [*Comm. Unius Virginis Martyris*] (*in festis semiduplicibus, solemnibus, simplicibus*) (ff. 165^r-169^v), *Assumptio Mariae* (ff. 178^r-179^v), *Annuntiatio Mariae et Conceptio Mariae* (ff. 179^v-181^r), *Paulae* (ff. 181^r-184^r), *BMV (in festis maioribus)* (ff. 184^v-187^r).

Capítulo I: Características dos hinos da liturgia jerónima

I.1. Particularidades litúrgicas e musicais

I.1.1. A prática litúrgico-musical jerónima

Realidade reconhecida por todos os escritores, jerónimos ou não, que se ocuparam deste assunto. O esplendor e a solenidade do culto na Ordem de S. Jerónimo foram simplesmente extraordinários e (...) esse cuidado pelo culto divino foi uma das principais qualidades distintivas dos Jerónimos, mantida ao longo dos séculos.¹²⁵

Embora a música dos Jerónimos seja considerada uma manifestação artística e cultural própria do território ibérico, é recente este âmbito temático do ponto de vista histórico e musicológico. A Ordem de S. Jerónimo, seguindo os ideais eremíticos e ascéticos promovidos pelo seu santo padroeiro, procurou distinguir-se aquando da sua fundação pela forma como era praticado o culto divino. A solenidade do culto tornou-se uma das características diferenciadoras dos Jerónimos perante o contexto ibérico da época. Tal como López-Calo refere, solenidade é um conceito discutível, contudo, quem se tem ocupado de estudar o assunto valoriza a integridade do referido princípio desde a origem da Ordem, mesmo com as adaptações e atualizações necessárias e oficializadas pela mesma.

Um dos elementos que reflete esta solenidade é a duração, tanto dos próprios cantos como, por consequência, dos rituais litúrgicos, sobretudo do Ofício Divino. A duração que é retratada nas Constituições e nas Atas Capitulares Gerais demonstra que a Ordem conferiu à duração do ofício um sentido literal e, para alguns autores jerónimos e historiadores posteriores, até exagerada. A duração do ofício era proporcional à velocidade do canto e ao tamanho do silêncio entre as intervenções de cada coro na salmodia antifonal. Ou seja, quanto maior a solenidade da celebração, mais lento seria o canto, maiores seriam os silêncios e, portanto, maior seria a duração do ofício.¹²⁶

¹²⁵ Minha tradução de José López-Calo, “La música en el rito y en la orden jeronimianos”, *Studia Hieronymiana: VI Centenário de la Orden de San Jerónimo*, vol. 1 (Madrid: Rivadeneyra, S.A., 1973): pp. 124-138, ver p. 126: “Realidad reconocida por todos los escritores, jerónimos o no, que se ocuparon de este asunto. El esplendor y la solemnidad del culto en la OSH fueron sencillamente extraordinarios y (...) ese cuidado por el culto divino fue una de las principales cualidades distintivas de los jerónimos, mantenida a lo largo de los siglos”.

¹²⁶ *Ibidem*, pp. 126-129; Maria Isabel Arias Villanueva, “El canto llano en la liturgia del monasterio de San Miguel de los Reyes a través de los cantorales conservados en la catedral de Valencia”. (Tese de Doutoramento, Universidade de Valência, 2017), ver pp. 70-71; Gustavo Sánchez, “Nuevas fuentes para

Especula-se, a partir do pedido dos monges d'El Escorial ao Prior Geral em 1598, que no final do século XVI e inícios do seguinte, a duração do ofício fosse ainda maior que anteriormente, considerado excessivo pela comunidade jerónima do mosteiro:

O coro (tirando três missas cantadas todos os dias, o que assusta as outras casas) é muito longo; porque na maior parte dos dias de festa, no verão, desde as cinco da manhã até ao meio dia, não se deixa nem o coro nem a igreja, e em muitos desses dias, durante o tempo em que Sua Majestade tem estado aqui, houve catorze e quinze horas de coro, o que parece impossível.¹²⁷

Em adição, a duração do ofício estava também dependente da duração da música, não só do canto e dos respetivos silêncios, como da velocidade da música tocada pelo organista. E, nas celebrações litúrgicas de maior solenidade proibidas de órgão, como as Matinas da Páscoa e de Pentecostes, o canto deveria ser ainda mais lento de modo a ocupar o tempo estipulado para cada hora do ofício.¹²⁸ Diretamente associada à solenidade do culto esteve sempre a importância que a Ordem depositou no canto coletivo, onde

(...) os nossos Padres quiseram e tiveram o cuidado de que o canto do nosso coro fosse cheio de grande compostura, lentidão e modéstia, pretendendo que fosse feito mais com o coração do que com a boca.¹²⁹

Fundada numa época de efervescência de movimentos religiosos em busca da oração mental, a Ordem de S. Jerónimo distinguiu-se também por assumir o coro como a sua principal instituição. Assim, os Jerónimos valorizavam a dedicação ao ofício divino através da oração vocal de um coletivo numeroso cantada sobre uma melodia. Esta ideia é vinculada também na Crónica da Ordem de 1539, escrita pelo monge e Prior Geral da altura (entre 1537 e 1540), Pedro de la Vega:

el estudio de la música monástica: las Actas Generales de la Orden de San Jerónimo”, *Revista de Musicología*, XXXV, 2 (2012), pp. 155-195, ver pp. 169-170.

¹²⁷ Minha tradução de Manuel de Granada, “Usanza del coro en el Monasterio de San Lorenzo”, em *Monasterio de San Lorenzo el Real, El Escorial* (Madrid: Real Mosteiro de El Escorial, 1964), p. 452: “Lo que toca al coro (dejadas aparte tres misas cantadas cada día, que oílo espanta a otras casas) es de lo muy largo; porque los más días de fiesta, en verano, desde las cinco de la mañana hasta las doce del día ni se sale del coro ni de la iglesia, y muchos destos días el tiempo que ha estado aquí Su Majestad ha habido catorce y quince horas de coro, que parece imposible.” Citado por López-Calo, “La música en el rito y en la orden jeronimianos”, p. 127.

¹²⁸ López-Calo, “La música en el rito y en la orden jeronimianos”, pp. 128-129.

¹²⁹ Minha tradução de José de Sigüenza, *Historia de la orden de San Jerónimo*, vol. 1 (Madrid: Bailly Baillièrre e Hijos, 1909), p. 261: “(...) quisieron nuestros Padres, y pusieron buen cuidado en ello, que el canto de nuestro coro estuviese lleno de mucha compostura, gravedad y modestia, pretendiendo se hiciese más con el corazón que con la boca”. O termo “grave” é sinónimo de lento *cf.* Sánchez, “Nuevas fuentes para el estudio de la música monástica...”, p. 181.

(...) este exercício de cantar devota e calmamente o ofício divino na igreja é próprio da Ordem; nele trabalha noite e dia; nele põe muito estudo e não admite que por qualquer motivo não seja celebrado calma e devotamente, como aparece nas Constituições da Ordem e no Ordinário onde está escrito que os frades se ocupem pelo menos oito horas por dia no ofício divino.¹³⁰

Todos os monges tinham que saber cantar cantochão, em coro ou como solistas, pois “(...) o monge jerónimo que não procura saber cantar, com tudo o que é necessário para as cerimónias, ritos, etc., não cumpre com a sua obrigação (...)”.¹³¹ Para isso, era exigido aos aspirantes que pretendiam ingressar na Ordem conhecimentos musicais, bom ouvido, boa voz e boa visão, além das qualidades morais, intelectuais, de saúde e de sangue. Além disso, a fase de iniciação incluía formação musical, tanto teórica como prática, a fim de todos os monges possuírem conhecimentos de cantochão antes de tomarem o hábito.¹³²

O coro ocupava uma boa parte do dia dos religiosos, entre oito a doze horas dependendo das celebrações. Era igualmente exigido aos monges boa postura, boa voz e afinação, assim como articulação do texto digna da casa de Deus.¹³³ Diz-nos o Padre Ignacio Ramoneda, um monge professor e corretor maior do canto no Mosteiro San Lorenzo del Escorial, no seu tratado de 1778:

Tocante al buen modo de cantar se advierte que la voz no se ha de echar con demasiada fuerza, ni tampoco con floxedad, sino en un buen medio, sin fingirla, ò ahuecarla, ni hacerla mas gruesa, ò delgada de lo que ella es; sino con naturalidad, y modestia, especialmente en la Iglesia; hacer gestos, ni otros movimientos ridiculos de cabeza, y cuerpo; sino con rostro grave, serio, y devoto, para que el modo de cantar corresponda à la gravedad de este Canto; y pues él es simple, sencillo, y grave, coa sencillez, simplicidad, y gravedad debe cantarse, y no con quiebros, trinos, falsetes, y otras bobadas semejantes, indignas del Templo de Dios; cantando puntualmente, y

¹³⁰ Minha tradução de Pedro de la Vega, *Crónica de los frailes de la Orden del bienaventurado San Jerónimo* (Alcalá de Henares: Juan de Brocar, 1539), f.14^v: “este exercício de cantar devota y espaciosamente el oficio divinal en la iglesia es proprio de la Orden; en este trabaja de noche y de día; en este pone grandísimo estudio y no consiente que por causa alguna se dexa de celebrar espaciosa y devotamente, como parece en las Constituciones de la Orden y en el Ordinario onde tenemos escripto que a lo menos por espacio de ocho horas se han de ocupar los frayles cada día en el oficio divinal”. Citado por Alfonso de Vicente, “Oficio de ángeles: el canto llano en los coros de los monasterios jerónimos”, em *Cantales de la Orden de San Jerónimo en la Catedral de Huesca*, coord. Carmen Morte García (Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2017), pp. 99-120, ver p. 101.

¹³¹ Minha tradução de Juan de Logrosán, *Explicación literal y moral de la regla de san Agustín* (Salamanca: Gregorio Ortiz Gallardo, 1716), p. 99: “(...) el monge gerónimo, que no procure saber cantar, con todo lo que es necesario de cerimonias, ritos, etc., no cumple com su obligación (...). Citado por Vicente, “Oficio de ángeles...”, p. 102.

¹³² Arias, “El canto llano ...”, pp. 66-67; Sánchez, “Nuevas fuentes para el estudio de la música monástica...”, pp. 185-188.

¹³³ Arias, “El canto llano ...”, pp. 66-67; Vicente, “Oficio de ángeles...”, pp. 101-102.

bien afinado lo que está en el Libro, y nada mas; pronunciando la letra con toda claridad, segun reglas de buena Orthografia; para que te entiendas, y te entiendan; poniendo todo tu cuidado de agradar mucho à Dios (...).¹³⁴

Dada a relevância que o coro tinha para a celebração solene do ofício divino para os Jerónimos e o tempo diário que ocupava aos monges, estava bem estipulado nas Constituições da Ordem, desde o primeiro texto constitutivo (1415-1418) e nas normas particulares de cada mosteiro os procedimentos para a prática do ofício divino. Este assunto foi igualmente discutido nos Capítulos Gerais com frequência. Destacam-se os debates sobre as normas do coro, o exagerado tempo em determinadas celebrações e os pedidos de encurtamento ou de reza invés do canto, e as tradições de mosteiros específicos como d'El Escorial ou de Guadalupe, ambos considerados modelos para os mosteiros jerónimos espanhóis.¹³⁵

A diversidade de textos de épocas várias aqui citados e referidos - crónicas da Ordem, Constituições e Atas Gerais e Capitulares, e tratados musicais - ilustra bem o papel central que o coro tinha na prática musical jerónima, o que leva muitos historiadores a concluir o mesmo que Alfonso de Vicente: “ (...) ser monge da Ordem de S. Jerónimo equivalia ser coralista”.¹³⁶

Todas as indicações prescritas para cada mosteiro sobre a solenidade litúrgica de cada celebração e, por conseguinte, sobre a duração do ofício eram aprovadas pelo Capítulo Geral da Ordem. Por conseguinte, constavam nas respetivas Atas, nas Constituições da Ordem e no livro do corretor do canto. Este cargo tinha como principal função a vigilância e o cumprimento das normas litúrgicas assim como a direção do coro.¹³⁷ A sua importância para a prática litúrgico-musical jerónima, incluindo a descrição das suas funções e a autoridade que lhe estava atribuída e era permitida, é referida pela primeira vez no *Ordinario* de 1527:

Ponga el p[ri]or vn frayle en el choro de regir el canto; al qual sigan todos los otros en el alçar o abaxar el canto, o en detener o correr con el officio; y en las entonaciones y pausas de

¹³⁴ Ignacio Ramoneda, *Arte de canto-llano* (Madrid: Pedro Marin, 1778), ver pp. 45-46.

¹³⁵ Sánchez, “Nuevas fuentes para el estudio de la música monástica...”, pp. 164-169.

¹³⁶ Vicente, “Oficio de ángeles...”, p. 102.

¹³⁷ Samuel Rubio, *Las melodías gregorianas de los “libros corales” del Monasterio del Escorial* (Madrid: Ediciones Escorialenses (EDES), 1982), ver p. 9. O corretor do canto poderia ter mais funções consoante os mosteiros cf. Vicente, “Oficio de ángeles...”, p. 108-117.

todo el officio diuino. Al qual corrector cerca de las dichas cosas sigan los otros frayles; y avn el vicario; saluo si el tal officio fuesse a el encomendado.¹³⁸

Por outro lado, a figura do corretor do canto já vinha sendo referida desde o início do século XVI nas Atas do Capítulo Geral da Ordem e nos livros de normas e costumes particulares dos mosteiros.¹³⁹ O corretor do canto era um monge comum que participava de maneira inclusiva nos ofícios, entoando e cantando, sendo-lhe exigido o melhor conhecimento dos costumes litúrgicos.¹⁴⁰ Do ponto de vista musical, era da sua responsabilidade dirigir o coro, entoar, emendar e corrigir as vozes do coro, ensinar os noviços e compôr. No que concerne a direção do coro, era o corretor que determinava a altura e o tempo do canto, ou seja, o tom e a velocidade consoante as normas jerónimas, sendo a velocidade um parâmetro flexível de acordo com a solenidade do dia litúrgico,¹⁴¹ tal como consta no Livro de Normas do El Escorial:

O corretor distingue as festas e os ofícios e dirige o coro no compasso que o dia exige, e por isso está sempre de pé onde todo o coro o veja dirigir o compasso com a mão e o veja como ele dirige com a voz, e se conformam com tudo, e até faz com que cada um no que diz, quer seja o *hebdomadario*, quer seja o diácono, quer seja o cantor, quer sejam os *versicularios*, quer sejam os que dizem as leituras, ou quaisquer outros, todos se conformam com o compasso que ele leva segundo a hora e o dia que é.¹⁴²

Mais ainda, a função do corretor do canto abrangia também a correção dos livros de coro, sendo este monge o responsável pelas anotações posteriores necessárias à cópia dos manuscritos. Nos livros de coro do mosteiro jerónimo de Sta. Engrácia de Saragoça, de acordo com David Andrés, é evidente a intervenção do corretor na forma como o

¹³⁸ *Ordinario y Constituciones y Regla de la Orden de Sant Jeronymo* (Alcalá de Henares: Miguel de Eguya, 1527), f. 6^o. Citado por Sánchez, “Nuevas fuentes para el estudio de la música monástica...”, p. 171.

¹³⁹ Sánchez, “Nuevas fuentes para el estudio de la música monástica...”, p. 171.

¹⁴⁰ Vicente, “Oficio de ángeles...”, p. 117.

¹⁴¹ *Ibidem*, pp. 108-110; López-Calo, “La música en el rito y en la orden jeronimianos”, pp. 127-128; David Andrés Fernández, “*Cantatur Communiter*: El Canto Llano en los Cantorales del antiguo Monasterio de Santa Engracia de Zaragoza”, em *Cantorales de la Orden de San Jerónimo en la Catedral de Huesca*, coord. Carmen M. García (Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2017), pp. 121-154, ver p. 96.

¹⁴² Minha tradução de *Libro de las Costumbres deste monesterio de Sant Lorenzo el Real* (Madrid: s.n., 1566), conservado no Arquivo do Palácio Nacional El Escorial, secção “San Lorenzo”, p. 67: “El corrector hace distinción de las fiestas y ofícios y lleva él el coro en el compás que el día requiere, y por esto siempre se pone donde todo el coro le vea llevar el compás con la mano y le tienen ojo cómo lo lleva con la voz, y se conforman en todo él, y aun cela que cada uno en lo que dice, siquier sea el hebdomadario, siquier el diácono, siquier el cantor, siquier los versicularios, siquier los que dicen las lecciones, siquier otros, todos se conforman con el compás que él lleva conforme al tiempo y día que es”. Citado por López-Calo, “La música en el rito y en la orden jeronimianos”, p. 128. Neste contexto o termo “compás” (compasso) é sinónimo de velocidade.

texto e/ou a música foram acrescentados, eliminados ou modificados. Observa-se uma variedade de sinais e símbolos que foram empregues pelo corretor para assinalar as modificações na interpretação e prática do cantochão, corrigindo informação litúrgico-musical devido a erros, descuido ou troca. Algumas destas anotações consistem na adição de texto e pentagramas nas margens dos fólhos, raspagem de texto ou música de forma parcial ou completa, uso de linhas cruzadas ou palavras escritas para omitir cantos, como por exemplo *vacat* ou *verte/ verte folium*, adição de alterações acidentais de modo a facilitar a entoação melódica correta.¹⁴³ No L.C. 258 também se verificam alguns destes apontamentos, os quais serão aprofundados ao longo da dissertação.

Por fim, um outro elemento que, na ótica jerónima, contribuía para a celebração solene do culto era, além do cantochão, a prática de música polifónica, denominada também por alguns autores como “figurada” e referida nos textos da época por “canto de órgão” ou “contraponto”.¹⁴⁴ Este seria interpretado por um pequeno grupo ou capela de cantores e instrumentistas, contrariamente ao cantochão, que envolvia o coro e, portanto, toda a comunidade jerónima.¹⁴⁵ Segundo Gustavo Sánchez, a prática polifónica parece remontar aos primeiros anos da Ordem, sendo referida explicitamente pela primeira vez no Capítulo Geral de 1437. No entanto, tanto anterior como posteriormente a esse registo, conjectura-se que a polifonia praticada consistisse numa “prática contrapontística improvisada”, datando de 1483 a primeira referência a polifonia escrita.¹⁴⁶

Do mesmo modo que a prática polifónica tornava as celebrações mais solenes, também os instrumentos musicais eram utilizados para esta função, com especial destaque o órgão.¹⁴⁷ Além disso, o órgão poderia ainda ser utilizado como substituto de determinadas partes do ofício divino ou cantos nos dias solenes apenas por falta de monges, sendo proibida a intenção (ou tentativa de concretizar) de encurtar o ofício ou as horas de canto. Para isso, era habitual a técnica *alternatim* entre o órgão e o coro nos

¹⁴³ Andrés, “*Cantatur Communiter...*”, pp. 93-96.

¹⁴⁴ López-Calo, “La música en el rito y en la orden jeronimianos”, p. 131.

¹⁴⁵ Sánchez, “Nuevas fuentes para el estudio de la música monástica...”, p. 173.

¹⁴⁶ *Ibidem*, pp. 181-184.

¹⁴⁷ *Ibidem*, pp. 178-181; López-Calo, “La música en el rito y en la orden jeronimianos”, pp. 133-134.

hinos, antífonas e salmos, cuja primeira estrofe ou verso correspondia ao coro, seguindo-se o órgão de forma alternada.¹⁴⁸

Portanto, podiam existir mosteiros jerónimos sem polifonia, sem capela musical, sem maestro ou instrumentistas, mas não sem as figuras do organista e do corretor do canto.

I.1.2. O canto da Ordem

Em termos musicais, a monodia litúrgica foi o canto que predominou nas casas jerónimas. Apesar de ser praticada também outra música nas celebrações, como a polifonia *a capella*, o canto concertado com instrumentos ou até vilancicos, o cantochão, através da oração lenta e cantada, era, para os Jerónimos, a expressão musical que melhor conferia solenidade ao culto.¹⁴⁹

As melodias de cantochão que faziam parte da liturgia jerónima estavam compiladas num Tonário oficial e seriam praticadas por toda a Ordem. Ainda assim, vários foram os pedidos dos mosteiros ao Capítulo Geral para que lhes fosse permitido a introdução de novos cantos, alguns deles compostos pela própria comunidade jerónima.¹⁵⁰ Segundo Sánchez, a primeira notícia relacionada com o canto nas Atas dos Capítulos Gerais menciona um livro onde constariam todos os cantos litúrgicos da Ordem - *Tonario*, *Intonario* ou *Entonario*.¹⁵¹ E, apesar de serem várias as menções a este livro, não há evidências da sobrevivência de algum destes exemplares.

Por outro lado, em 1431, o Capítulo Geral decide adotar o Tonário do Mosteiro de Guadalupe e, uma década depois, confirma-se a cópia do mesmo, encontrando-se na casa-mãe jerónima (Mosteiro S. Bartolomeu em Lupiana) à disposição dos restantes mosteiros. Cada instituição da Ordem assim deveria proceder em conformidade, não alterando, corrigindo ou acrescentando ofícios ou cantos que não constassem neste livro, salvo as devoções particulares de cada mosteiro ao respetivo santo.¹⁵² Sánchez confirma que não se tem conhecimento até quando a Ordem manteve este tonário como referência musical mas, de facto, o mencionado “caderno de canto” foi requisitado por

¹⁴⁸ Esta norma foi estipulada pelo Capítulo Privado de 1595, sendo que anteriormente vigorava o inverso, sendo o órgão que iniciava a primeira estrofe ou verso, *cf.* Sánchez, “Nuevas fuentes para el estudio de la música monástica...”, p. 180.

¹⁴⁹ Vicente, “Oficio de ángeles...”, p. 104; López-Calo, “La música en el rito y en la orden jeronimianos”, pp. 131-135.

¹⁵⁰ Sánchez, “Nuevas fuentes para el estudio de la música monástica...”, pp. 172-173.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 174.

¹⁵² *Ibidem*.

vários mosteiros para cópia.¹⁵³ Deste modo, era conferido aos Jerónimos uma coerência e uniformidade litúrgico-musical por todo o território ibérico. No ano de 1600, no Capítulo Geral da Ordem, o Mosteiro Sta. Engrácia (Saragoça) solicita a emenda do “velho tonário” e a impressão de pequenos livros para que fossem distribuídos pela Ordem. Neste contexto, o termo “velho” contrasta com o “novo rezado”, o qual remete para a revisão ordenada em 1597 por Clemente VIII.¹⁵⁴ Assim, pode ser pressuposto que alguns mosteiros solicitavam uma reforma melódica, ou pelo menos uma revisão, no início do século XVII de acordo com o “novo rezado”.

Vale também mencionar, ainda que de forma breve, o Processionário da Ordem. Neste livro encontram-se compilados os cantos das procissões, tanto para as celebrações festivas como para os dias do ofício dos defuntos. São conhecidas quatro edições distintas: 1569, 1651, 1729 e 1762.¹⁵⁵

- Perspetivas sobre a origem: o olhar da Ordem e a literatura musicológica

No que concerne o canto litúrgico praticado pela Ordem de S. Jerónimo é essencial, primeiramente, ter em consideração o ponto de vista dos Jerónimos. Através das crónicas da Ordem é perceptível a atribuição de uma conotação, e até uma associação direta, do canto jerónimo à tradição musical toledana. Desde a primeira metade do século XVI, com Pedro de la Vega, o primeiro cronista jerónimo, que se verifica este pensamento da Ordem em como o canto toledano seria o exemplo: “Quiso que guardassen en el choro y altar las cerimonias de nuestra orden y usassen del breviario romano y del canto toledano como la orden usa”.¹⁵⁶

Este mesmo discurso jerónimo prevalece até ao último cronista, José de Sigüenza:

¹⁵³ *Ibidem*, p. 175.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ *Ibidem*. Para uma leitura aprofundada sobre as procissões jerónimas e os processionários da Ordem, ver David Andrés Fernández, *Mapping Processions: Four Sixteenth-Century Music Manuscripts in Sydney*, Coleção “Musicological Studies, vol. CVIII” (Kitchener: The Institute of Mediaeval Music, 2018), pp. 91-172.

¹⁵⁶ Pedro de la Vega, *Crónica de los frailes de la Orden del bienaventurado San Jerónimo* (Alcalá de Henares: Juan de Brocar, 1539), f. 86^v. Citado por David Andrés Fernández, e Carmen Morte García, “De manuscritos olvidados: Los cantorales del antiguo Monasterio de Santa Engracia de Zaragoza guardados en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid”, Eduardo Carrero e Sergi Zauner (eds.), *Respondámosle a concierto – estudios en homenaje a Maricarmen Gómez Muntané*. (Barcelona: Universidade Autònoma de Barcelona, 2020): pp. 43-64, ver p. 43.

(...) os nossos Padres quiseram e tiveram o cuidado de que o canto do nosso coro fosse cheio de grande compostura, lentidão e modéstia, pretendendo que fosse feito mais com o coração do que com a boca. Para isso, receberam o canto mais usado em Espanha, o de melhor som, que era o da igreja de Toledo, que sempre imitaram na medida do possível.¹⁵⁷

Ou ainda: “Os costumes e cerimónias da igreja e do coro [de Granada] [foram organizados por Frei Hernando de Talavera] tal como eram usados na Ordem de S. Jerónimo, por serem (exceto o cantochão, que é da Igreja de Toledo) os mais semelhantes à Igreja Romana (...)”.¹⁵⁸

Nestes e noutros exemplos de textos jerónimos, “canto toledano” refere-se aos cantos que eram praticados na Catedral de Toledo, “primada de las Españas”.¹⁵⁹ Além das crónicas, os próprios monges procuravam estar de acordo com a prática musical toledana: “Yten a lo que se pidio, no comience el organo el primer verso del psalmo, o cantica que tañeren, sino los cantores, como se haze en la s[an]ta yglesia mayor de T[oled]o etc. respondemos que la Orden proueera en ello”.¹⁶⁰ Mais ainda, este foi um dos argumentos utilizados pela Ordem para evitar a adoção do breviário de Pio V, no qual os Jerónimos insistiam na ideia de que a Ordem tinha sido fundada em Espanha, possuindo um forte vínculo com o *Proprium sanctorum* do território ibérico. Deste modo, parte da identidade jerónima correspondia à celebração de determinados santos e respetivos ofícios e cantos, que culminavam em si uma fusão de elementos da igreja de Toledo e de Roma.¹⁶¹

Deste modo, a projeção que os Jerónimos fazem do seu próprio canto e ofício, cujo canto se associa a Toledo e o modo de celebrar o ofício à Igreja Romana,

¹⁵⁷ Minha tradução de José de Sigüenza, *Historia de la orden de San Jerónimo*, vol. 1 (Madrid: Bailly Baillièrre e Hijos, 1909), p. 261: “(...) quisieron nuestros Padres, y pusieron buen cuidado en ello, que el canto de nuestro coro estuviese lleno de mucha compostura, gravedad y modestia, pretendiendo se hiciese más con el corazón que con la boca. Recibieron a fin desto el más usado canto que había en España, el de mejor sonido, cual era el que se usaba en la iglesia de Toledo, a quien siempre han imitado en quanto han podido”. Citado por López-Calo, “La música en el rito y en la orden jeronimianos”, p. 129.

¹⁵⁸ Minha tradução de José de Sigüenza, *Historia de la orden de San Jerónimo*, vol. 2 (Madrid: Bailly Baillièrre e Hijos, 1909), p. 301: “Las costumbres y cerimonias de la iglesia y coro [las organizó fray Hernando de Talavera] como se usaba en la Orden de San Jerónimo, por ser (excepto el canto, que es de la Iglesia de Toledo) lo más parecido a la Iglesia Romana (...)”. Citado por López-Calo, “La música en el rito y en la orden jeronimianos”, p. 130.

¹⁵⁹ Cf. Sánchez, “Nuevas fuentes para el estudio de la música monástica...”, p. 180.

¹⁶⁰ *Libros de Actos Generales*, vol III, f. 36^v. Citado por Sánchez, “Nuevas fuentes para el estudio de la música monástica...”, p. 180. Refere-se ao pedido da nova prática em que o coro iniciaria o primeiro verso ou estrofe do canto e não o órgão, do mosteiro Santa Maria de la Sisle (Toledo) ao Capítulo Geral em 1576.

¹⁶¹ Timothy J. Schmitz, “The Spanish Hieronymites and Reformed Texts of the Council of Trent”. *The Sixteenth Century Journal* 37, 2 (2006): pp. 375-399, ver p. 378.

contribuiu para uma possível distorção da realidade litúrgico-musical jerónima. A literatura que se tem vindo a produzir sobre este âmbito temático tem procurado aprofundar a ideia perpetuada pelos cronistas da Ordem sobre a associação do canto jerónimo ao canto toledano. Neste sentido, as perspetivas musicológicas mais recentes concordam na associação do rito jerónimo ao rito romano, cujo canto jerónimo se integra no canto gregoriano. López-Calo afirma precisamente que a insistência no “canto toledano”, vinda da repetição dos autores jerónimos antigos, não deve ser levado à letra. Até à reorganização litúrgica da Ordem no final do século XV poderá, de facto, ter-se manifestado influência do canto toledano no rito jerónimo, mas que, através dos testemunhos musicais sobreviventes, o canto era o romano, comum às catedrais e igrejas principais espanholas, salvaguardando as insignificantes exceções.¹⁶²

Por sua vez, Isabel Arias relaciona ambos os cantos (toledano e romano) na liturgia jerónima através de um processo de substituição, no qual subsistiram as pequenas variações permitidas em cada igreja e que seriam próprias de cada região.¹⁶³ Na ótica de Alfonso de Vicente,

“Este [a oração lenta, cantada com melodia] era o canto por excelência dos Jerónimos: o cantochão ou canto gregoriano. Em rigor, o canto toledano, embora este não deva ser identificado com o antigo canto hispânico, mas com variantes locais do canto gregoriano”.¹⁶⁴

Contudo, David Andrés e Carmen Morte expõem este tema das influências toledanas no canto jerónimo de forma mais completa e complexa, estabelecendo uma ligação direta das diferenças melódicas face o canto romano a uma tradição local/ibérica.¹⁶⁵ Concentrados apenas em três livros de coro provenientes do mosteiro jerónimo Santa Engrácia (Saragoça),¹⁶⁶ concluem que alguns cantos se destacam pelas exceções que apresentam perante outros de tradição romana, cujos textos e melodias, tirando as suas ornamentações, podem ser encontrados em fontes vaticanas ou

¹⁶² López-Calo, “La música en el rito y en la orden jeronimianos”, pp. 129-131.

¹⁶³ Arias, “El canto llano ...”, p. 70.

¹⁶⁴ Minha tradução de Vicente, “Oficio de ángeles...”, p. 104 e nota de rodapé 15, p. 104: “Así era el canto por excelencia de los jerónimos: el canto llano o gregoriano. En rigor, canto toledano, si bien este no hay que identificarlo con el antiguo hispánico, sino con variantes locales del gregoriano”.

¹⁶⁵ David Andrés Fernández, e Carmen Morte García, “De manuscritos olvidados: Los cantorales del antiguo Monasterio de Santa Engracia de Zaragoza guardados en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid”, Eduardo Carrero e Sergi Zauner (eds.), *Respondámosle a concierto – estudios en homenaje a Maricarmen Gómez Muntané*. (Barcelona: Universidade Autònoma de Barcelona, 2020): pp. 43-64.

¹⁶⁶ Os livros de coro utilizados neste estudo encontram-se conservados no Museu Arqueológico Nacional de Madrid e são identificados por 1869/23/102 e 1869/23/103. Ambos perfazem um único antifonário para o Comum dos Santos e datam entre o primeiro e o segundo quartel do século XVI, cf. Andrés, “De manuscritos olvidados...”, pp. 44-45.

normativas. Os autores encontraram variantes melódicas em antífonas e responsórios jerónimos que diferem no *incipit* melódico ou nas ornamentações, quando comparados com os respetivos cantos romanos conhecidos, refletindo um “caráter local que podem ser rastreados em fontes aquitanas e hispânicas”.¹⁶⁷ Em adição, verificaram cantos, sobretudo antífonas, cujos textos eram normativos mas a música não era concordante com as versões vaticanas conhecidas desses mesmos textos, e que esta associação não se encontra fora do território ibérico.¹⁶⁸ Por fim, segundo Andrés e Morte, verifica-se um responsório de marcada tradição melódica aquitana-hispânica que não transmite a melodia romana habitual, constatando-se também noutras fontes ibéricas posteriores àquelas em estudo.¹⁶⁹

Posto isto, “(...) a música utilizada nos Ofícios Divinos na Ordem de S. Jerónimo era, fundamentalmente, o canto gregoriano ou romano, tal como o rito seguido era o romano”.¹⁷⁰ Simultaneamente, podemos concluir que se verificam dois tipos de influências melódicas no canto jerónimo: por um lado, a adoção de variantes locais permitidas pelo próprio canto gregoriano, nomeadamente as toledanas; e por outro, a sobrevivência da tradição melódica hispânica que foi absorvida pela Ordem.¹⁷¹

- “Canto toledano”: reflexo do rito hispânico ou variante do rito romano?

De modo a evitar equívocos terminológicos, sobretudo associados ao termo “toledano”, segue-se, de forma muito sintética, o contexto histórico litúrgico-musical do rito hispânico. Segundo Maricarmen Gómez, as origens deste rito remontam à segunda metade do século IV, onde, até à celebração do Concílio IV de Toledo, se verificaram intenções e tentativas de unificação litúrgica a nível local. Com a realização deste Concílio no ano 633, precisamente com o intuito de alcançar uma unidade litúrgica e doutrinal, configura-se definitivamente o rito hispânico de modo a que fosse praticado o mesmo modelo de rito, de oração e de canto, num território que era constituído por população hispano-romana (católica) e visigótica, isto é, toda a Península Ibérica e o sul

¹⁶⁷ Andrés, “De manuscritos olvidados...”, p. 49.

¹⁶⁸ *Ibidem*, pp. 50-51.

¹⁶⁹ *Ibidem*, pp. 51-52.

¹⁷⁰ Minha tradução de López-Calo, “La música en el rito y en la orden jeronimianos”, p. 131: “(...) la música usada en los Oficios Divinos en la OSH era, en lo fundamental, el canto gregoriano o romano, como también el rito seguido era el romano”.

¹⁷¹ Andrés, “De manuscritos olvidados...”, p. 53.

de França.¹⁷² Devido ao cruzamento de influências e variantes históricas posteriores, nomeadamente a invasão muçulmana da Península Ibérica a partir do início do século VIII, o rito em questão passa a designar-se hispano-moçárabe. Apesar da recuperação do território cristão ter sido demorada, sobretudo o sul peninsular, o rito hispânico continuou a ser praticado na Hispânia muçulmana pelos habitantes outrora cristãos, comumente chamados de moçárabes. Após a reconquista cristã de Toledo, o rito hispano-moçárabe manteve-se vigente, exceccionalmente, em algumas igrejas e paróquias da cidade, enquanto outras regiões da Península já haviam procedido à substituição ou se encontravam neste processo, para o novo rito oficial da Igreja - o romano-franco. A prática do rito hispânico foi continuada também pelos moçárabes das terras ocupadas, até à expulsão dos muçulmanos em 1492.¹⁷³

Tendo todos estes fatores em consideração, sobretudo os históricos e litúrgicos, mais até do que os terminológicos, será desapropriada a associação que os Jerónimos estabelecem entre a sua prática melódica e a tradição toledana? Os cronistas e monges da Ordem referem-se ao canto toledano como aquele que era praticado na catedral da cidade, tomando-o como exemplo por ser um dos mais antigos a nível peninsular. Por isso, para os Jerónimos, o canto de Toledo representava uma tradição local particular dentro da esfera ibérica, na qual a Ordem se identificava, permitindo também uma distinção das tradições litúrgico-musicais de outras ordens religiosas.

Dado o âmbito histórico e musicológico desta investigação, e uma vez que os estudos sobre a ligação entre o repertório hispânico e o cantochão da catedral de Toledo não são suficientes nem conclusivos, não irei optar por completo por nenhuma das perspetivas apresentadas anteriormente sobre o canto toledano. Ao invés de considerar a música toledana como tradição única e relacionada, possivelmente, com o rito hispano-moçárabe, ou como uma variante local da tradição romana, irei seguir o argumento de Màrius Bernadó: “Seja através da recuperação de melodias antigas, da criação de novas melodias, ou da confluência de ambos os procedimentos, a existência de uma peculiar prática musical litúrgica ligada à sede toledana parece indiscutível”.¹⁷⁴ Assim, de agora

¹⁷² Maricarmen Gómez Muntané, *La música medieval en España*, Coleção “DeMusica, vol. 6” (Kassel: Edition Reichenberger, 2001), ver pp. 1-2, 13.

¹⁷³ *Ibidem*, pp. 2-4.

¹⁷⁴ Minha tradução de Màrius Bernadó, “The Hymns of the *Intonarum Toletanum* (1515): Some Peculiarities”, László Dobszay (ed.), *Cantus Planus: Papers Read at the 6th Meeting*, vol. 1 (Budapest: AKAPRINT Kft., 1995): pp. 367-391, ver p. 383: “Be it through the revival of ancient melodies, the

em diante, utilizo o termo “toledano”, associado ao canto ou à tradição litúrgica, como uma referência ao local onde era praticado. Independentemente da ligação e proximidade ao rito hispânico, irei referir-me de forma literal ao canto e/ou liturgia praticada na Catedral de Toledo.

I.1.3. Definição melódica dos hinos jerónimos: P-Ln L.C. 258 como exemplo

No que concerne os hinos litúrgicos praticados pela Ordem pressupõe-se que, por integrarem o Ofício Divino, partilhavam as mesmas características musicais dos restantes momentos litúrgicos. Posto isto, as melodias do repertório dos hinos deveriam corresponder, por um lado, às do canto romano, sendo permitidas variações locais que, no caso dos Jerónimos, eram assumidamente as toledanas; por outro lado, poderiam estar associadas a uma tradição peninsular anterior, apresentando melodias hispânicas na sua génese ou com reminiscências melódicas desta tradição.

Neste sentido, analisar o *corpus* melódico dos hinos jerónimos tendo em consideração as três vertentes melódicas referidas é crucial. Uma vez que os estudos sobre o tema em questão são precários, poucas são as referências a priori para afirmar conclusões neste âmbito. Destaca-se o contributo de Màrius Bernadó sobre o *Cantoriale Sancti Jeronimi* (E-Bbc M 251), que, ainda assim, procura estabelecer as semelhanças entre o manuscrito jerónimo e o *Intonarium Toletanum*. Deste modo, a análise do *corpus* melódico do P-Ln L.C. 258 torna-se fundamental, uma vez que este hinário, além de testemunho litúrgico-musical associado a um mosteiro particular, é sobretudo um exemplo dos hinos praticados na liturgia da Ordem de S. Jerónimo, apresentando melodias e características melódicas que seriam transversais à prática litúrgica da mesma.

O P-Ln L.C. 258 é um hinário que contém uma totalidade de 121 hinos. No Anexo 1 encontra-se todo o conteúdo litúrgico do manuscrito, incluindo as rúbricas dos hinos e os respetivos *incipits* textuais, como também a sua localização nos fólhos e cadernos do mesmo. Em adição, cada hino tem também associado uma referência

creation of new ones, or the confluence of both procedures, the existence of a peculiar musical liturgical practice attached to the Toledan seat appears indisputable”.

textual segundo a obra *Analecta Hymnica*,¹⁷⁵ e as referências musicais. Estas podem ser alusivas aos catálogos de Stäblein e de Moberg-Nilsson, assinalados pelas respetivas iniciais maiúsculas e número da melodia, e de Turner referente ao *Intonararium Toletanum*, indicado por ITHM seguido do respetivo número.¹⁷⁶

Da totalidade dos hinos, apenas 107 cantos apresentam notação musical, enquanto que, de entre os restantes, se encontram doze sob a forma de *incipit* textual e, por isso, sem notação; um apenas com a inicial do texto, cuja melodia foi raspada; e uma melodia fragmentada.¹⁷⁷ O *corpus* melódico do L.C. 258 é de 49 melodias diferentes. No Anexo 5, encontra-se sistematizado o repertório de hinos do L.C. 258, cujo *corpus* melódico, identificado de acordo com as referências musicais descritas acima, é associado ao *corpus* textual. Deste modo, torna-se evidente quais os textos que partilham a mesma melodia. Por sua vez, no Anexo 6 podem ser encontrados os *incipits* textuais por ordem alfabética e a respetiva referência melódica associada.

- Melodias de tradição romana

Dizer que o repertório litúrgico-musical jerónimo corresponde, primeiramente, ao canto gregoriano seria o mesmo que afirmar que este estaria integrado no “(...) corpus de textos e melodias composto no século VIII para a liturgia cristã no meio cultural do renascimento carolíngio” e que “(...) foi transmitido ao longo dos séculos de uma forma bastante uniforme (...)”.¹⁷⁸ Uma das referências musicológicas neste âmbito é o estudo de Bruno Stäblein, nomeadamente a obra *Monumenta Monodica Medii Aevi*, vol. I (MMMA I).¹⁷⁹ Este volume consiste numa edição de melodias de hinos contidas em fontes francesas, alemãs, italianas e inglesas compreendidas entre os séculos XI e

¹⁷⁵ Guido Maria Dreves, Clemens Blume. *Analecta Hymnica Medii Aevi*, 55 vol. (Leipzig: O. R. Reisland, 1886-1922).

¹⁷⁶ Bruno Stäblein, *Monumenta Monodica Medii Aevi I, Hymnen I: die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes* (Kassel: Bärenreiter, 1956); Carl Allan Moberg, Ann-Marie Nilsson, “Die liturgischen Hymnen in Schweden 2”, *Acta Universitatis Upsaliensis, Studia musicologica Upsalienis, Nova series*, 13 (1991); Bruno Turner, “TOLEDO HYMNS: The Melodies of the Office Hymns of the *Intonararium Toletanum* of 1515: A Commentary and Edition”, *Hispaniae Cantica Sacra IV* (2011): pp. 1-56.

¹⁷⁷ Os doze hinos que se apresentam em *incipit* textual encontram-se assinalados no Anexo 1 com *; no f. 52^v apenas está escrita a inicial “A” do hino *Adesto sancta trinitas*; e o f. 178^r inicia com o final de uma doxologia, cujo hino não é possível de ser identificado (cf. Anexo 1).

¹⁷⁸ Minha tradução de Carmen Julia Gutiérrez, “Procedimientos de creación y adaptación en los himnos litúrgicos medievales en España: la composición de un repertorio”, *Revista de Musicología XXVII*, n.º 2 (2004): pp. 815-839, ver p. 816: “(...) corpus de textos y melodías compuesto en el siglo VIII para la liturgia cristiana en el entorno cultural del renacimiento carolingio” e “(...) transmitió durante siglos de manera bastante uniforme (...)”.

¹⁷⁹ Bruno Stäblein, *Monumenta Monodica Medii Aevi I, Hymnen I: die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes* (Kassel: Bärenreiter, 1956).

XIV, sendo que também foram utilizadas fontes secundárias de toda a Europa até ao século XIX. Conta com um total de 553 melodias de hinos, todas elas numeradas.¹⁸⁰

Na presente dissertação, à semelhança de outros estudos sobre a temática dos hinos litúrgicos, a obra de Stäblein é um catálogo melódico e uma ferramenta essencial para o rastreio das melodias de tradição romana. No caso do L.C. 258, encontram-se dezassete melodias do catálogo de Stäblein, as quais foram reutilizadas em cinquenta hinos. Estas melodias encontram-se fiéis à prática litúrgico-musical uniforme da Europa Ocidental, isto é, não apresentam variações discrepantes face a mesma melodia transcrita por Stäblein.

Em adição, é importante notar que estas dezassete melodias “universais” têm uma correspondência com o *Intonarium Toletanum*,¹⁸¹ uma fonte ibérica, mais precisamente, toledana, importante que concentra em si uma extensa coleção de hinos com música, sobretudo com notação mensural. As 93 melodias diferentes do *Intonarium Toletanum* encontram-se transcritas pelo musicólogo Bruno Turner, cuja publicação foi tida como ferramenta de identificação melódica e catálogo nesta dissertação.¹⁸² Assim, nos Anexos 1, 5 e 6 os cantos assinalados com a referência de Stäblein (S) têm, simultaneamente, a identificação melódica do catálogo de Turner (ITHM).

- Melodias de tradição toledana

Considerada por alguns musicólogos como variante local do rito romano, a tradição litúrgico-musical toledana é tida pela Ordem de S. Jerónimo como uma prática musical independente na qual estava a origem melódica do seu canto solene. Por sua vez, os olhares e as expectativas musicológicas acerca da música de Toledo dividem-se. A perspetiva da música toledana como variante local romana pode ser contraposta pelo argumento que visa uma associação expectável da tradição toledana à hispânica. A minha posição perante o assunto é a utilização do termo toledano somente como referência ao local onde era praticado o canto, portanto, é sinónimo da prática litúrgico-musical na Catedral e/ou diocese de Toledo.

¹⁸⁰ Carmen Julia Gutiérrez, “The Hymnodic Tradition in Spain”, *Monumenta Monodica Medii Aevi, Der lateinische Hymnus im Mittelalter* (Kassel, Bärenreiter, 2004): pp. 215-243, ver p. 216.

¹⁸¹ *Intonarium Toletanum* (Alcalá de Henares: Arnao Guillén de Brocar, 1515).

¹⁸² Bruno Turner, “TOLEDO HYMNS: The Melodies of the Office Hymns of the *Intonarium Toletanum* of 1515: A Commentary and Edition”, *Hispaniae Cantica Sacra* IV (2011): pp. 1-56.

Dada a continuidade da prática do rito hispânico nos séculos seguintes à reconquista de Toledo, o cardeal Jiménez de Cisneros, arcebispo desta província (1495-1517), esforçou-se por preservar o rito em questão, fundando a capela *Corpus Christi* na catedral toledana. Com o intuito de restaurar o rito hispano-moçárabe, Cisneros ordenou a elaboração de um Missal (1500) e de um Breviário (1502), que tiveram em conta a tradição oral e fontes manuscritas (de notação neumática), não só das paróquias toledanas que praticavam este rito litúrgico, como também de manuscritos conservados noutras regiões da Hispânia, sobretudo do norte.¹⁸³ Além disso, Cisneros foi também o responsável pela produção de livros litúrgicos impressos, num total de quinze referentes ao projeto editorial que pretendia recompilar e unificar as práticas litúrgico-musicais da diocese de Toledo. De entre as fontes que contêm notação musical, verificam-se melodias de origem romana, mas também outras de origem desconhecida, possivelmente ligadas ao antigo rito hispânico.¹⁸⁴ Por este motivo, irão ser referidas nesta dissertação como “melodias toledanas”, uma vez que ficaram associadas à diocese de Toledo, independentemente do rito litúrgico que esteve na sua base.

Um dos livros impressos a mando de Cisneros relevantes para o âmbito em estudo é o *Intonarium Toletanum*. Esta fonte contém um total de 318 hinos, dos quais 222 apresentam notação musical, na sua maioria mensural. O número de textos distintos é de 139, apresentando 93 melodias diferentes. Consiste, pois, numa fonte do século XVI essencial para o estudo dos hinos litúrgicos em território ibérico.¹⁸⁵ O *corpus* melódico desta fonte toledana encontra-se transcrito por Bruno Turner numa edição crítica, considerada como catálogo, e assinalada nos Anexos 1, 5 e 6 por ITHM.¹⁸⁶

Uma vez que os Jerónimos declaram que a sua tradição musical tem como fundamento de origem a toledana, Màrius Bernadó estabelece uma comparação entre um hinário manuscrito jerónimo - *Cantore Sancti Jeronimi* -¹⁸⁷ e a edição de Cisneros do hinário toledano. O hinário jerónimo mencionado provém do Mosteiro S. Jerónimo de Murtra (Barcelona), e é um testemunho rico pela quantidade de hinos que apresenta,

¹⁸³ Gómez, *La música medieval en España*, pp. 4-6. Para informações detalhadas sobre estas fontes manuscritas a que a autora se refere ver pp. 7-9; Bernadó, “The Hymns of the *Intonarium Toletanum* ...”, p. 367; Félix María Arocena, “El Himnario del Oficio hispano”, *Scripta Theologica* 44 (2012): pp. 9-44, ver pp. 30-32.

¹⁸⁴ Bernadó, “The Hymns of the *Intonarium Toletanum*...”, pp. 368-372.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 374.

¹⁸⁶ Bruno Turner, “TOLEDO HYMNS: The Melodies of the Office Hymns of the *Intonarium Toletanum* of 1515: A Commentary and Edition”, *Hispaniae Cantica Sacra* IV (2011): pp. 1-56.

¹⁸⁷ *Cantore Sancti Jeronimi* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. M.251).

como também por ser uma das primeiras fontes em notação mensural de que se tem conhecimento. Datado da primeira metade do século XV, compila um total de 89 hinos em notação mensural, dos quais 79 se encontram no *Intonarium Toletanum*.¹⁸⁸ De entre os hinos do *Cantoriale Sancti Jeronimi*, uns correspondem ao repertório gregoriano, mas outros não,

(...) pelo que não podemos excluir a possibilidade de entre estes últimos haver alguns que coincidam com outros hinos não identificados do antigo repertório hispânico. Se assim for, em algum momento entre os séculos XIII e XIV alguém os terá transcrito numa notação completamente diferente da antiga notação hispânica.¹⁸⁹

Posto isto, surge também a possibilidade do hinário manuscrito de Murtra, copiado anteriormente à impressão do hinário toledano, ter na sua génese melodias pertencentes a uma tradição litúrgico-musical antiga, que poderia ser praticada em Toledo.¹⁹⁰ Independentemente disto, a tradição toledana, vista como exemplo para a Ordem, não garante integrar melodias do rito hispano-moçárabe. É plausível que sim, mas não seria o repertório exclusivo, uma vez que se manifestam melodias de tradição universal romana, das quais são exemplo as dezassete melodias do L.C. 258 identificadas simultaneamente nos catálogos de Stäblein e Turner.

No que concerne o L.C. 258, cujo *corpus* melódico é de 49 melodias distintas, são 45 as melodias que têm uma correspondência com o repertório toledano de hinos, presente nomeadamente no *Intonarium Toletanum* (cf. Anexo 5). De entre estas, já referido anteriormente, estão as dezassete melodias associadas à tradição romana universal. Verificam-se, portanto, 27 melodias no L.C. 258 que são comuns ao hinário de Cisneros e que não são de proveniência romana. As melodias em questão foram reutilizadas em 55 hinos, e muitas delas, senão todas, integram também o manuscrito *Cantoriale Sancti Jeronimi*. Posto isto, é expectável que as 27 melodias se enquadrem num conjunto de composições de proveniência ibérica.

¹⁸⁸ Bernadó, “The Hymns of the *Intonarium Toletanum*...”, p. 386.

¹⁸⁹ Minha tradução de Maricarmen Gómez Muntané, *La música medieval en España*, Coleção “DeMusica, vol. 6” (Kassel: Edition Reichenberger, 2001), p. 9: “(...) por lo cual no cabe descartar la posibilidad de que entre estos últimos los haya que concuerden con otros no identificados del viejo repertorio hispano. Si así fuese, en algún momento entre los siglos XIII y XIV alguien los habría transcrito en una notación distinta por completo a la antigua notación hispana.”

¹⁹⁰ Màrius Bernadó, “Sobre el origen y la procedencia de la tradición himnódica hispánica a fines de la Edad Media”, *Revista de Musicología* 16, nº4 (1993): pp. 2335-2353, ver p. 2351; *ibidem*, “The Hymns of the *Intonarium Toletanum*...”, p. 386.

- Melodias de tradição peninsular

Tal como Bernadó conclui, as coincidências melódicas entre o hinário manuscrito jerónimo de Murtra e o hinário toledano impresso de Cisneros reforçam a convicção de que estes hinos já eram de prática comum em diferentes zonas da Península Ibérica, sobretudo em Toledo.¹⁹¹ Apesar de não se conseguir estabelecer, de forma bem fundamentada, a presença da herança do antigo rito hispânico no *corpus* melódico do *Intonarium Toletanum*, nem em fontes anteriores como o *Cantoreale Sancti Jeronimi*, o que é certo é que parte do repertório melódico é diferente do utilizado no rito romano e gregoriano.

Carmen Julia Gutiérrez, na sua obra *Hymnen aus spanischen Quellen* (MMMA X),¹⁹² compila uma grande quantidade de melodias, num total de 453, que se conservam exclusivamente em fontes manuscritas de proveniência ibérica do século X até XV. A musicóloga concluiu ao longo de investigações anteriores que uma grande maioria do repertório por si analisado não correspondia às melodias romanas transversais à Europa Ocidental, referenciadas por Stäblein em MMMA I. Ainda assim, as melodias em questão integram o rito romano, apesar da sua origem ibérica ou espanhola. Desse modo, Gutiérrez analisa, por um lado, melodias de hinos em fontes espanholas, e por outro, variantes e versões melódicas em fontes ibéricas anteriormente publicadas em MMMA I. De notar também que, de entre as fontes para a edição crítica de Gutiérrez, encontramos o *Cantoreale Sancti Jeronimi*. Por sua vez, o conteúdo do *Intonarium Toletanum* não integra esta publicação devido às suas características que, mesmo sendo uma fonte ibérica, ultrapassa o requisito de fontes musicais manuscritas anteriores ao século XV.

Como mencionado anteriormente, o L.C. 258 integra repertório melódico numa grande maioria correspondente ao catálogo de Turner referente ao *Intonarium Toletanum*, mais precisamente, 45 melodias de um total de 49. De entre estas, verificam-se 27 melodias toledanas, das quais 24 coincidem com o repertório de MMMA X de Gutiérrez. Posto isto, torna-se credível que estas 24 melodias são de origem ibérica e que eram utilizadas na Península anteriormente à edição impressa do

¹⁹¹ Bernadó, “The Hymns of the *Intonarium Toletanum*...”, p. 386.

¹⁹² Carmen Julia Gutiérrez, *Monumenta Monodica Medii Aevi X, Hymnen 2: Hymnen aus spanischen Quellen* (in print). A obra ainda não se encontra publicada, no entanto, a musicóloga fez o obséquio de facultar para uso nesta dissertação, partilha pela qual sou muito grata.

hinário de Cisneros. A Tabela 1 enumera as melodias em questão, com a devida correspondência entre os catálogos de Gutiérrez e Turner, estando assinaladas a cinzento as melodias publicadas por Ståblein que se encontram como variações nas fontes ibéricas.

Melodia toledana (cf. ITHM) ¹⁹³	Melodia ibérica (cf. MMMA X) ¹⁹⁴
12	S 132
16	56. S1
20	S 145
21A	S 17
21B	S 113
22	150. S1
23	S 69.2
29B	155. S1
31	S 154
33	S 88
34	S 146
47	29. S1
48	S 80
50	S 44
51	S 96.1
53	152. S2
55	S 38.2
56	S 89
61	S 147
65	S 149

¹⁹³ Turner, “TOLEDO HYMNS: The Melodies of the Office Hymns of the *Intonarium Toletanum* of 1515: A Commentary and Edition”, *Hispaniae Cantica Sacra* IV (2011): pp. 1-56.

¹⁹⁴ Gutiérrez, *Monumenta Monodica Medii Aevi X, Hymnen 2: Hymnen aus spanischen Quellen* (in print).

75	S 23.2
78	S 155
80	S 46
87	S 82.2

Cinzento: Melodias ibéricas assinaladas como variantes de outras publicadas em MMMA I.

Tabela 1: Correspondência entre as melodias dos catálogos de Turner e Gutiérrez que integram o P-Ln L.C. 258.

Em adição, as referidas melodias no L.C. 258 estão de acordo com as transcrições que Gutiérrez faz do *Cantoriale Sancti Jeronimi*. Algumas melodias em MMMA X são exclusivas, até à data e dentro das fontes consultadas, do hinário jerónimo de Murtra, e o mesmo sucede com as pequenas diferenças melódicas, assinaladas pela musicóloga, que este manuscrito apresenta face às mesmas melodias noutras fontes ibéricas. Assim, verifica-se que, de facto, o repertório melódico jerónimo não só corresponde com o de proveniência ibérica, como se mostra transversal, quer nas melodias particulares quer nas pequenas variações perante as melodias catalogadas anteriormente por Stäblein (assinaladas a cinzento na Tabela 1).

- Melodias sem correspondências anteriores

Por último, resta mencionar as quatro melodias do L.C. 258 que, nos Anexos 1, 5 e 6, não estão referenciadas devido à falta de correspondência com os catálogos de Stäblein e de Turner. Estas melodias encontram-se associadas aos seguintes hinos e respetivos fólhos: (1) *Conditor alme siderum*, ff. 17^f-18^v; (2) *Catharinae vox triumphum*, ff. 24^f-25^v; (3) *Sanctorum meritis inclyta gaudia*, ff. 152^f-153^f; e (4) *O salutaris hostia* no fragmento D. Abordando codicologicamente o manuscrito, é afirmativo dizer que os fólhos da melodia 1 se encontram raspados e reescritos posteriormente, não correspondendo à mão original do códice. Na melodia 2 observa-se uma reescritção parcial dos fólhos e marcas de colagem de fragmentos sobre o hino anterior. A melodia 4 está contida no fragmento D, um fragmento solto em papel que não se adequa às características paleográficas e codicológicas do L.C. 258, pelo que não deveria fazer parte do repertório do hinário. Por outro lado, a melodia 3 encontra-se em fólhos que

foram alterados posteriormente, quer o texto segundo a reforma dos hinos litúrgicos de 1629, quer a melodia por apresentar indícios de raspagem no pentagrama.

A melodia 3 pode ser encontrada no *Cantonale Sancti Jeronimi* e, conseqüentemente, em MMMA X. Por outro lado, as restantes melodias não estão nem no hinário jerónimo de Murtra nem no catálogo de Gutiérrez, o que pode indicar que sejam composições ibéricas posteriores ao século XV ou até mesmo de proveniência jerónima local.

I.2. O culto dos santos na Ordem

I.2.1. Especificidades do Santoral jerónimo

A literatura sobre a prática e os costumes litúrgicos da Ordem de S. Jerónimo gera ambigüidade acerca de um rito próprio. O *rito jerónimo*, ideia perpetuada pelos cronistas da própria Ordem, nomeadamente por José Sigüenza,¹⁹⁵ tem vindo a ser refutada pelos estudos históricos e musicológicos sobre a Ordem.¹⁹⁶ Especula-se que o conceito *rito jerónimo* tenha surgido como argumento de refutação das decisões do Concílio de Trento e como resistência à adoção do novo breviário, possibilidade apenas concedida às dioceses e congregações religiosas com mais de duzentos anos de prática.¹⁹⁷ Ainda assim, “Quanto ao rito, não há dúvida: todos os testemunhos concordam que em todos os mosteiros jerónimos era o romano, com as pequenas variações que eram habituais em cada igreja ou Ordem”.¹⁹⁸ E, inclusive, a própria Ordem assumiu esta ligação entre a condição romana e a respetiva particularidade jerónima, nomeadamente refletida no *explicit* do primeiro breviário impresso da Ordem:

¹⁹⁵ José de Sigüenza, *Historia de la orden de San Jerónimo*, vol. 2 (Madrid: Bailly Baillièrre e Hijos, 1909).

¹⁹⁶ José López-Calo, “La música en el rito y en la orden jeronimianos”, em *Studia Hieronymiana: VI Centenário de la Orden de San Jerónimo*, vol. 1 (Madrid: Rivadeneyra, S.A., 1973), pp. 124-138, ver p. 130-131; Juan P. Rubio Sadia, “La configuración del Santoral Hispánico en el Breviario de la Orden de San Jerónimo impreso en 1499”, *Miscellània Litúrgica Catalana* [Societat Catalana d’Estudis Litúrgics], nº xxxi (2023): pp. 321-337, ver p. 324.

¹⁹⁷ Timothy J. Schmitz, “The Spanish Hieronymites and Reformed Texts of the Council of Trent”. *The Sixteenth Century Journal* 37, 2 (2006): pp. 375-399, ver pp. 378-379; Gustavo Sánchez, “Nuevas fuentes para el estudio de la música monástica: las Actas Generales de la Orden de San Jerónimo”, *Revista de Musicología*, XXXV, 2 (2012), pp. 155-195, ver p. 176. A reação da Ordem de S. Jerónimo às decisões conciliares de Pio V serão aprofundadas no capítulo seguinte desta dissertação.

¹⁹⁸ Minha tradução de López-Calo, “La música en el rito...”, p. 131: “En cuanto al rito, sí que no hay duda ninguna: todos los testimonios están acordes en que en todos los monasterios jerónimos fue el romano, con las pequeñas variantes que eran habituales en cada iglesia u Orden”.

*Explicit breviarium Romanum moribus et consuetis fratrum ordinis sancti Hieronimi coniunctum.*¹⁹⁹

Desde a sua fundação que os Jerónimos assumem a celebração do Ofício Divino como distinção da vivência litúrgica da Ordem: “*la orden de N. Padre Sanct Hier[oni]mo tiene por instituto principal la celebracion del offiçio diuino*”²⁰⁰ e que “o ofício divino desta religião fosse para sempre o da Igreja Romana”.²⁰¹ A Ordem de S. Jerónimo celebra o rito romano e o calendário litúrgico estabelecido pela liturgia cristã. Deste modo, tanto as celebrações da Missa como do Ofício respeitam as festividades universais do Temporal, associadas à vida de Cristo, e do Santoral, dedicadas à vida e memória dos santos. O santoral consta do *Proprium Sanctorum* e do *Commune Sanctorum*, conforme os santos a celebrar tenham peças eucológicas próprias. No caso de não possuírem, recorre-se aos formulários gerais, por exemplo, de mártires, virgens ou apóstolos. Contrariamente à Missa, o Ofício Divino é um serviço litúrgico menos homogéneo, estando submetido a influências regionais. E, tal característica, permite verificar repertórios com maior quantidade de variações musicais e textuais, nomeadamente no santoral. O calendário litúrgico celebra um santoral universal para toda a Igreja, mas também alguns particulares, para que cada diocese e congregação celebre com maior ênfase os seus costumes litúrgicos próprios e/ou locais.²⁰² No que concerne a Ordem de S. Jerónimo, o santoral apresenta algumas especificidades, nomeadamente a celebração solene dos patronos da Ordem (S. Jerónimo, Sta. Paula e Sto. Agostinho), das festas da Virgem e ainda o culto do santo a que o mosteiro em questão é devoto.²⁰³

¹⁹⁹ *Breviarium Romanum moribus et consuetis fratrum ordinis sancti Hieronymi coniunctum*. (Saragoça: Jorge Coci, 1499) (E-Mn INC/990), f. 265^r [2^a foliação, a partir do *Sanctorale*].

²⁰⁰ Gustavo Sánchez, *Noticias musicales en los libros de actas de los capítulos generales de la orden jerónima (siglos XV-XVI)* (Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2018), Colección del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, n.º 59, ver p. 116, doc. 249. Citado por Rubio Sadía, “La configuración del Santoral...”, p. 324.

²⁰¹ Minha tradução de Rubio Sadía, “La configuración del Santoral...”, p. 324: “el oficio divino de esta religión fuses para siempre el de la Iglesia Romana”. O autor cita José de Sigüenza, *Historia de la orden de San Jerónimo*, ed. Ángel Weruaga Prieto, vol. 1 (Salamanca, Junta de Castilla y León, 2000) col. «Libros Recuperados», n.º 2, p. 95.

²⁰² David Hiley, *Western Plainchant: A Handbook* (Oxford: Clarendon Press, 1993), p. 334; Maria Isabel Arias Villanueva, “El canto llano en la liturgia del monasterio de San Miguel de los Reyes a través de los cantorales conservados en la catedral de Valencia”. (Tese de Doutoramento, Universidade de Valência, 2017), ver p. 146.

²⁰³ Uma das referências que demonstra a importância da devoção mariana para os Jerónimos é Sánchez, “Nuevas fuentes para el estudio de la música monástica...”, pp. 173-174.

S. Jerónimo (*Hieronymus*) (c. 347-420) é o santo padroeiro da Ordem. A sua comemoração é de cariz universal na liturgia católica e celebra-se no dia 30 de setembro, assinalando o seu falecimento. É considerado doutor da Igreja, sobretudo pela tradução da Bíblia para latim e pelos sermões e cartas que deixou. É também valorizado pela vida ascética que defendeu. Viveu no deserto de Cálcis, tornando-se, posteriormente no século XIV, uma figura de inspiração para a vida eremítica. No século XIII, os seus restos mortais foram transferidos de Belém (“Terra Santa”) para a Basílica de Santa Maria Maggiore (Roma), assinalando a sua transladação. A festa da Transladação de S. Jerónimo é comemorada a 9 de maio. Ainda em vida, principalmente enquanto esteve em Roma, Jerónimo foi seguido por um círculo de mulheres patrícias, algumas viúvas, como Paula.

Sta. Paula (*Paula*) (c. 347-404/6), conhecida também por Paula de Roma ou Paula Viúva, é considerada co-patrona da Ordem. Destacando-se como discípula de Jerónimo, acompanhou-o até à Terra Santa, onde foi fundadora de dois mosteiros em Belém, um masculino e outro feminino. O dia da sua memória celebra-se a 26 de janeiro, dia do seu falecimento.

Sto. Agostinho é também celebrado de forma solene pela Ordem, cuja regra os Jerónimos seguiram e regeram a vida em comunidade. Agostinho (*Augustinus*) (c. 354-430) é celebrado como doutor da Igreja a 28 de agosto, sendo reconhecido também como o bispo de Hipona, um dos mais importantes e influentes teólogos no desenvolvimento do Cristianismo. A transferência das suas ossadas deu-se de Hipona (na zona da atual Argélia) para Sardenha por volta do século VI, e posteriormente para Pavia, para a igreja de San Pietro in Ciel d’Oro no século VIII. O dia da Transladação de Sto. Agostinho comemora-se a 28 de fevereiro.

À semelhança de outras ordens monásticas, os Jerónimos vivem o Ofício Divino de acordo com o breviário romano, promovido e oficializado pela Cúria Papal. É no breviário próprio da Ordem que são compilados ambos os cultos dos santos, por um lado o santoral universal romano, por outro as devoções particulares dos Jerónimos. Anteriormente à impressão do primeiro breviário da Ordem, em 1499, o calendário romano havia sido enriquecido pelos Jerónimos com a adição de festas locais. O processo de adaptação e acrescento de devoções particulares ao calendário litúrgico era

permitido ou negado pelos Capítulos Gerais, mesmo após a organização litúrgica da Ordem materializada no primeiro breviário impresso.²⁰⁴

Sendo os Jerónimos uma ordem ibérica, naturalmente que o santoral próprio da Ordem se diferencia por si só do culto dos santos celebrado por outras ordens ou até mesmo do santoral romano. A Ordem, num memorial elaborado pelo Capítulo Privado de 1568, reconhece precisamente esta particularidade do seu próprio dos santos, afirmando que

esta n[uest]ra orden es propia y natural de estos reynos de España, por auer sido fundada particularmente en ella y no la hauer fuera destes reynos, segun su manera de viuir. Por esta causa desde su fundaçion, por autoridad app[ostoli]ca añadio al Breuiario Romano las fiestas y santos que son parti/culares desta prouinçia de España.²⁰⁵

Esta ideia de configuração do santoral jerónimo apresentada no memorial de 1568 terá sido reforçada como consequência da adoção do breviário tridentino, que ameaçava a particularidade do santoral da Ordem incluir o culto de santos espanhóis/hispânicos.²⁰⁶

Não obstante, já o breviário da Ordem de 1499, pensado e impresso com o propósito dos Jerónimos obterem uma coerência litúrgica, apresentava esta conceção do santoral próprio da Ordem. No breviário estão incluídas festas de origem gelasiana, como a Invenção e a Exaltação da Santa Cruz, e de origem gregoriana; destaca-se o culto dos santos papas, contando-se vinte e sete nomes romanos pontífices e as novas incorporações tardomedievais, relacionadas, sobretudo, com os fundadores das ordens religiosas mais recentes, por exemplo, Bernardo de Claraval, Tomás de Aquino, António de Pádua, entre outros. Além disso, tal como contestado posteriormente no memorial de 1568, o *Proprium Sanctorum* dos Jerónimos abrange celebrações próprias da Ordem, como as festas dos santos patronos, incluindo as Transladações de S. Jerónimo e de Sto. Agostinho, mas também celebrações particulares de Espanha. Em

²⁰⁴ Rubio Sadia, “La configuración del Santoral...”, p. 324-325; Gustavo Sánchez, “Nuevas fuentes para el estudio de la música monástica: las Actas Generales de la Orden de San Jerónimo”, *Revista de Musicología*, XXXV, 2 (2012): pp. 155-195, ver pp. 172-173. O breviário impresso mencionado é *Breviarium Romanum moribus et consuetis fratrum ordinis sancti Hieronymi coniunctum* (Saragoça: Jorge Coci, 1499).

²⁰⁵ Gustavo Sánchez, *Noticias musicales en los libros de actas de los capítulos generales de la orden jerónima (siglos XV-XVI)*, (Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2018), Colección del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, nº59, ver p. 116, doc. 249. Citado por Rubio Sadia, “La configuración del Santoral...”, p. 329.

²⁰⁶ Timothy J. Schmitz, “The Spanish Hieronymites and Reformed Texts of the Council of Trent”. *The Sixteenth Century Journal* 37, 2 (2006): pp. 375-399, ver pp. 380-381.

relação a estas, verifica-se a adição de santos autóctones correspondentes ao rito hispano-moçárabe, dos quais os Jerónimos, e outras ordens instaladas na Península Ibérica, terão composto ofícios próprios para as celebrações de maior importância local. No que concerne a inserção do santoral hispânico no breviário jerónimo de 1499, destacam-se as celebrações dos mártires Eulália de Barcelona, Engrácia, Acisclo e Vitória e Eulália de Mérida, dos bispos toledanos Ildefonso e Eugénio e do hispalense Isidoro.²⁰⁷

Por fim, é necessário mencionar uma outra especificidade do santoral jerónimo, também refletida no breviário da Ordem de 1499. No livro em questão, finalizando a secção *Proprium Sanctorum*, encontra-se a rúbrica *De festis provincialibus*, onde se expressa que é permitido aos mosteiros da Ordem celebrar festas regionais e/ou locais que não estejam contidas no calendário desse breviário impresso.²⁰⁸ Desse modo, o calendário oficial da Ordem não seria sobrecarregado e, simultaneamente, mostrava-se flexível à celebração de outros santos hispânicos, regionais ou locais.²⁰⁹

I.2.2. Exemplos concretos no P-Ln L.C. 258

Dadas as características da prática do Ofício Divino pela Ordem de S. Jerónimo mencionadas anteriormente, conclui-se que o repertório dos hinos da liturgia jerónima combina as celebrações do calendário romano, quer sejam do Temporal quer do Santoral. Em relação a este segundo grupo, nomeadamente o *Proprium Sanctorum*, verificam-se ofícios de santos romanos importantes, por exemplo, S. Pedro, S. Paulo, S. João Batista, Sta. Maria Madalena, entre outros; santos próprios cujos ofícios são celebrados de forma solene, como S. Jerónimo e a sua transladação, Sta. Paula e Sto. Agostinho e a respetiva transladação; e ainda as festas marianas. Sobre estas últimas, apenas estão contidas no L.C. 258 as festas da Assunção da Virgem, da Anunciação e da Conceção (ff. 178^f-185^v cf. Anexo 1).

Além das celebrações comuns do calendário romano e jerónimo, a Ordem permitia ainda a celebração de festas e devoções locais e regionais. Portanto, o santoral jerónimo pode ser caracterizado pela sua flexibilidade consoante a área geográfica, o

²⁰⁷ Rubio Sadia, “La configuración del Santoral...”, pp. 328-330.

²⁰⁸ *Breviarium Romanum moribus et consuetis fratrum ordinis sancti Hieronymi coniunctum*. (Saragoça: Jorge Coci, 1499), f. 205^r [2^a fol.].

²⁰⁹ Rubio Sadia, “La configuración del Santoral...”, pp. 332-333.

que gera uma heterogeneização do Próprio dos Santos da Ordem. Neste sentido, os ofícios dos santos celebrados poderiam diferir entre os mosteiros jerónimos. Assim, a comparação entre o santoral dos livros litúrgicos de mosteiros geograficamente distintos torna-se essencial e muito relevante, evidenciando celebrações potencialmente locais.

O *corpus* de hinários e livros de coro jerónimos utilizados na comparação do santoral com o L.C. 258 abrange os hinários da Ordem de proveniência portuguesa: US-PHf Lewis E 230, que também integra o *corpus* proveniente de Belém, apesar de ser incerta a sua utilização neste mosteiro, e P-Evad Mus. Lit. Ms nº 58, um hinário de possível proveniência do Mosteiro Nossa Senhora do Espinheiro de Évora. Em adição, de proveniência espanhola contam-se os livros do mosteiro San Miguel de los Reyes (Valência), Santa Engrácia (Saragoça) e o hinário de Murtra (Barcelona) - *Cantorale Sancti Jeronimi* (E-Bbc M 251).²¹⁰ Posto isto, os resultados destacaram no L.C. 258 duas celebrações de hinos próprios: Sta. Ana e Sta. Catarina. Ambas são santas que integram o calendário jerónimo, de acordo com os breviários da Ordem dos séculos XV e XVI, no entanto, não lhes estão atribuídos hinos próprios, pelo que o ofício destas santas remete para a secção do Comum dos Santos.

- Sta. Ana

Sta. Ana (*Anna*), mãe de Maria e, por isso, avó de Jesus, é celebrada a 26 de julho. Padroeira das mães e do casamento, das amas de leite, das viúvas, entre outros, a sua invocação nas cortes católicas do século XVI, nomeadamente na de D. João III e D. Catarina, remetia à fertilidade e proteção das mulheres grávidas e as parturientes.²¹¹ O seu culto só foi inserido no calendário romano em 1481 no pontificado de Sisto IV, tendo sido abolido do breviário romano pelo Papa Pio V, a fim de reduzir o santoral do

²¹⁰ A comparação entre o L.C. 258 e os livros de proveniência dos mosteiros jerónimos de Valência e de Saragoça foi realizada apenas através dos *incipits* dos hinos, cujos autores disponibilizam em forma de catálogo nos seus estudos. Respetivamente, Maria Isabel Arias Villanueva, “El canto llano en la liturgia del monasterio de San Miguel de los Reyes a través de los cantorales conservados en la catedral de Valencia”. (Tese de Doutoramento, Universidade de Valência, 2017); David Andrés Fernández, “*Cantatur Communiter*: El Canto Llano en los Cantorales del antiguo Monasterio de Santa Engracia de Zaragoza”, em *Cantorales de la Orden de San Jerónimo en la Catedral de Huesca*, coord. Carmen M. García (Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2017), pp. 121-154.

²¹¹ Ana Isabel Buescu, “Os santos na Corte de D. João III e de D. Catarina”, em *Lusitania Sacra*, nº28 (2013): 49-72, ver p. 58.

novo breviário (o tridentino). O culto de Sta. Ana foi restituído em 1584 pelo Papa Gregório XIII.²¹²

No P-Ln L.C. 258 encontram-se dois hinos incompletos para o culto de Sta. Ana: *Lucis hujus festa* para as Vésperas (f. 93^{r-v}) e *Orbis exsultans celebret hoc festum* para as Laudes (f. 97^{r-v}) (cf. Anexo 1). Em adição, está em falta um hino para as Matinas e, no total, os hinos desta celebração deveriam ocupar os fólhos 93 a 97, dos quais estão ausentes do manuscrito os fólhos 94 (do caderno 11) e 95-96 (do atual caderno 14) (cf. Anexo 2). No que resta destes cantos, é possível identificar que foram escritos pela mão primitiva do códice (mão A) e que, por isso, integrariam o manuscrito original.

A supressão destes hinos pode estar associada à abolição do culto de acordo com o breviário tridentino. Tendo em consideração que o L.C. 258 sofreu alterações de acordo com o novo breviário romano (1568), nomeadamente a adição de novos fólhos com hinos das festas Santos Inocentes, Epifania e Santíssima Trindade, é provável que a supressão dos fólhos 94 a 96 do hinário tenha sido uma consequência tridentina. Além disso, o L.C. 258 manifesta outros indícios de que estes hinos não deveriam ser cantados - por um lado, a interrupção do repertório de Sta. Ana através da introdução de dois cadernos com hinos novos para o ofício de S. Jerónimo (cf. Anexo 1); e por outro, o início da palavra latina *vacat*, utilizada pelos corretores do canto para assinalar as omissões de cantos.²¹³ No fólho 93^r, em frente ao primeiro pentagrama do hino de Vésperas, encontra-se escrito “vac” na margem, tendo as restantes letras sido cortadas pelo aparamento dos fólhos aquando da reencadernação do códice.

No que concerne os dois hinos mencionados do ofício de Sta. Ana, verifica-se que os textos se encontram em breviários manuscritos e impressos de origens várias desde o século XII, incluindo um breviário manuscrito catalão dos séculos XIV e XV.²¹⁴ Sobre as melodias, ambas se encontram no *Intonarium Toletanum*, com a diferença de que a melodia do hino das Laudes também se encontra nos catálogos melódicos de

²¹² Pierre Batiffol, (trad.) Atwell Baylay, *History of the Roman Breviary* (Londres: Longmans, Green, and Co., 1898), ver p. 269.

²¹³ Andrés, “*Cantatur Communiter...*”, p. 94.

²¹⁴ Guido Maria Dreves, Clemens Blume. *Analecta Hymnica Medii Aevi: Thesauri Hymnologici Hymnarium. Die Hymnen des Thesaurus Hymnologicus H. A. Daniels und anderer Hymnen-Ausgaben.* vol. LII (Leipzig: O.R. Reisland, 1909), ver pp. 97-100. Nesta obra de referência, o manuscrito em questão é mencionado como “Brev. ms. Catalaunense saec. 14 et 15. Cod. Spinalien. 170 (80)”.

Stäblein e de Moberg-Nilsson.²¹⁵ Deste modo, nota-se que tanto os textos como as melodias eram conhecidos do repertório de hinos ocidental e, em particular, eram praticados no território ibérico.

- Sta. Catarina

Catarina de Alexandria (*Catharina, Katharina*) foi uma das santas virgens e mártires mais veneradas no Ocidente a partir do século VIII, intensificando-se o seu culto até ao século XV. O dia da sua celebração é 25 de novembro. Sta. Catarina é comumente representada com uma roda de espinhos e uma espada, símbolos da tortura e do martírio respetivamente; com um véu, anel e pomba, remetendo para a sua conversão ao cristianismo através do seu casamento com o Menino Jesus; ou ainda com um livro ou argumentando com filósofos pagãos, retratando momentos da vida da santa.

A festa de Sta. Catarina é mais um exemplo no santoral jerónimo que, nos breviários da Ordem dos séculos XV e XVI, remete para a secção Comum dos Santos, verificando-se somente leituras próprias para esta celebração. Contudo, o L.C. 258 apresenta um hino para o ofício desta santa mártir - *Catharinae vox triumphum* (ff. 24^r-25^v) -, assim como o antifonário (santoral) P-Ln L.C. 279 também integra o hino *Catherinae** (f. 102^r), ainda que em formato de *incipit* textual e que, por isso, não esteja escrito o hino na sua forma textual nem musical.²¹⁶

O hino devotado a Sta. Catarina no L.C. 258 é destinado às Vésperas e encontra-se entre os cadernos 3 e 4 do manuscrito, entre os hinos das Vésperas e das Laudes destinados à Paixão de Cristo (*cf.* Anexo 1). Além deste ser um dos exemplos da descontextualização litúrgica do códice, *Catharinae vox triumphum* destaca-se no hinário pela sua grafia e introdução particular. Em primeiro lugar, este é o único hino do L.C. 258 escrito pela mão D, cuja grafia textual e musical difere consideravelmente das restantes mãos intervenientes no manuscrito (*cf.* fig. i e Anexo 3).

²¹⁵ Bruno Turner, “TOLEDO HYMNS: The Melodies of the Office Hymns of the *Intonarum Toletanum* of 1515: A Commentary and Edition”, *Hispaniae Cantica Sacra* IV (2011), pp. 1-56; Carl Allan Moberg, Ann-Marie Nilsson, “Die liturgischen Hymnen in Schweden 2”, *Acta Universitatis Upsaliensis, Studia musicologica Upsalienis, Nova series*, 13 (1991).

²¹⁶ O P-Ln L.C. 279 é um antifonário que integra o *corpus* proveniente do Mosteiro de Belém e que, segundo a BNP, foi copiado em meados do século XVI (1540-1560). Mais informação sobre este livro em https://catalogo.bnportugal.gov.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1723996C2QU34.60105&profile=bn&uri=link=3100042~!2635967~!3100024~!3100022&aspect=basic_search&menu=search&ri=1&source=~!bnp&term=L.C.+279&index=CALLDD (última consulta a 18 de agosto de 2024).



Figura i: Diferença paleográfica entre as mãos A e D. Final do hino *Vexilla regis prodeunt* (P-Ln L.C. 258, f.23^v) e primeira estrofe do hino *Catharinae vox triumphum* (P-Ln L.C. 258, f. 24^r).

Em segundo lugar, o hino em questão foi introduzido no códice de uma forma particular. A primeira face do fólio que contém o hino (f. 24^r), onde se encontra a primeira estrofe do mesmo (*cf.* Fig. i), foi raspada e reescrita pela mão D. O mesmo se verifica para a última estrofe do canto no fólio 25^v. Por outro lado, nos fólhos 24^v-25^r estariam colados fragmentos de pergaminho, que atualmente se encontram soltos - os fragmentos A, B e C -, também eles escritos pela mão D. Os fragmentos mencionados contêm exclusivamente texto escrito e estariam sobrepostos ao que resta do hino *Pange lingua gloriosi*, possivelmente destinado às Matinas da Paixão de Cristo. Neste sentido, o fragmento A estaria colado sobre a metade superior do f. 24^v e o fragmento B colado sobre a metade inferior do f. 25^r, o qual teria ainda colado sobre si o fragmento C.

Contrariamente aos hinos devotados a Sta. Ana, o hino para o ofício de Sta. Catarina não era praticado com frequência a ponto de ser conhecido o seu texto e a melodia a ele associada no L.C. 258. Esta conclusão advém do facto de não se encontrar a melodia em nenhum dos catálogos melódicos do repertório de hinos, quer nos que contêm as melodias praticadas comumente no ocidente europeu, quer nos de carácter

mais ibérico.²¹⁷ Por sua vez, o texto deste hino não se encontra nos volumes de *Analecta Hymnica*, mas sim, na obra *Repertorium Hymnologicum*, remetendo para um códice lusitano do século XVIII.²¹⁸

Uma vez que a Ordem de S. Jerónimo permitia a prática de celebrações locais e regionais além daquelas que estavam explícitas nos breviários da Ordem, tal como é referido na rúbrica *De festis provincialibus* que encerra o Próprio dos Santos do primeiro breviário impresso jerónimo, não surpreende a presença do ofício de Sta. Catarina no L.C. 258. Por outro lado, o destaque deste hino em particular reside, além do texto e da música do próprio canto, nos motivos que levaram à introdução do mesmo nesta fonte. Na minha perspetiva, a razão substancial desta adição é a devoção da corte portuguesa a Sta. Catarina, fundamentada sobretudo pela premissa de que “a característica maior do clero é a sua condição profundamente heterogénea” e que “também a santidade não é uma só”, gerando “conceções e usos diferenciados da santidade na Época Moderna - uso devocional, social, até político”.²¹⁹

Primeiramente, é sabido que os Jerónimos possuíam uma ligação estreita com a família real e que, por isso, celebrariam também as festividades cujo patronato real considerava importante. Neste sentido, Sta. Catarina era uma das santas de devoção da segunda dinastia, principalmente de D. Duarte (r. 1433-1438). No livro de horas deste rei, um dos únicos testemunhos deste tipo de livros conservados em Portugal, o ofício de Sta. Catarina inicia o livro após o calendário litúrgico. A sua iluminura (f. 14^v) alude ao martírio da santa e é uma das iluminuras mais ricamente trabalhadas, refletindo, naturalmente, a importância do culto desta santa para o monarca português.²²⁰

Em adição, num plano temporal posterior, Sta. Catarina era a principal santa venerada pela rainha consorte D. Catarina (r. 1525-1557), esposa de D. João III (r.

²¹⁷ Bruno Stäblein, *Monumenta Monodica Medii Aevi I, Hymnen I: die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes*. Kassel, Bärenreiter, 1956; Moberg, “Die liturgischen Hymnen in Schweden 2”; Turner, “TOLEDO HYMNS...”.

²¹⁸ Ulysse Chevalier, *Repertorium Hymnologicum*, 6 vols. (Bruxelas: n.p., 1892-1920), ver vol. 1, p. 158.

²¹⁹ Buescu, “Os santos na Corte de D. João III e de D. Catarina”, p. 50.

²²⁰ Este códice data das primeiras décadas do século XV e foi produzido na cidade flamenga de Bruges. O livro de horas de D. Duarte foi doado ao Mosteiro Santa Maria de Belém por ação do Infante D. Luís, filho de D. João III, a quem pertenceu também o livro. Atualmente, conserva-se no Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Mais informação em <https://digitalq.arquivos.pt/details?id=4381017> (última consulta a 26 de agosto de 2024).

1521-1557).²²¹ A rainha era devota da santa homónima, do mesmo modo que D. João III era devoto de S. João Batista, uma devoção particular esperada dos monarcas portugueses, comum nas cortes católicas do século XVI. Esta associação dos nomes reais às figuras de santos intensificava-se também pelas representações iconográficas. Deste modo, D. João e D. Catarina foram retratados individualmente, acompanhados pelos respetivos patronos ou até como uma personificação dos mesmos. Assim, a incursão da devoção onomástica dos reis portugueses não só fomentou o culto a estes santos, como também aos próprios reis, cultivando a ideia de que os monarcas eram simultaneamente indivíduos políticos e indivíduos pertencentes à santidade da sua época.²²²

A hipótese de que o hino a Sta. Catarina tenha sido adicionado ao L.C. 258 como consequência da devoção particular da rainha pela santa, aumenta pelas ações e pela ligação de D. Catarina ao Mosteiro de Belém. Em 1563, já como regente do reino, manifesta a ordem de transladação dos restos mortais de D. Manuel, sua mulher D. Maria, e de D. João III para a nova capela-mor do mosteiro, ação que só se concretizou em 1572, oferecendo um cofre eucarístico em prata e bronze dourado e uma cruz de altar em prata dourada por ocasião das cerimónias solenes das transladações reais.²²³ Além disso, o Mosteiro de Belém possui altares com imagens em terracota de acordo “com o programa comemorativo da fertilidade e saúde dos partos régios”, por intercessão da fertilidade da rainha.²²⁴ Mais ainda, foi introduzido o ofício a Sta. Catarina no magnífico *Sacerdotale Volumen*, um missal ordenado por D. João III em 1556, tendo já em conta as orientações do Concílio de Trento, apenas concluído a mando de D. Catarina após a morte do rei.

Assim, Sta. Catarina, através da devoção da rainha homónima, poderá ser um exemplo de culto que adquiriu uma especial importância para a liturgia portuguesa no geral, e particularmente para a jerónima, ou até belenense. No que concerne o L.C. 258, a hipótese da devoção a Sta. Catarina consistir numa prática local ou regional justificaria o texto do hino estar associado ao território português e ao facto da melodia não ser conhecida, apontando na direção de uma composição local.

²²¹ Catarina de Áustria casou-se com o rei português em 1525, tornando-se rainha consorte de Portugal até à morte de D. João III em 1557. Até 1578, ano da sua morte e também do seu neto S. Sebastião, D. Catarina assume a regência de Portugal, sendo sucedida pelo Cardeal D. Henrique.

²²² Buescu, “Os santos na Corte de D. João III e de D. Catarina”, pp. 53-56.

²²³ *Ibidem*, pp. 55-57.

²²⁴ *Ibidem*, p. 59.

Conclusões

A Ordem de S. Jerónimo distingue-se pela solenidade que pretendeu obter na prática dos rituais litúrgicos. Através de textos jerónimos de diferentes épocas, como por exemplo crónicas, Constituições, Atas Gerais e Capitulares da Ordem, o leitor fica com uma visão panorâmica relativamente à prática litúrgica do Ofício Divino, alguns dos elementos essenciais da liturgia jerónima e o modo como a música os reflete. Destaca-se a importância dada à oração cantada pelo coletivo, sendo o coro a principal instituição da Ordem. A duração, quer do tempo diário de dedicação dos monges ao coro, quer pelo tempo que os serviços litúrgicos demoravam, ou até o próprio andamento da música, sobressai como fator proporcional de solenidade - quanto mais lento o canto e a celebração, mais solene esta seria.

No que concerne a música litúrgica aplicada ao canto, verifica-se que os Jerónimos não associam uma ligação direta à Igreja romana. Ao invés, perpetuam uma ideia de linhagem e de reprodução musical do “canto toledano”, aquele que seria praticado na Catedral de Toledo, uma das tradições musicais ancestrais ibéricas. A tradição melódica toledana pode ser vista como uma variante local do canto gregoriano, assente em tradições e elementos musicais ibéricos anteriores. Da análise melódica do hinário jerónimo P-Ln L.C. 258, concluí que praticamente todas as melodias se encontram também no *Intonarium Toletanum*. De entre 49 melodias diferentes, verifico que um pouco mais de metade corresponde a composições ibéricas, identificadas no catálogo MMMA X e rastreadas até ao hinário jerónimo do século XV – *Cantonale Sancti Jeronimi*. Por sua vez, a outra metade coincide com o catálogo de Stäblein (MMMA I), cujas melodias são identificadas com uma tradição ocidental de uso comum. Uma vez que é mencionado nas Atas dos Capítulos Gerais um livro onde estariam compilados os cantos litúrgicos da Ordem, e de estar comprovado que o Tonário do Mosteiro de Guadalupe foi adotado pela Ordem no início do século XV como modelo oficial, podemos pressupor que este repertório dos hinos estaria lá contido.

Embora fosse desejo jerónimo a implementação de uma uniformidade litúrgica, a Ordem valoriza, simultaneamente, as composições musicais locais, assim como as celebrações do Santoral. Neste sentido, salientam-se os hinos devotados ao culto de Sta. Catarina e de Sta. Ana que integram o L.C. 258. Do ponto de vista codicológico concluo

que os hinos foram introduzidos ou retirados, respetivamente, do manuscrito com uma intenção concreta. A exclusividade litúrgica e os hinos próprios associados a estas celebrações perante o santoral e o breviário jerónimo podem ser considerados como um indício de uma tradição local, associada possivelmente ao Mosteiro de Belém.

Capítulo II: Atualizações literárias do repertório dos hinos

II.1. A evolução litúrgica da Ordem

II.1.1. Os hinos dos ofícios dos santos patronos

A Igreja reconheceu desde cedo que a liturgia era parte fundamental da vivência pública do culto religioso, e que a sua renovação era necessária a fim de promover um modo de a viver e de a celebrar mais adequado ao tempo em questão. De forma geral, a maior tentativa de homogeneização da Igreja Católica sucede apenas com o Concílio de Trento e a tentativa de dar resposta à Reforma Protestante e a consequente perda de fiéis. No entanto, a necessidade de se renovar a estrutura ou partes do ritual litúrgico era já sentida pelas ordens religiosas antes da emergência dos ideais humanistas. Neste sentido, quando as ordens pretendiam renovar parte do conteúdo textual, quer por motivos de reforma litúrgica romana, quer por renovações na prática litúrgica da própria Ordem, o conteúdo dos seus livros, sobretudo do breviário e do missal, era atualizado. Assim, na primeira metade do século XVI, foram várias as ordens religiosas que fizeram uso da imprensa para abastecer as suas casas de breviários e missais, acelerando a uniformização da prática litúrgica e, em simultâneo, colmatando possíveis carências de livros.²²⁵

No concerne a Ordem de S. Jerónimo, as últimas décadas do século XV e os primeiros anos da centúria seguinte assinalaram um período de reorganização da liturgia jerónima.²²⁶ Em 1499, foi impresso o primeiro breviário da Ordem destinado a todos os seus mosteiros, com o principal intuito de terminar com a disparidade litúrgica:

Quando ele [Frei Pedro de la Vega] terminou os seus estudos, foi proposto que a ordem quisesse imprimir alguns missais e breviários, porque estavam em falta, e na maior parte das casas só tinham escritos à mão e breviários muito diferentes, porque cada mosteiro seguia em muitas coisas o que se usava nos diferentes bispados, embora concordassem sempre em rezar as orações romanas. Pareceu ao [Prior] Geral que ninguém melhor do que Frei Pedro de la Vega

²²⁵ Juan P. Rubio Sadia, “La configuración del Santoral Hispánico en el Breviario de la Orden de San Jerónimo impreso en 1499”, *Miscellània Litúrgica Catalana* [Societat Catalana d’Estudis Litúrgics], n.º xxxi (2023), pp. 321-337, ver pp. 326-327.

²²⁶ José López-Calo, “La música en el rito y en la orden jeronimianos”, em *Studia Hieronymiana: VI Centenário de la Orden de San Jerónimo*, vol. 1 (Madrid: Rivadeneyra, S.A., 1973), pp. 124-138, ver p. 130.

para a correção e cuidado desta tarefa, (...) pelo que lhe ordenou que fosse a Saragoça e se encarregasse desta impressão, passando tudo pela sua mão.²²⁷

Antes deste impresso supõe-se a existência de um breviário manuscrito, relevante pelo propósito de conferir coerência litúrgica à Ordem. O mesmo é referido nas Atas Capitulares de 1468 e de 1474 e, segundo Gustavo Sánchez, este breviário “(...) já na segunda metade do século XV, teria caráter de *exemplar* ou arquétipo na Ordem”,²²⁸ podendo ter sido o modelo para o breviário impresso em 1499. Sobre o impresso em questão, não se sabe ao certo quantos exemplares foram impressos, apenas que se conservam três destes livros. Um deles encontra-se na Biblioteca Nacional de Espanha, e foi o exemplar utilizado na presente dissertação.²²⁹

Tendo em conta que os breviários das ordens religiosas eram atualizados consoante as mudanças litúrgicas e que, portanto, as edições impressas ao longo do tempo refletem tais alterações, o estudo dos breviários da Ordem de S. Jerónimo torna-se imprescindível. Quando comparadas as celebrações e respetivos textos de vários breviários impressos jerónimos, constatam-se renovações litúrgicas. Limitando esta comparação ao repertório dos hinos, uma das atualizações no conteúdo do breviário da Ordem revela-se na festa do santo padroeiro - S. Jerónimo (*cf.* Tabela 2). Contrariamente às celebrações dos restantes patronos, os hinos do ofício de S. Jerónimo foram reformados na primeira metade do século XVI, entre as edições de 1532 e de 1547, os quais se mantêm pelo menos por duas décadas.²³⁰ Como observado na Tabela 2, os cantos destinados à festa de Sto. Agostinho, à sua Transladação e à Transladação de S. Jerónimo não sofreram atualização. No caso do ofício de Sta. Paula, nos breviários

²²⁷ Minha tradução de José de Sigüenza, *Historia de la orden de San Jerónimo*, vol. 2 (Madrid: Bailly Baillière e Hijos, 1909), n.º 2, p. 342: “Acabados sus estudios [fray Pedro de la Vega] se ofrecio que la Orden quiso imprimir vnos Missales y Breuiarios porque tenia falta, y en las mas de las casas no tenian sino vnos de mano, y los Breuiarios muy diferentes, por seguir cada monasterio en muchas cosas lo que vsaua en diuersos Obispados, aunque siempre concertauan en rezar Romano. Pareciole al General que de ninguno se podia fiar mejor la correccion y el cuydado de aquello que de fray Pedro de la Vega (...), y ansi le mandó que fuesse a Zaragoza y se encargase desta impresion, y passasse todo por su mano.”

²²⁸ Minha tradução de Rubio Sadia, “La configuración del Santoral...”, p. 325: “(...) ya en la segunda mitad del siglo XV, tendría carácter de *exemplar* o arquetipo en la orden”. O autor deduz esta hipótese com base no artigo de Gustavo Sánchez, *Noticias musicales en los libros de actas de los capítulos generales de la orden jerónima (siglos XV-XVI)*, (Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2018), Colección del Instituto Ecurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, n.º59, ver p. 32.

²²⁹ *Breviarium Romanum moribus et consuetis fratrum ordinis sancti Hieronymi coniunctum* (Saragoça: Jorge Coci, 1499) (E-Mn INC/990).

²³⁰ *Breviarium romanum ad usum ordinis sancti Hieronymi* (In Cesaraugustana Civitate [Saragoça]: industria et expensis Georgii Coci, 1532); *Breviarium Romanum secundum consuetudinem ordinis fratrum sancti Hieronymi* (Lyon: Guilielmun de Millis, 1547); *Breviarium Romanum secundum consuetudinem ordinis fratrum sancti Hieronymi* (Saragoça: Petri Bernuz, 1562).

jerónimos em questão, não se verificam hinos próprios destinados à celebração desta santa. O que significa que os hinos cantados neste ofício se encontravam na secção *Commune Sanctorum* dos breviários, destinados à celebração das santas nem virgens nem mártires.

Celebração	<i>Incipit</i> do hino nos brev. impressos de 1499 e de 1532	<i>Incipit</i> do hino nos brev. impressos de 1547 e de 1562
S. Jerónimo (V)	Laude laudet laxa magnum	Suggestat nobis veniens olympo
S. Jerónimo (M)	Coelesti doctus lumine	Nunc sancte nostra spiritus
S. Jerónimo (L)	Splendent coeli sedilia	Surgimus laudes merito canentes
S. Jerónimo (V2)	Ecce qui Christi decoravit aulam	Suggestat nobis veniens olympo
S. Jerónimo (<i>infra octavam</i> V)	Haec dies sacra fidei	Exsultent modulibus sobria pectora
Transl. S. Jerónimo (V)	Hymnum novum decantemus	Hymnum novum decantemus
Transl. S. Jerónimo (M)	Chorus fidelium pangat angelici	Chorus fidelium pangat angelici
Transl. S. Jerónimo (L)	Sanctorum decus praesulum et doctor	Sanctorum decus praesulum et doctor
Transl. S. Jerónimo (V2)	Novum sidus verae lucis	Novum sidus verae lucis
Sto. Agostinho (V)	Magne pater Augustine	Magne pater Augustine
Sto. Agostinho (M)	Magne pater Augustine	Magne pater Augustine
Sto. Agostinho (L)	Caeli cives applaudite	Caeli cives applaudite
Transl. Sto. Agostinho (V)	Augustini solemnna caeli	Augustini solemnna caeli
Transl. Sto. Agostinho (M)	Augustini deo cari	Augustini deo cari
Transl. Sto. Agostinho (L)	Augustini solemnna Christicolarum	Augustini solemnna Christicolarum
Sta. Paula (V)	-	-
Sta. Paula (M)	-	-
Sta. Paula (L)	-	-

Tabela 2: Hinos para a celebração do ofício dos santos patronos da Ordem S. Jerónimo nos séculos XV e XVI.

II.1.2. Exemplos concretos no P-Ln L.C. 258

- S. Jerónimo

Uma vez que o breviário contém os textos litúrgicos que devem ser lidos ou cantados nas horas canónicas, incluindo os hinos destinados às festas da Igreja e às celebrações de santos, tornou-se necessária uma comparação entre os hinos dos breviários jerónimos e do P-Ln L.C. 258. Deste modo, não só se verifica um paralelismo entre o repertório litúrgico da Ordem e o mesmo contido no hinário manuscrito, como se procura uma aproximação temporal das intervenções que o L.C. 258 sofreu.

O objeto de estudo desta dissertação reflete as atualizações litúrgicas jerónimas da primeira metade do século XVI, isto é, a reforma dos hinos do ofício de S.

Jerónimo.²³¹ Os novos hinos para a celebração do santo padroeiro da Ordem, conforme os breviários de 1547 e de 1562, foram inseridos no L.C. 258 através do processo de adição de fólhos. Esta introdução consistiu na adição de dois cadernos à estrutura primitiva do códice, os atuais cadernos 12 e 13 (ff. 94A-94F; 94G-94J), assinalados a cinzento no Anexo 1. Nos cadernos referidos estão contidos os cinco hinos modernos para S. Jerónimo (*cf.* Anexo 1 e Tabela 2), os quais sobressaem no manuscrito pelas diferenças perante as características gráficas primitivas do códice (*cf.* Fig. j). Apesar de cada fólho dos cadernos 12 e 13 conter cinco conjuntos de pentagramas e de texto, estes são de maior dimensão que os conjuntos dos fólhos primitivos; nem sempre as capitais foram escritas (*cf.* Fig. j),²³² e as que foram, ao contrário das letras iniciais do códice primitivo, são apenas de cor vermelha sem decoração em filigrana. Em adição, estes dois cadernos foram escritos por uma mão de características paleográficas distintas da mão primitiva do códice. Esta grafia humanística librária, de traço mais estilizado e arredondado comparativamente à mão A, foi designada por mão C. Na Figura j, além de se observar as diferenças gráficas entre o códice primitivo e os referidos cadernos adicionados com os hinos para S. Jerónimo, observa-se ainda a distinção entre as mãos A e C.²³³

²³¹ Para uma leitura mais aprofundada do tema consultar Santiago Ruiz Torres, “Pre-Tridentine Iberian offices for the feast of Saint Jerome: A systematic study of partially known compositions”, em *The Hieronymites: Music, Liturgy, and Politics* (Disciplina Monastica Series), ed. Océane Boudeau, David Andrés Fernández e João Pedro d’Alvarenga, (Turnhout: Brepols, versão preprint). Quero agradecer ao Prof. Dr. Santiago Ruiz Torres por me ter disponibilizado a versão preprint do seu capítulo.

²³² Hinos sem letras capitulares: *Suggerat nobis veniens olympo* (f. 94A^r) e *Surgimos laudes merito canentes* (f. 94E^r).

²³³ Esta comparação entre as mãos A e C também se observa no Anexo 3, onde se encontra uma comparação letra a letra das quatro mãos intervenientes no P-Ln L.C. 258.



Figura j: Comparação gráfica entre um fólio primitivo do P-Ln L.C. 258 (f. 93^v) (mão A) e o primeiro fólio do caderno adicionado, com hino para as Vésperas de S. Jerónimo (P-Ln L.C. 258, f. 94A^r) (mão C).

A festa de S. Jerónimo é celebrada a 30 de setembro. Sob a ótica litúrgica, conclui-se que os cadernos com os novos hinos desta celebração foram introduzidos no códice de um modo descontextualizado, interrompendo os cantos dedicados a Sta. Ana, a celebrar a 26 de julho. Tal facto pode justificar-se codicologicamente. Uma vez que a adição destes cadernos foi realizada perto do meio do códice, não seria necessária a desconstrução do mesmo, bastaria coser os fólhos pretendidos diretamente na costura primitiva.

No cenário hipotético da adição dos novos hinos no L.C. 258 estar de acordo com a ordem correta do calendário litúrgico, deveriam ter sido introduzidos próximos do caderno 15. No caderno em questão, estão contidos fólhos com partes incompletas dos hinos antigos das Vésperas e das Laudes para S. Jerónimo, conforme os breviários de 1499 e de 1532 (cf. Anexo 1).²³⁴ Além disso, o caderno 15 apresenta fólhos suprimidos (ff. 113-118), assinalados a tracejado no Anexo 2, onde deveria estar contido o restante repertório desta celebração: as estrofes em falta do hino das Laudes - *Splendent coeli sedilia* -, *Ecce qui Christi decoravit aulam* para as Segundas Vésperas e

²³⁴ Hinos para S. Jerónimo no caderno 15 (cf. impressos de 1499 e de 1532): última estrofe de *Laude laudet laxa magnum* para Vésperas (f. 111^{r-v}); *Coelesti doctus lumine* para Matinas (ff. 111^v-112^v); somente parte da primeira estrofe de *Splendent coeli sedilia* para Laudes (f. 112^v).

Haec dies sacra fidei para as Vésperas da Oitava de S. Jerónimo. Acontece que parte dos fólhos ausentes no caderno 15 do L.C. 258 foram utilizados como folhas de guarda do *Kyriale* P-Ln L.C. 252.²³⁵ Neste códice, a folha de guarda inicial encontra-se invertida, prática codicológica comum a outros livros do corpus, e contém a totalidade da estrofe 4 do hino das Segundas Vésperas do antigo ofício de S. Jerónimo, assim como versos das estrofes 3 e 5 (cf. Fig. k).²³⁶



Figura k: Folha de guarda inicial do P-Ln L.C. 252 (no manuscrito encontra-se virada ao contrário).

Por sua vez, a folha de guarda final do L.C. 252 corresponde com certeza ao fólho 118 do L.C. 258, apresentando as estrofes 5 a 8 do hino *Haec dies sacra fidei* (Vésperas da Oitava de S. Jerónimo, cf. os breviários de 1499 e de 1532)²³⁷ e ainda a rúbrica “*In festo omnium sanctorum. Ad vespervas et nocturnum hymnos*” (cf. Fig. l) que deveria anteceder o hino do fólho 119 do P-Ln L.C. 258 (cf. Fig. m). Através da comparação da guarda final do L.C. 252 com o fólho 112 do L.C. 258, o último que

²³⁵ Segundo a Biblioteca Nacional de Portugal, o P-Ln L.C. 252 terá sido copiado entre 1475 e 1550, sendo um livro de coro jerónimo. Mais informação em <https://catalogo.bnportugal.gov.pt/ipac20/ipac.jsp?profile=bn&uri=full=3100024~!2114397~!0> (última consulta a 25 de junho de 2024).

²³⁶ O hino *Ecce qui Christi decoravit aulam* tem como referência textual AH LII, nº 220 e referências melódicas S 295 e ITHM 81.

²³⁷ O hino em questão tem como referência textual AH XXII, nº 214 e referência melódica ITHM 55.

contém hinos antigos do ofício de S. Jerónimo, neste caso parte dos hinos das Matinas (*Coelesti doctus lumine*) e das Laudes (*Splendent coeli sedilia*), são evidentes as semelhanças paleográficas e gráficas dos fólhos em questão, correspondendo às primitivas do hinário. Ressalvar ainda que as características paleográficas primitivas do L.C. 258 e, portanto, as que são relevantes para estabelecer ligação paleográfica e codicológica com o L.C. 252, não se aplicam ao fólho 119 do hinário. A razão para tal reside no facto do texto do fólho mencionado ter sido corrigido posteriormente pela mão B por consequência da reforma dos hinos de 1629, cujo hino *Christe redemptor omnium*, outrora escrito neste e nos fólhos seguintes, passou a ser substituído por *Placare Christe servulis* (cf. Fig. m e Anexo 4).



Figura 1: Folha de guarda final^{F-V} do P-Ln L.C. 252, correspondendo ao f. 118^{F-V} do P-Ln L.C. 258.



Figura m: P-Ln L.C. 258, ff. 112^v-119^f.

Recapitulando, no hinário em estudo é notável a substituição do repertório do ofício do santo padroeiro da Ordem. Os fólhos que continham hinos que se tornaram obsoletos foram suprimidos do códice e, inclusive, alguns deles foram utilizados como folhas de guarda noutro códice. Por sua vez, os novos hinos de S. Jerónimo foram introduzidos no hinário pela adição de fólhos.

É igualmente importante referir a presença de hinos devotados a S. Jerónimo noutros livros de coro do corpus proveniente de Belém. O hino *Exultent modulis sobria pectora*, assinalado no L.C. 258 para as Vésperas da *infra octavam* (ff. 94G^v-94J^v), encontra-se também nos antifonários P-Ln L.C. 260 (ff. 109^v-114^v) e P-Ln L.C. 280 (ff. 101^r-104^v), ambos datados da primeira metade do século XVI, segundo a análise da BNP.²³⁸ Nos três códices as características paleográficas são idênticas, identificadas como escrita humanística librária, de traço mais arredondado e estilizado por contraste com o traço anguloso e robusto da escrita gótica librária associada à mão primitiva do L.C. 258, a mão A. Portanto, nos três livros de coro onde consta o hino *Exultent modulis*

²³⁸ A análise codicológica destes livros de coro foi realizada pela Biblioteca Nacional de Portugal e pode ser encontrada *online*, assim como a digitalização dos mesmos. Referente a P-Ln L.C. 260: https://catalogo.bnportugal.gov.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1721311851G5G.20100&profile=bn&uri=link=3100042~!2635980~!3100024~!3100022&aspect=basic_search&menu=search&ri=21&source=~!bp&term=L.C.+260&index=CALLDD (última consulta a 27 de julho de 2024); e a P-Ln L.C. 280: https://catalogo.bnportugal.gov.pt/ipac20/ipac.jsp?session=172W0B631057G.54924&profile=bn&uri=link=3100042~!4258413~!3100024~!3100022&aspect=basic_search&menu=search&ri=1&source=~!bnp&term=L.C.+280&index=CALLDD (última consulta a 27 de julho de 2024). A foliação mencionada referente a estes códices segue uma numeração posterior que foi escrita a lápis, à semelhança da foliação auxiliar que se encontra no L.C. 258.

sobria pectora, sob o ponto de vista paleográfico, as semelhanças do texto são evidentes e correspondem às características da mão C identificada no L.C. 258 (cf. Figs. n, o, p). Por outro lado, as letras que iniciam as estrofes do hino são substancialmente diferentes entre si, o que pressupõe terem sido escritas por copistas diferentes.



Figura n: Hino *Exultent modulis sobria pectora* no P-Ln L.C. 258, ff. 94G^v-94H^r.



Figura o: Hino *Exultent modulis sobria pectora* no P-Ln L.C. 260, ff. 109^v-110^r.



Figura p: Hino *Exultent modulis sobria pectora* no P-Ln L.C. 280, f. 101^r (fólio da direita).

No entanto, verificam-se algumas diferenças, sem justificação aparente, relativamente ao hino referido entre o hinário e os antifonários. Nos antifonários, o hino aparece destinado às Vésperas do próprio dia da celebração ao invés das Vésperas durante os dias da semana seguinte (*infra octavam*), como consta no L.C. 258, cujo ofício está de acordo com os breviários jerónimos de meados do século XVI. Para além disso, o hino tem o texto associado a uma melodia distinta entre os antifonários e o L.C. 258 (cf. Figs. n, o, p). Além da melodia em questão não integrar o *corpus* melódico do hinário, também não consta em nenhuma das referências melódicas já mencionadas na presente dissertação.²³⁹

Na tentativa de encontrar noutros hinários jerónimos o referido hino associado a esta melodia desconhecida, procurei comparar o ofício de S. Jerónimo nos manuscritos US-PHf Lewis E 230 e P-EVad Mus. Lit. Ms nº 58. Contudo, contrariamente ao L.C. 258, estes hinários não foram atualizados de acordo com a mudança do ofício do santo padroeiro da Ordem, pelo que, infelizmente, apresentam os antigos hinos dedicados a S. Jerónimo. Deste modo, a comparação melódica pretendida em hinários jerónimos portugueses fica inválida.

²³⁹ Referências melódicas cf. Bruno Stäblein, *Monumenta Monodica Medii Aevi I, Hymnen I: die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes*. (Kassel: Bärenreiter, 1956); Bruno Turner, “TOLEDO HYMNS: The Melodies of the Office Hymns of the *Intonarium Toletanum* of 1515: A Commentary and Edition”. *Hispaniae Cantica Sacra* IV (2011), pp. 1-56.

Ainda assim, alarguei a mesma comparação a livros de coro jerónimos espanhóis. A melodia presente no L.C. 258 associada ao hino *Exultent modulis sobria pectora* encontra-se num gradual-antifonário do século XVI do mosteiro jerónimo San Miguel de los Reyes (Valência).²⁴⁰ Segundo o catálogo elaborado por Maria Isabel Arias e as transcrições melódicas dos hinos do ofício de S. Jerónimo (cf. Fig. q), esta associação de texto e melodia encontra-se não só no manuscrito proveniente do mosteiro valenciano, como também em livros conservados na casa mãe jerónima espanhola - o Mosteiro San Lorenzo do Escorial (Madrid) -, e no Mosteiro Santa María del Parral (Segóvia).²⁴¹

LF132

Ex sul- tent mo- du- lis so- bri- a pec- to- ra, pur- ga- tis a- ni- mis sint no- va
gau- di- a, mag- no nam ca- ni- mus quam pi- a pos- su- mus, nos- tro sa- cra Hie- ro-
ny- mo.

ES199

Ex sul- tent mo- du- lis so- bri- a pec- to- ra, pur- ga- tis a- ni- mis sint no- va
gau- di- a, mag- no nam ca- ni- mus quam pi- a pos- su- mus, nos- tro sa- cra Hie- ro-
ny- mo.

Figura q: Hino *Exsultent modulis sobria pectora* nos livros de coro jerónimos de proveniência espanhola (E-VAu LF132, ff. 68^r-70^v; E-E ES199, ff. 7^v-11a^v) em Arias, “El canto llano en la liturgia...”, p. 705.

²⁴⁰ Maria Isabel Arias Villanueva, “El canto llano en la liturgia del monasterio de San Miguel de los Reyes a través de los cantorales conservados en la catedral de Valencia”. (Tese de Doutoramento, Universidade de Valência, 2017), ver pp. 275-276, 652-659, 704-709.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 651. A autora compara o livro de coro valenciano, conservado na Biblioteca de Universidade de Valência, de cota E-VAu LF132 com os livros de coro conservados no mosteiro d’El Escorial de cota E-E ES117 e E-E ES199 e no mosteiro segoviano, fonte que a autora mencionou por CP01 por não estar catalogado.

De acordo com a análise de Arias, o texto deste hino, nos livros de coro provenientes dos três mosteiros espanhóis mencionados, está associado às Vésperas e às Laudes do ofício do patrono. Ou seja, não se encontram os hinos *Suggerat nobis veniens olympo* e *Surgimus laudes merito canentes* correspondentes às Vésperas e Laudes do ofício de S. Jerónimo conforme os breviários da Ordem de meados do século XVI e o P-Ln L.C. 258. Relativamente ao hino das Matinas, o texto e a melodia nos manuscritos espanhóis é igual ao que se encontra no L.C. 258. Mais ainda, o *Proprium Sanctorum* da Ordem impresso em 1590, confirma o ofício de S. Jerónimo como se encontra nos antifonários belenenses e nos livros de proveniência espanhola.²⁴² Portanto, surge a possibilidade dos hinos do ofício de S. Jerónimo terem sido atualizados após 1562, limitando o repertório de hinos através da duplicação textual das Vésperas da *infra octavam* também nas Vésperas e Laudes do próprio dia.

- Restantes celebrações de patronos

Dada a importância das celebrações dos santos padroeiros para a Ordem, seria de esperar encontrar todos os hinos destinados a estas festas, apresentados anteriormente na Tabela 2, no L.C. 258. Como já mencionado, até os antigos cantos para S. Jerónimo, ou parte deles, se mantêm no hinário em análise. No entanto, tal não se verifica nos hinos das festas de Sto. Agostinho, a sua Transladação e a Transladação de S. Jerónimo. Aliás, o ofício litúrgico destes santos não foi atualizado pela Ordem (*cf.* Tabela 2), pelo menos até 1562, e ainda assim o repertório de hinos em questão está ausente do hinário manuscrito.

Atualmente, não há evidência de que o manuscrito alguma vez conteve hinos dedicados a Sto. Agostinho, mas, partindo do pressuposto que os teve outrora, pela importância litúrgica que o santo representa para os Jerónimos, pode ser deduzido que os respetivos hinos estariam entre os fólhos 103 e 110, no caderno em falta entre os atuais cadernos 14 e 15 (*cf.* Anexos 1 e 2). Sobre a festa da Transladação de Sto. Agostinho resta o início do hino das Vésperas - *Augustini solemnia* - no fólho 65, que integra o caderno 9, cujos fólhos também foram suprimidos (ff. 66-71) (*cf.* Anexos 1 e 2). Conjetura-se a hipótese de nestes ter estado contido o restante repertório para esta celebração, assim como os hinos para a festa de S. Miguel arcanjo, uma celebração relevante para a liturgia jerónima. No L.C. 258, a celebração de S. Miguel apresenta

²⁴² *Proprium Sanctorum Ordinis S. Hieronymi in Hispania...* (Salamanca: Apud Guillelmum Foquel, 1590), pp. 26-34.

evidências no fólio 72^r com o hino de Vésperas incompleto, que deveria iniciar nos fólhos anteriores e sucessores, também em falta no manuscrito (ff. 73-80) (cf. Anexos 1 e 2).²⁴³ Após a celebração de S. Miguel seguir-se-iam os hinos da Transladação de S. Jerónimo, dos quais resta somente o final do hino *Novum sidus verae lucis* (ff. 81^r-82^f) destinado às Segundas Vésperas.

Estas celebrações assumem um destaque na prática litúrgica da Ordem de S. Jerónimo e isso é um facto demonstrado tanto pelos breviários como pelos livros de coro utilizados nas casas jerónimas. Saliento como testemunhos portugueses que contêm este repertório os hinários que integram também o *corpus* proveniente de Belém - P-Ln L.C. 273, US-PHf Lewis E 230 - e um de possível proveniência do Mosteiro Nossa Senhora do Espinheiro de Évora (P-EVad Mus. Lit. Ms n° 58), assim como o hinário espanhol do Mosteiro de Murtra, o *Cantonale Sancti Jeronimi* (E-Bbc M 251). Uma vez que o repertório dos hinos das festas destes patronos é antigo, porque não se encontra no P-Ln L.C. 258? Tendo em consideração que restam partes destes hinos no manuscrito em questão, que razões levaram à supressão destes fólhos? Eventualmente este processo codicológico terá decorrido após uma nova mudança litúrgica jerónima posterior ao segundo quartel do século XVI, a qual não deverá ter incluído os hinos para o santo padroeiro da Ordem, dado que estes se mantiveram no manuscrito.²⁴⁴

No que concerne a celebração da santa padroeira dos Jerónimos, Sta. Paula, o repertório de hinos que lhe estava destinado, de acordo com as edições dos breviários da Ordem entre 1499 e 1562, incluía hinos do Comum dos Santos ao invés de cantos próprios. No entanto, no L.C. 258 encontram-se dois hinos dedicados a esta festa: *Nunc laudes resonent* para as Vésperas (ff. 181^r-183^f) e *Ut suis votis resonent* para as Laudes (ff. 183^r-184^f). Estes hinos foram inseridos no final da secção do Comum dos Santos do manuscrito (cf. Anexo 1), e são mais um exemplo da descontinuidade litúrgica presente

²⁴³ O hino destinado às Vésperas de S. Miguel arcanjo - *Tibi Christe splendor* - sofreu alterações no texto por consequência da reforma litúrgica de Urbano VIII em 1629 (cf. Anexo 4). No entanto, este facto não justifica a ausência no P-Ln L.C. 258 do repertório para esta celebração, pois poderiam ter sido adicionados fólhos como sucedeu com o novo repertório para a festa de S. Jerónimo em meados do século XVI.

²⁴⁴ Segundo Santiago Ruiz, estas festas litúrgicas perderam os seus ofícios próprios com a oficialização do breviário tridentino, sendo substituídos por ofícios comuns. Esta informação foi partilhada de forma informal no âmbito de Inês Leão Martins, “Perspectives on the Hieronymite hymnal P-Nn L.C. 258: a complex and modified choirbook”, em Santiago Ruiz Torres e M.ª Elena Cuenca Rodríguez (eds.). *Virtus ex pulchro sono: miradas caleidoscópicas sobre la música ibérica medieval y renacentista* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, en prensa previsiblemente 2025).

no L.C. 258, assim como da inserção posterior de cantos que não constavam no códice primitivo.

A introdução deste repertório foi feita através da raspagem e reescritura do pergaminho juntamente com a colagem de cinco fragmentos. Estes contêm exclusivamente texto escrito e foram colados sobre os hinos da Anunciação e da *Festa Maioribus BMV*, que provavelmente se foram soltando com o tempo e que possibilitam, atualmente, a sua observação. Os hinos da Virgem que foram tapados totalmente, apesar de celebrações diferentes e melodias distintas, correspondem todos ao mesmo texto - *Ave maris stella* -, o qual também se encontra no hinário, antes e depois do repertório de Sta. Paula, nos fólhos 178^r-181^r e na folha de guarda final C do manuscrito (cf. Anexo 1). Portanto, mesmo que o mosteiro belenense fosse devoto a Santa Maria, talvez a escolha da introdução dos hinos da padroeira da Ordem tenha tido em consideração o fator da repetição textual de um hino amplamente conhecido, onde a sua ausência não causaria transtorno.

Uma vez mais, a introdução de repertório no L.C. 258 revela-se um mistério temporal. Certamente a Ordem terá atualizado o ofício de Sta. Paula após 1562 e, posteriormente, o hinário terá sido acrescentado também nesse sentido.²⁴⁵ Os hinos devotados a Sta. Paula que constam no L.C. 258 não se encontram nas obras de referência textual da poesia litúrgica já mencionadas nesta dissertação - *Analecta Hymnica* e *Repertorium Hymnologicum*.²⁴⁶ Por outro lado, estes hinos integram, segundo Maria Isabel Arias, um livro de coro proveniente do mosteiro valenciano San Miguel de los Reyes.²⁴⁷ A autora apresenta uma descrição codicológica do *corpus* de livros de coro deste mosteiro jerónimo e um catálogo que contém todos os *incipits* de cada livro. O livro que integra o ofício devotado a Sta. Paula é um gradual e antifonário

²⁴⁵ Literatura sobre ofício de Sta. Paula: Barbara Swanson, “Mary of the Snows, Paula the Widow, and Slavery to Mary in Fisher Library RB Add. Ms. 376: Defining Features of an Early Modern Liturgical Compendium”, em *Into the Diaspora. Essays on Medieval and Early Modern Liturgical Music Manuscripts at the University of Sydney*, ed. David Andrés Fernández e Jane Morlet Hardie, Musicological Studies, 113 (Kitchener: The Institute of Mediaeval Music, 2020), pp. 137–43.

²⁴⁶ Guido Maria Dreves e Clemens Blume et al., *Analecta Hymnica Medii Aevi*, 55 vols. (Leipzig: n.p., 1886-1922). Ulysse Chevalier, *Repertorium Hymnologicum*, 6 vols. (Bruxelas: n.p., 1892-1920).

²⁴⁷ Maria Isabel Arias Villanueva, “El canto llano en la liturgia del monasterio de San Miguel de los Reyes a través de los cantorales conservados en la catedral de Valencia”. (Tese de Doutoramento, Universidade de Valência, 2017), ver pp. 273-274, 550-551.

de santas e virgens, que data do século XVII, e tem como cota LF 129. No seu catálogo, a autora assinala os hinos referidos como peças mensurais.²⁴⁸

Por fim, é curioso notar no L.C. 258 a preocupação em aproximar graficamente a introdução deste repertório ao códice primitivo. Apesar da notável distinção entre as iniciais caligrafadas destes hinos face as iniciais decoradas do códice primitivo, as semelhanças paleográficas com a mão B, juntamente com uma grossura maior da pena e mais próxima da escrita da mão A, assim como a organização da página, sustenta a ideia de que tenha havido uma tentativa de imitação das características textuais e musicais do códice primitivo (cf. Fig. 1). Na figura observa-se ainda uma outra curiosidade: um versículo antecedendo o hino das Laudes. Segundo Arias, corresponde ao segundo nocturno depois do sexto responsório.²⁴⁹ De escrita tardia e assumidamente diferente dos hinos, assim como do conteúdo do hinário, este é um exemplo único no L.C. 258.



Figura 1: Final do hino *Nunc laudes resonent* com colagem de fragmento e início do hino *Ut suis votis resonent* (P-Ln L.C. 258, ff. 182^v-183^r).

²⁴⁸ *Ibidem*, pp. 550-551: *Nunc laudes resonent* (LF 129, ff. 1^r-3^v) e *Ut suis votis resonent* (LF 129, ff. 16^r-18^r).

²⁴⁹ *Ibidem*, pp. 550: *Adducentur regi virgines* (LF 129, ff. 9^r-9^v).

II.2. As reformas católicas nos hinos litúrgicos

Numa época em que o desejo de mudança predominava, impulsionava e moldava um complexo mapa de forças políticas, sócio-culturais e religiosas, a reforma tornou-se uma palavra dominante. Emergem novos interesses estratégicos, potências expansionistas e modelos de governação, que se fazem acompanhar de novas rotas comerciais e intercâmbios culturais; cresce a imprensa e a difusão de correntes ideológicas, como o(s) humanismo(s), que abalam as formas de viver e de pensar medievais; ganham importância os ideais protestantes e as novas formas de vida espiritual e, com eles, os mecanismos de censura e controlo social. Foi neste contexto que a Igreja teve a intenção de se renovar. Com o objetivo de clarificar as convicções doutrinárias e legislar as reformas disciplinares em reação aos protestantismos, nomeadamente de Lutero, Zwingli e Calvino, é convocado o 19º Concílio Ecuménico da Igreja Ocidental, em Trento. Durante o Concílio (1545-1563) foram organizadas a preparação e a impressão dos livros litúrgicos padronizados, todos em latim, sendo criada uma comissão para reformar o Breviário e o Missal romano em 1563. No que concerne a música litúrgica, foi acordado que só seria aceite aquela considerada edificante para os fiéis, cujas palavras cantadas fossem claramente inteligíveis, e que seria excluída toda a música que contivesse características lascivas ou impuras.²⁵⁰

Apesar do Concílio de Trento ter sido decisivo na universalização e reformulação do culto cristão, várias tentativas de revisão do breviário, segundo os ideais humanistas, tinham sucedido anteriormente. Uma das primeiras materializou-se no pontificado de Leão X (p. 1513-1521) que, ao escolher os hinos litúrgicos como conteúdo eclesiástico a ser adaptado aos novos ideais literários da época, impulsiona a reforma interior da Igreja Católica através da revisão do breviário romano. O Papa encarregou Zacharias Ferreri, bispo de Guardia Alfiera, de adaptar os hinos do breviário a um “latim realmente puro, cheio de espírito e elegância”.²⁵¹ Na opinião de Batiffol, a linguagem da poesia de Ferreri caracteriza-se como “laboriosa, cheia de reminiscências

²⁵⁰ Dada a vastidão de literatura sobre este âmbito temático, as indicações de leitura serão sempre redutoras. Destaco: Kenneth Levy et al., "Plainchant: Developments from 1500 to 1800", *Grove Music Online* (2001), última consulta a 07 de junho de 2023, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40099>; Joseph Dyer et al., "Liturgy and liturgical books: Reformation and post-Reformation liturgical books", *Grove Music Online* (2001, última modificação em 2018), última consulta a 07 de junho de 2023, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40071>.

²⁵¹ Minha tradução de Pierre Batiffol, (trad.) Atwell Baylay, *History of the Roman Breviary* (Londres: Longmans, Green, and Co., 1898), p. 230: “(...) really pure Latin, full of spirit and elegance”.

clássicas e de truques de versificação”²⁵² que, apesar de se adequar ao gosto dos seus contemporâneos e de ter sido aprovada não só por Leão X como pelo sucessor Clemente VII (p. 1523-1534), não prosperou entre os membros da Igreja.

Seguiram-se outras iniciativas de renovação do breviário romano, todas de alcance mais limitado, porém com propósitos e intenções semelhantes: adaptar a liturgia tradicional a um breviário simplificado e expurgado de erros perante o novo gosto literário da época. Até ao Concílio de Trento, o breviário católico sofreu diversas revisões que impactaram a prática do ofício divino, nomeadamente a supressão de antífonas e de salmos e a reorganização das celebrações do santoral. Não havendo propriamente uma coerência e um seguimento entre os pontificados seguintes ao de Clemente VII, as várias tentativas de estabelecer um “breviário humanista” não vigoraram, e a essência do antigo breviário acabou por ser restabelecida de modo a reconduzir a Igreja ao seu rito puro e antigo.²⁵³ Por fim, em 1568, como consequência do Concílio de Trento, o novo breviário católico, tido como obrigatório para a prática litúrgica, é instaurado pelo Papa Pio V (p. 1566-1572). Este continha algumas alterações no repertório dos hinos litúrgicos, mas pouco significativas, não abrangendo a maioria dos textos.

Paralelamente ao contexto sacro, é também nesta época que a emergência e a difusão dos ideais humanistas e o interesse pela Antiguidade Clássica impulsionam uma nova fase na literatura erudita/profana, sobretudo na poesia latina. É a partir do século XVI que surge um novo capítulo na história dos hinos, sendo este o único género literário da época no qual houve um interesse consciente por adequar e adaptar os princípios da nova corrente estético-cultural com a tradição anterior, a matriz medieval. Segundo Moss, “(...) a relação entre poesia e música, que desempenha um papel tão importante na teoria poética do Renascimento, tem graves implicações práticas para o escritor de hinos, influenciando tanto os seus padrões rítmicos como a sua escolha de vocabulário”.²⁵⁴ No que concerne os hinos litúrgicos, acresce ainda o fator espiritual à

²⁵² Minha tradução de *Ibidem*, p. 232: “[I am far from loving this] laboured poetry, redolent of classical reminiscences and clever tricks of versification (...)”. O autor aprofunda características do trabalho e da edição dos hinos de Ferreri, as quais não são relevantes nesta dissertação. Ver pp. 230-236.

²⁵³ Outras edições do breviário romano, antes e depois do pontificado de Leão X, foram pensadas e concretizadas até à realização do Concílio de Trento. Este âmbito é aprofundado em *Ibidem*, ver pp. 229-252.

²⁵⁴ Minha tradução de Ann Moss, “The Counter-Reformation Latin Hymn”, em *Acta conventus neo-latini sanctandreami: proceedings of the Fifth International Congress of Neo-Latin Studies*, Vol. 38, I.D. McFarlane (ed.) (Binghamton: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1986), pp. 371-378, ver p. 372:

preocupação da relação entre poesia e música. E, nesse sentido, as diferentes reformas litúrgicas empreendidas nos séculos XVI e XVII tiveram como prioridade preservar a relação entre estilo e conteúdo (*verba e res*), pois a poesia era usada “para exprimir a verdade religiosa e suscitar o mais profundo fervor espiritual e emocional”.²⁵⁵

A reforma decisiva do hinário litúrgico sucedeu no pontificado de Urbano VIII (p. 1623-1644), o qual nomeou uma comissão de Jesuítas de formação clássica para rever os hinos do breviário tridentino. Em 1629, é publicada a revisão dos hinos em *Hymni Breviarii Romani Sanctissimi Domini Nostri Urbani VIII...*,²⁵⁶ a qual é oficializada e incorporada na nova edição do breviário romano de 1632. A edição neolatina do repertório dos hinos vigorou até à reforma do breviário católico em 1913, a mando do Papa Pio X (p. 1903-1914).²⁵⁷

A reforma de Urbano VIII concretizou-se sobretudo na revisão do latim, com o propósito de se encontrar um compromisso entre a expressão poética e o conteúdo religioso, mantendo a elegância do género literário. Enquanto forma musical associada ao canto, a métrica dos hinos, e por conseguinte os padrões rítmicos, foram preocupações que exigiram todo o cuidado dos revisores jesuítas. Consequentemente, o resultado das revisões textuais manifestou-se nas correções linguísticas e gramaticais do latim, mas também originou novas versões de hinos que se distanciaram dos seus originais, algumas quase irreconhecíveis.²⁵⁸ Um hino que pode ser tido como exemplo da deformação substancial do texto original é o das Vésperas e Matinas da festa S. Pedro Acorrentado (*Vincula Petri*). A sua versão medieval - *Petrus beatus catenarum*

“(…) the relationship between poetry and music which plays so large a part in poetic theory in the Renaissance has severe practical implications for the writer of hymns, influencing both his rhythmical patterns and his choice of vocabulary”.

²⁵⁵ Minha tradução de *Ibidem*: “(…) [poetry is used] to express religious truth and excite the profoundest spiritual and emotional fervour”.

²⁵⁶ *Hymni Breviarii Romani Sanctissimi Domini Nostri Urbani VIII. Ivssv Et Sacrae Rituum Congregationis approbatione emendati, et editi*. (Roma: [s.n.], 1629).

²⁵⁷ Literatura sobre a reforma dos hinos no pontificado de Urbano VIII: Batiffol, *History of the Roman Breviary*, pp. 281-288. Kenneth Levy et al., "Plainchant: Developments from 1500 to 1800", *Grove Music Online* (2001), última consulta a 07 de junho de 2023, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40099>; Warren Anderson et al., "Hymn", *Grove Music Online* (2001, última modificação em 2013, última consulta a 07 de junho de 2023, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13648>; Ann Moss, "Latin liturgical hymns and their early printing history, 1470-1520", *Humanística Lovaniensia*, 36 (1987): pp. 112-137; *ibidem*, "The Counter-Reformation ..."; Santiago Ruiz Torrez, "La monodia litúrgica entre los siglos XV y XIX. Tradición, transmisión y praxis musical a través del estudio de los libros de coro de la catedral de Segovia". (Tese de Doutoramento, Universidade Complutense de Madrid, 2013), pp. 438-448.

²⁵⁸ Ruiz Torrez, "Monodia litúrgica entre os séculos XV e XIX ...", p. 439. Moss, "The Counter-Reformation ...", p. 375.

*laqueos*²⁵⁹ -, que não sofreu alterações na revisão tridentina, foi amplamente modificada após a reforma de 1629 - *Miris modis repente liber, ferrea* (cf. Tabela 3).

<p>S. Pedro Acorrentado (V, M): versão medieval (breviário jerónimo de 1499, f. 115^r)²⁶⁰</p> <p>Petrus beatus catenarum laqueos, Christo jubente, rupit mirabiliter, Custos ovilis et doctor ecclesiae, Pastorque gregis conservator ovium Arcet luporum truculentam rabiem.</p> <p>Gloria deo per immensa saecula, Sit tibi nate decus, et imperium, Honor, potestas, sanctoque spiritui Sit trinitati salus individua Per infinita saeculorum saecula. Amen.</p>	<p>S. Pedro Acorrentado (V, M): versão reformada (P-Ln L.C. 258, ff. 97^v-98^v)²⁶¹</p> <p>Miris modis repente liber, ferrea Christo jubente vincla Petrus exuit: Ovilis ille pastor, et rector gregis Vitae recludit pascua, et fontes sacros, Ovesque; servat creditas, arcet lupos.</p> <p>Patri perenne sit per aevum gloria, Tibique; laudes concinamus inclytas Aeterne nate, sit superne spiritus Honor tibi, decusque; sancta jugiter Laudetur omne trinitas per saeculum. Amen.</p>
--	--

Tabela 3: Exemplo comparativo dos textos medieval e reformado dos hinos *Petrus beatus catenarum laqueos* e *Miris modis repente liber, ferrea* para festa S. Pedro Acorrentado (V, M) (estrofes 4 e 8 do hino *Felix per omnes festum mundi cardines*).

No que concerne este hino, bastaria uma comparação rápida dos *incipits* para se constatar alterações significativas entre as versões textuais. Tomando este exemplo, é intuitivo compreender que, em alguns hinos, se verifica de forma instantânea os efeitos da reforma do século XVII no repertório dos hinos litúrgicos. Por outro lado, nem sempre os *incipits* evidenciam as correções que o canto sofreu, sendo necessário considerar o texto do hino na sua totalidade. Não sendo possível fazê-lo para todos os hinos do breviário de Urbano VIII, nem para todo o repertório do hinário L.C. 258, o Anexo 4 apresenta os *incipits* de todos os hinos que sofreram atualizações em 1629. E, de modo a ser compreendida a abrangência de cantos que a reforma em questão incluiu, e as atualizações entre reformas litúrgicas face à tradição medieval dos hinos, o Anexo 4 contém uma comparação dos *incipits* dos hinos reformados e das versões anteriores. Em

²⁵⁹ Este canto consiste na quarta estrofe e doxologia de um hino maior - *Felix per omnes festum mundi cardines* (AH II, nº 56) - associado às celebrações dos Apóstolos S. Pedro e S. Paulo.

²⁶⁰ *Breviarium Romanum moribus et consuetis fratrum ordinis sancti Hieronymi coniunctum* (Saragoça: Jorge Coci, 1499), f. 115^r. Esta versão também se encontra em *Breviarium Romanum Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum, PII V. PONT. MAX. iussu editum*. (Veneza: Ioannem Variscum & Socios, 1568), f. 426^r. De entre a grande quantidade de hinos de versão medieval no breviário tridentino, este canto é apenas um exemplo que ilustra a permanência dos textos medievais até à reforma decisiva dos hinos no pontificado de Urbano VIII.

²⁶¹ Versão reformada de acordo com *Hymni Breviarii Romani Sanctiss. Domini Nostri Urbani VIII. Ivssv Et Sacrae Rituum Congregationis approbatione emendati, et editi*. (Roma, [s.n.], 1629), f. 71^r.

adição, são também identificados os cantos, e respetivas versões textuais (de Urbano VIII, tridentina e medieval), que constam no P-Ln L.C. 258. Deste modo, podem ser identificadas as festas cujo repertório foi atualizado em 1629, mas que não integra o hinário jerónimo português, assim como as festas em que se verifica uma simultaneidade de versões textuais temporalmente distintas.

II.2.1. Aplicação da reforma tridentina na Ordem e no P-Ln L.C. 258

A edição dos novos livros litúrgicos, promulgados pelo papa Pio V, diferenciou-se dos anteriores pelo seu carácter normativo e obrigatório, sendo intencional mantê-los únicos e irreformáveis. A introdução de uma recitação uniforme e universal do Ofício e da Missa, objetivo primordial da Contrarreforma, condicionou o futuro do panorama litúrgico católico. Ainda assim, a experiência litúrgica após o Concílio de Trento foi marcada por uma dinâmica evolutiva:

um «desenvolvimento orgânico» capaz de acolher a diversidade no seio de uma mesma tradição, e por isso habituada não somente a modificações no tecido celebrativo, com novos textos e ritos entrando no fluxo litúrgico ou enquadramentos simbólicos novos para outros já existentes, mas, sobretudo a admitir, como expressão «natural» do seu modo-de-ser, variantes significativas na comum estrutura celebrativa, as quais, sem afetarem a unidade essencial do rito (romano, melius, romano-franco), o expandem em múltiplos costumes (de Braga, de Salisbury, da Cúria papal, etc.).²⁶²

Os reinos ibéricos contam-se entre os primeiros a acolher os princípios tridentinos. Tanto Filipe II em Espanha como D. Sebastião em Portugal, prescrevem a incorporação normativa das determinações do Concílio no direito pátrio.²⁶³ Apenas estavam livres da reforma obrigatória os costumes litúrgicos particulares das congregações religiosas ou dioceses com mais de duzentos anos de prática. Porém, apesar dos importantes apoios político-eclesiásticos, a efetivação da reforma tridentina conheceu dificuldades quer no enquadramento doutrinal e ritual, quer na resistência do clero a muitas das exigências conciliares. De forma geral, os argumentos utilizados

²⁶² Alberto Medina de Seíça, “Livros de cantochão da Sé de Coimbra na reforma pós-tridentina: Notas sobre o contexto de realização de um fundo litúrgico-musical quase desconhecido”. *Revista Portuguesa de Musicologia* 4, 2 (2017): pp. 247-272, ver p. 249.

²⁶³ *Ibidem*, p. 248. No entanto, Portugal durante os debates conciliares manteve uma presença discreta. Ver David Sampaio Barbosa, “Portugal em Trento: Uma presença discreta”, *Lusitania Sacra* 2^a série, n^o3 (1991): pp. 11-38.

passavam pelas mudanças e ajustamentos humanos, materiais e institucionais significativos que seriam necessários e que criavam constrangimentos na adoção da reforma, sobretudo na elaboração de novos livros conforme o modelo tridentino.²⁶⁴

Em particular, os Jerónimos recusaram-se a cumprir a reforma tridentina e procuraram utilizar a estreita relação entre a Ordem e o monarca espanhol de modo a evitar a implementação dos novos livros litúrgicos. As justificações que a Ordem de S. Jerónimo apresentou a Filipe II e a Pio V para a rejeição dos novos textos incluíram argumentos de caráter financeiro e de preocupações práticas relacionadas com o culto, uma vez que seria dispendioso a substituição dos livros de coro utilizados pela Ordem:

(...) A esta causa la rreligion de N[uest]ro Padre S[an]t Hier[óni]mo tiene muchos, grandes, muy prinçipales, muy illuminados y muy costossos libros de canto, que no se escriuirian ni harian en estos tiempos con dozientos mill ducados (...).²⁶⁵

Argumentos relacionados com o estatuto e a identidade também foram utilizados, defendendo que a adoção do novo breviário faria perder a particularidade jerónima de se celebrar um ofício de santos próprios:

Iten como el Breviario de Su Sanct[ida]d ponga algunos offiçios nuevos que la orden no tiene, y en fiestas muy prinçipales, como son la Trinidad, Transfiguraçion y otras, aurianse de tomar los cantos estraños para ella, y seria alterar esta religion, y perderse ya mucha de la devoçion, que los seglares tienen al offiçio dino, como en esta orden se çelebra (...).²⁶⁶

Em adição, foi também utilizado o argumento de fundamento histórico, em que se afirmava que a Ordem de S. Jerónimo tinha sido fundada em Espanha e, portanto, possuía um vínculo inquebrável com o território. Assim sendo, defendiam que a Ordem tinha absorvido parte dos rituais próprios da liturgia hispânica e reconheciam uma fusão de elementos da igreja “toledana” com a igreja romana.²⁶⁷ Além disso, a crónica escrita por José Sigüenza, onde é relatada a história da Ordem, assume que a doutrina jerónima se estabeleceu ainda no século IV em Belém, enquanto o seu patrono ainda era vivo, tendo sido “ressuscitada” em Espanha dez séculos mais tarde. Portanto, nesta ótica, o

²⁶⁴ *Ibidem*, pp. 251-252.

²⁶⁵ *Libro de los Actos de los Capítulos Generales y Privados de la Orden de San Jerónimo* (1516-1573), vol. II, ff. 334^r-337^r. Citado por Gustavo Sánchez, “Nuevas fuentes para el estudio de la música monástica: las Actas Generales de la Orden de San Jerónimo”, *Revista de Musicología*, XXXV, 2 (2012): pp. 155-195, ver p. 177.

²⁶⁶ *Ibidem*.

²⁶⁷ Timothy J. Schmitz, “The Spanish Hieronymites and Reformed Texts of the Council of Trent”. *The Sixteenth Century Journal* 37, 2 (2006): pp. 375-399, ver pp. 378-379.

autor justifica e consagra a antiguidade da Ordem.²⁶⁸ De qualquer modo, o cronista assinala o ano de 1570 como marco de duzentos anos de fundação.²⁶⁹

De modo a convencer os monges jerónimos a cumprir a doutrina tridentina e a adotar os livros litúrgicos universais, Filipe II concedeu ao Mosteiro do Escorial o monopólio da impressão. A Ordem adquiriu o direito exclusivo de imprimir, vender e distribuir os textos tridentinos em todo o império espanhol, ibérico e trans-atlântico a partir de 1573, mantendo-se este privilégio até 1648.²⁷⁰

A reforma do culto romano e a diluição de costumes próprios abrangia mais que os textos e as rúbricas do Breviário e do Missal. Era necessário alargar-se também aos livros de cantochão, pois a música era essencial na vivência espiritual do culto. Segundo Medina de Seïça, os livros promulgados por Pio V impunham um conjunto significativo de ajustamentos e “já não se mostrava suficiente emendar os códices existentes, como tantas vezes se fizera no passado, acrescentando alguns fólhos, substituindo outros, por força das alterações rituais, demandava-se novos livros”.²⁷¹ Tendo em consideração os livros de coro jerónimos que integraram a liturgia no Mosteiro Santa Maria de Belém, o propósito desta dissertação ultrapassa tecer observações neste âmbito. No entanto, é com certeza que afirmo que não foi mandado copiar nenhum hinário novo, mas sim editados os de uso anterior - P-Ln L.C. 258 e P-Ln L.C. 273 -, possivelmente devido à resistência que a Ordem demonstrou ou até à escassez de alterações da reforma tridentina no repertório dos hinos.

Ainda que em menor quantidade e importância, alguns *incipits* dos hinos evidenciam atualizações deste repertório face a sua versão medieval, como se pode observar no Anexo 4. Como mencionado anteriormente, o Anexo 4 contém todos os *incipits* dos hinos que sofreram atualizações pela comitiva de Jesuítas contratada pelo Papa Urbano VIII, e pode verificar-se que são poucos os hinos cujos *incipits* variam da versão medieval (coluna da direita) para a versão tridentina (coluna central). Quando tal sucede, significa que, após o Concílio de Trento, os hinos mantiveram o texto conforme a versão medieval, tendo sido alterados apenas em 1629. Pelo contrário, quando se verifica uma grande diferença entre os *incipits* medievais e tridentinos, verifica-se

²⁶⁸ José de Sigüenza, *Historia de la orden de San Jerónimo*, (2ª ed.) vol. 2 (Madrid: Bailly Baillièrre e Hijos, 1909), ver pp. 35-36, 160-161.

²⁶⁹ *Ibidem*, pp. 173-178.

²⁷⁰ Schmitz, “The Spanish Hieronymites ...”, pp. 388-392; Sánchez, “Nuevas fuentes ...”, p. 177.

²⁷¹ Seïça, “Livros de cantochão da Sé de Coimbra...”, p. 252.

também que as atualizações realizadas no século XVII foram praticamente insignificantes, cingindo-se exclusivamente a palavras ou partes da doxologia (cf. Tabela 6).

No que concerne o P-Ln L.C. 258, não se constata muitos hinos de acordo com a versão textual tridentina. De facto, no Anexo 4, apenas está identificado um deles - *O lux beata trinitas* -, ao invés da respetiva versão de 1629. Este canto foi inserido no manuscrito pela mão B em forma de *incipit* textual, sem notação musical associada, em frente da rúbrica da festa da Santíssima Trindade, sobrando a inicial do hino medieval, que estaria escrito anteriormente pela mão A, para a mesma ocasião litúrgica - *Adesto sancta trinitas* (f. 52^v) (cf. Anexo 1).

Contudo, este não é o único hino que terá sido integrado no manuscrito entre as reformas litúrgicas dos séculos XVI e XVII. Certamente que outros hinos segundo o breviário tridentino, cujos *incipits* diferem significativamente dos medievais (cf. Anexo 4), foram integrados no P-Ln L.C. 258 e alterados posteriormente a 1629. Neste livro de coro em análise contam-se três hinos que corroboram esta hipótese: *Salvete flores martyrum*, para as Vésperas e Laudes da festa dos Santos Inocentes (ff. 5^r-5A^r), *O sola magnarum* para as Laudes da Epifania (ff. 5A^v-5B^v), e *Tu trinitas unitas* destinado às Laudes da festa da Santíssima Trindade (ff. 53^{r-v}). Estes três hinos destacam-se particularmente no L.C. 258 pelas características paleográficas correspondentes da mão C e pela distinção gráfica da organização da página face as características do códice primitivo. Por um lado pelo número de conjuntos de pentagramas e linhas de texto diferente de seis, e por outro, pelas iniciais caligrafadas a vermelho, sem decoração. Em adição, é ainda interessante notar que, graficamente, estes fólios do P-Ln L.C. 258 assemelham-se a fólios do P-Ln L.C. 257, um antifonário do corpus proveniente de Belém, e ainda à folha de guarda inicial de P-EVad Mus. Lit. Ms n° 58,²⁷² um hinário jerónimo (proveniente do Mosteiro Nossa Senhora do Espinheiro de Évora) atualmente conservado no Arquivo Distrital de Évora (cf. Figs. s, t, u).

²⁷² Tal como sucede nas folhas de guarda viradas ao contrário do P-Ln L.C. 258 e de outros livros de coro do *corpus* proveniente de Belém, também a folha de guarda mencionada deste hinário se encontra ao contrário.



Figura s: P-Ln L.C. 258, f. 5A^v.

Figura t: P-Ln L.C. 257, f. 75^v.

Figura u: P-EVad Mus. Lit. Ms n°58, folha de guarda inicial.

Sob a perspetiva codicológica, certamente que não foi por acaso a forma como estes hinos foram introduzidos no L.C. 258. Os fólhos que contêm os hinos em questão integraram a estrutura do códice através do processo de adição de fólhos, tendo sido introduzidos nos cadernos 1 e 7, estando assinalados a cinzento no Anexo 1. Contudo, não é possível determinar quando foram adicionados ao códice estes fólhos de repertório tridentino. Como é sabido, a Ordem de S. Jerónimo não aceitou de imediato o breviário oficializado em 1568 e, uma vez que os fólhos em questão apresentam características gráficas e paleográficas distintas, poderão ter sido escritos e adicionados ao L.C. 258 numa época temporalmente mais próxima da oficialização da reforma de 1629 do que da reforma tridentina.

Ainda assim, mesmo tendo sido adicionados ao códice posteriormente, estes fólhos foram corrigidos pelo processo de raspagem e reescritura de acordo com a reforma de Urbano VIII. Esta evidencia-se, por exemplo, pela diferença de doxologias (*cf.* negrito da Tabela 6) que, no hino *Salvete flores martyrum* (f. 5A^r), o aparamento excessivo na margem de pé elimina parte do seu conteúdo (*cf.* Fig. v). Não obstante, uma vez que esta doxologia era comum a vários hinos e, portanto, um texto bem sabido, não se observam evidências de tentativa de completar os restantes versos eliminados pelo aparamento do fólho.



Figura v: Hino *Salvete flores martyrum* e o aparamento excessivo da doxologia (P-Ln L.C. 258, ff. 5^v - 5A^r).

Portanto, partindo da suposição de que este e todos os aparamentos sucederam como consequência da reencadernação do códice, juntamente com a hipótese dos fólhos que contêm repertório tridentino já integrarem a estrutura do códice quando o aparamento foi realizado, o L.C. 258 terá sido reencadernado após a sua atualização conforme a reforma litúrgica tridentina.

A hipótese da reencadernação do hinário ter sucedido no final do século XVI, a partir do último quartel do século, é contraposta pela opinião de Catarina Martins Tibúrcio. A codicóloga conjectura a hipótese dos Mosteiros de Belém e de Lorvão encomendarem as encadernações e reencadernações ao mesmo encadernador ou atelier no início do século XVI.²⁷³ Do *corpus* proveniente de Belém, enquadram-se nesta suposição os códices P-Ln L.C. 252, P-Ln L.C. 253, P-Ln L.C. 254, P-Ln L.C. 255, P-Ln L.C. 256, P-Ln L.C. 257, P-Ln L.C. 258 e P-Ln L.C. 259 pelas semelhanças da cobertura da reencadernação e outros elementos codicológicos. No que concerne o L.C. 258, a autora reconhece que, em termos de conceção decorativa, a sua cobertura é mais original que os restantes códices mencionados pela disposição dos motivos e pela estrela que apresenta. Ainda assim, na opinião de Tibúrcio, a encadernação do hinário

²⁷³ Esta e outras informações que se seguem relacionadas com o Mosteiro de Santa Maria do Lorvão foram transmitidas oralmente e por email no âmbito de partilha de informações codicológicas sobre os códices em questão. Os emails com troca de opiniões ocorreram entre junho e setembro de 2024, a quem quero agradecer à codicóloga Catarina Martins Tibúrcio pela disponibilidade de acompanhar a vertente codicológica da presente dissertação.

mantém o modelo do início de 1500, onde se verificam similitudes codicológicas, nomeadamente os ferros/tarjas utilizados nos motivos decorativos da reencadernação, o que sugere que terão sido os mesmos utilizados nos códices referidos. Neste sentido, a codicóloga levanta a hipótese destes códices terem sido todos reencadernados na primeira metade do século XVI, vindos de outros mosteiros jerónimos, para integrarem a nova biblioteca/ coleção de livros litúrgicos do Mosteiro Santa Maria de Belém. Na mesma altura, Catarina d'Eça, abadessa de ascendência real do Mosteiro de Santa Maria de Lorvão, encomendava novos livros e reformava os antigos na biblioteca do seu mosteiro. Em adição, na opinião de Tibúrcio, a alta estirpe da abadessa torna muito provável que se tenha feito uso dos serviços de oficiais régios ou mesterais do círculo da casa real. Para além disso, a autora considera haver uma estreita proximidade entre os códices P-Ln L.C. 252, P-Ln L.C. 253, P-Ln L.C. 254 e P-Ln L.C. 258, devido ao estilo e técnica aplicados nas letras capitulares filigranadas. A autora afirma ainda que as letras em questão correspondem a modelos decorativos e modos de fazer iluminura na corte do século XV, através da contratação de oficiais régios ou derivado de influxos artísticos fortes que poderão ter sido produzidos até ao século seguinte, subsistindo inclusive durante o reinado de D. Manuel I.

II.2.2. Integração da reforma de Urbano VIII no P-Ln L.C. 258

Perante os ideais literários de influência renascentista, a reforma no pontificado do Papa Urbano VIII cingiu-se ao hinário litúrgico. Os hinos eclesiásticos foram revistos e a escansão dos versos e a gramática do texto em latim foi corrigida, gerando até versões textuais distintas dos originais. Apesar de ser expectável as reformas litúrgicas terem um carácter obrigatório para toda a Igreja, a quantidade de alterações foi tanta, acabando por “deformar as obras da antiguidade cristã”, que a maioria das ordens monásticas, nomeadamente os Dominicanos, Beneditinos, Cistercienses e Cartuxos, não adotou de imediato a edição do novo hinário.²⁷⁴ Para além disso, também o clero secular ibérico conservou a tradição himnódica anterior, conclusão de Santiago Ruiz ao constatar que, nos fundos corais da Catedral de Segóvia, a maioria dos hinos reformados

²⁷⁴ Moss, “The Counter-Reformation ...”, p. 375; Levy, et al., “Plainchant.”; Batiffol, *History of Roman Breviary*, pp. 284-287.

encontra-se nos saltérios copiados no século XVIII.²⁷⁵ Porém, a Ordem de S. Jerónimo parece contradizer esta resistência geral da Igreja.

Ainda que não se consiga precisar quando foi adotado o novo repertório dos hinos, o P-Ln L.C. 258 integra uma grande quantidade de cantos conforme a atualização de 1629, como se pode observar no Anexo 4. A integração no L.C. 258 dos hinos reformados materializou-se na revisão e correção do seu conteúdo, o qual apresenta evidências de ter sofrido alterações ainda no século XVII, sobretudo pelas características paleográficas de uma mão tardia que interviu no manuscrito, a mão B. O processo de revisão ao qual o L.C. 258 foi submetido reflete-se na raspagem e reescritura do pergaminho, uma técnica eficiente e frequente na correção de manuscritos. Deste modo, foi permitido atualizar os hinos que estavam escritos anteriormente segundo a tradição medieval sem que a estrutura primitiva do códice sofresse intervenções. Consequentemente, este processo de correção originou fólhos em que se verifica uma coexistência de mãos no manuscrito, isto é, textos escritos pela mão primitiva (mão A) e, simultaneamente, pela mão B. No Anexo 1 podemos observar uma discrepância entre o número de hinos escritos exclusivamente por cada uma destas mãos e a grande quantidade de hinos em que ambas ocorrem em simultâneo.

O repertório de hinos associado à mão A do L.C. 258 é o de tradição medieval, contando-se somente dezoito textos isentos de intervenções, de um total de oitenta e três textos distintos no livro de coro. Portanto, a mão A concentra-se nos hinos que mantiveram o texto como era utilizado na Idade Média e que estão de acordo com fontes anteriores às revisões e reformas de caráter humanista, como são exemplos fontes já mencionadas na presente dissertação, o breviário jerónimo de 1499 e o *Intonarium Toletanum*.²⁷⁶ Por sua vez, a mão B manifesta-se exclusivamente relacionada com a versão reformada de Urbano VIII, ocorrendo, por um lado, nos fólhos adicionados que contêm o repertório tridentino, e por outro lado, sobre o pergaminho raspado nos fólhos primitivos, correspondendo às correções que o repertório escrito pela mão A sofreu. Contam-se quarenta e quatro hinos cujo texto se encontra conforme a edição reformada de 1629.

²⁷⁵ Ruiz, “Monodia litúrgica entre os séculos XV e XIX...”, p. 443.

²⁷⁶ *Breviarium Romanum moribus et consuetis fratrum ordinis sancti Hieronymi coniunctum*. (Saragoça: Jorge Coci, 1499); *Intonarium Toletanum*. (Alcalá de Henares: Arnao Guillén de Brocar, 1515).

Como demonstrado no Anexo 4, a atualização dos hinos em 1629, por vezes gerou versões que se distanciaram abruptamente dos respectivos originais, tendo sido reformado o texto na sua totalidade; outras vezes, as correções ocorreram em grande escala, modificando consideravelmente o texto original, refletindo-se parte dessas atualizações no *incipit* do canto; e, por fim, verificam-se hinos cuja reforma se cinge somente a versos ou palavras, sendo notável a proximidade da nova versão textual com a versão anterior. A correção dos fólhos do L.C. 258 sucedeu independentemente da quantidade de texto a ser modificado.

Um dos momentos litúrgicos cujo repertório de hinos mais alterações registou aquando a reforma de 1629 foi o Advento. No hino das Vésperas, o primeiro canto do L.C. 258, as atualizações necessárias nos fólhos do manuscrito foram tantas que praticamente todo o texto foi raspado e reescrito, apesar da ilusória proximidade dos *incipits* *Conditor alme siderum/ Creator alme siderum*, antes e após a reforma de Urbano VIII respetivamente (*cf.* Anexo 4). Nos fólhos onde se encontra este hino sobram apenas algumas letras da caligrafia primitiva, que acabam por se fundir na grande quantidade de intervenções textuais posteriores. Neste hino em concreto, é ainda curioso observar que algumas palavras não foram conservadas na sua totalidade, como é o caso de “alme” ou “deprecamur” (*cf.* Tabela 4), e uma vez que a mudança de melodia ou o alinhamento do texto e da música não foi posto em causa aquando da correção textual, não se encontra uma justificação aparente. Em adição, uma das letras primitivas que se manteve intocável foi a grande inicial decorada com filigrana, tal como sucede nos outros três hinos com grandes letras decoradas ao longo do manuscrito (*cf.* Fig. f da “Descrição do L.C. 258”). A Tabela 4 contrapõe as versões medieval e de Urbano VIII do hino das Vésperas para o Advento, ilustrando a grande quantidade de texto atualizada. O sublinhado a cinzento no texto reformado (na coluna da direita) destaca as palavras escritas pela mão A após a correção dos fólhos do L.C. 258, correspondendo, por isso, ao texto medieval que sobrou após as correções da mão B.

<p>Advento (V): versão anterior a 1629 (breviário jerónimo de 1499, f. 71^r)²⁷⁷</p> <p>Conditor alme siderum, Aeterna lux credentium; Christe redemptor omnium Exaudi preces supplicum.</p> <p>Qui condolens interitu Mortis perire saeculum; Salvasti mundi languidum Donans reis remedium.</p> <p>Vergente mundi vespere Uti sponsus de thalamo; Egressus honestissima Virginis matris clausula.</p> <p>Cujus forti potentiae Genu curvantur omnia; Caelestia terrestria Fatentur nutu subdita.</p> <p>Te deprecamur agie Venture iudex saeculi; Conserva nos in tempore Hostis a telo perfidi.</p> <p>Laus, honor, virtus, gloria Deo patri et filio; Sancto simul paraclito In saeculorum saecula. Amen.</p>	<p>Advento (V): versão reformada de 1629 (P-Ln L.C. 258, ff. 1^r-2^r)²⁷⁸</p> <p>Creator alme siderum, Aeterna lux credentium, Jesu redemptor omnium, Intende votis supplicum.</p> <p>Qui daemonis ne fraudibus Periret orbis; impetu Amoris actus, languidi Mundi medela factus es.</p> <p>Commune qui mundi nefas Ut expiaries; ad crucem E virginis sacrario Intacta prodixit victima.</p> <p>Cujus potestas gloriae, Nomenque cum primum sonat; Et caelites, et inferi Tremendo curvantur genu.</p> <p>Te deprecamur ultimae Magnum diei iudicem: Armis supernae gratiae Defende nos ab hostibus.</p> <p>Virtus, honor, laus, gloria Deo patri, cum filio, Sancto simul paraclito In saeculorum saecula. Amen.</p>
---	--

Cinzeno: segmentos textuais escritos pela mão primitiva (A), mantidos após a reescrita pela mão B.

Tabela 4: Exemplo comparativo das versões anterior e posterior à reforma de 1629 dos hinos *Conditor alme siderum* e *Creator alme siderum* para o Tempo do Advento (V de Domingos e C de Sábados e Domingos).

Por sua vez, a correção linguística necessária no hino das Laudes do Advento não implicou tantas alterações, mantendo uma maior proximidade entre versões textuais. Ainda assim, mesmo com um maior número de palavras comuns entre versões textuais face o hino das Vésperas (cf. Tabela 5), é perceptível a quantidade de pergaminho que foi raspado e reescrito pela mão B. Este é um dos muitos exemplos que ilustra a dificuldade de distinção entre as mãos A e B no L.C. 258, sobretudo quando a raspagem do pergaminho não é evidente a olho nu ou quando as grafias se assemelham, um desafio sentido durante a investigação. Sem uma análise do conteúdo textual e apenas com base numa observação superficial, facilmente poderia ocorrer o erro de se assumir que o texto foi escrito exclusivamente por uma das mãos. Na Tabela 5

²⁷⁷ A versão textual medieval também se encontra em *Breviarium Romanum Ex Decreto...*, (1568), f. 65^r.

²⁷⁸ Versão reformada de acordo com *Hymni Breviarii Romani...*, (1629), ff. 28^{r-v}.

encontram-se sublinhados os segmentos textuais primitivos mantidos no P-Ln L.C. 258, ff. 3^v-4^v.

<p>Advento (L): versão anterior a 1629 (breviário jerónimo de 1499, f. 74^r)²⁷⁹</p> <p>Vox clara, ecce, intonat, Obscura quaeque increpat; Pellantur eminus somnia, Ab aethre Christus promicat.</p> <p>Mens jam resurgat torpida, Quae sorde exstat saucia; Sidus refulget jam novum, Ut tollat omne noxium.</p> <p>E sursum agnus mittitur Laxare gratis debitum; Omnes pro indulgentia Vocem demus cum lacrimis.</p> <p>Secundo ut cum fulserit, Mundumque horror cinxerit; Non pro reatu puniat, Sed nos pius tunc protegat.</p> <p>Laus, honor, virtus, gloria Deo patri et filio; Sancto simul paraclito In saeculorum saecula. Amen</p>	<p>Advento (L): versão reformada de 1629 (P-Ln L.C. 258, ff. 3^v-4^v)²⁸⁰</p> <p>En clara vox redarguit Obscura quaeque, personans: Procul fugentur somnia: Ab alto Jesus promicat.</p> <p>Mens jam resurgat torpida, Non amplius jacens humi: Sidus refulget jam novum: Ut tollat omne noxium.</p> <p>En agnus ad nos mittitur Laxare gratis debitum: Omnes simul cum lacrimis Precemur indulgentiam.</p> <p>Ut cum secundo fulserit, Metuque; mundum cinxerit, Non pro reatu puniat, Sed nos pius tunc protegat.</p> <p>Virtus, honor, laus, gloria Deo patri, cum filio, Sancto simul paraclito In saeculorum saecula. Amen</p>
---	--

Cinzeno: segmentos textuais escritos pela mão primitiva (A), mantidos após a reescritção pela mão B.

Tabela 5: Exemplo comparativo das versões anterior e posterior à reforma de 1629 dos hinos *Vox clara ecce intonat* e *En clara vox redarguit* para Domingos do Tempo do Advento (L).

Ainda que a revisão dos hinos medievais e tridentinos tenha gerado versões textuais contrastantes, como tem vindo a ser demonstrado, as correções do século XVII nem sempre sucederam de forma a abranger o texto na sua generalidade. Algumas correções linguísticas foram subtis, modificando palavras ou somente a doxologia do canto, como sucede nos hinos *Salvete flores martyrum* ou *O sola magnarum*. De facto, a doxologia iniciada por “Jesu/ Deus, tibi sit gloria”²⁸¹ substitui a doxologia “Gloria tibi domine” da versão tridentina, sendo este o único indicador que permite diferenciar as

²⁷⁹ A versão textual medieval também se encontra em *Breviarium Romanum Ex Decreto ...*, 1568, f. 67^f.

²⁸⁰ Versão reformada de acordo com *Hymni Breviarii Romani ...*, 1629, f. 30^f.

²⁸¹ No que concerne a doxologia dos hinos mencionados, o hinário de Urbano contém a doxologia iniciada por “Deus, tibi sit gloria”, enquanto no L.C. 258 a mesma doxologia inicia com uma palavra diferente “Jesu, tibi sit gloria”.

versões reformadas de 1568 e de 1629. Como se pode observar na Tabela 6, a negrito está assinalada a única diferença entre o texto tridentino e de Urbano VIII.

<p>Santos Inocentes (L): versão reformada de 1568 (P-Ln L.C. 258, ff. 5^r-5^v)²⁸²</p> <p>Salvete, flores martyrum, Quos lucis ipso in limine Christi insecutor sustulit Ceum turbo nascentes rosas.</p> <p>Vos prima Christi victima, Grex immolatorum tener Aram sub ipsam simplices Palma et coronis luditis.</p> <p>Gloria tibi domine, Qui natus es de virgine Cum patre, et almo spiritu In sempiterna saecula. Amen</p>	<p>Santos Inocentes (L): versão reformada de 1629 (P-Ln L.C. 258, ff. 5^v-5A^r)²⁸³</p> <p>Salvete flores martyrum, Quos lucis ipso in limine Christi insecutor sustulit Ceum turbo nascentes rosas.</p> <p>Vos prima Christi victima, Grex immolatorum tener Aram sub ipsam simplices Palma et coronis luditis.</p> <p>Jesu, tibi sit gloria, Qui natus es de virgine Cum patre, et almo spiritu In sempiterna saecula. Amen</p>
---	--

Negrito: Diferença entre as versões textuais tridentina e pós-tridentina.

Tabela 6: Exemplo comparativo entre os textos reformados de 1568 e de 1629 do hino *Salvete flores martyrum* para a celebração dos Santos Inocentes (L) (P-Ln L.C. 258, ff. 5^r-5^v e 5^v-5A^r).

Ainda sobre o hino do exemplo anterior, o L.C. 258 integra o texto duas vezes, uma destinada às Vésperas e outra às Laudes da festa dos Santos Inocentes, cada uma delas associada a uma melodia distinta. Contudo, a primeira vez que consta no manuscrito (ff. 5^r-5^v) contém a doxologia de 1568, enquanto a segunda vez (ff. 5^v-5A^r) já apresenta a doxologia de 1629. No que concerne o hino das Laudes para a Epifania - *O sola magnarum* (ff. 5A^v-5B^v) -, que difere abruptamente da versão medieval - *Enixa est puerpera* (ff. 10^r-11^r) -, observa-se a doxologia correspondente à versão de Urbano VIII. No entanto, é evidente que estaria anteriormente escrita a doxologia tridentina no fólio 5B^v, uma vez que a linha de texto do último pentagrama está raspada, encontrando-se a doxologia reformada escrita na margem de pé, como se se tratasse de um acrescento posterior.

No seguimento da simultaneidade de textos temporalmente distintos no hinário em análise, é interessante notar que, de facto, se constata uma falta de homogeneidade

²⁸² Versão textual de acordo com *Breviarium Romanum Ex Decreto...*, (1568), ff. 93^v-94^r. No manuscrito P-Ln L.C. 258, ff. 5^r-5^v, este hino com a doxologia iniciada por “Gloria tibi domine” destina-se às Vésperas da festa em questão.

²⁸³ Na versão textual de acordo com *Hymni Breviarii Romani...*, (1629), f. 36^r, a primeira palavra da doxologia é “Deus” ao invés de “Jesu”.

na versão textual dos hinos. Por vezes verifica-se uma repetição do mesmo texto, mas com uma versão textual diferente, para celebrações de cariz e importância variada. Esta simultaneidade de versões textuais, anterior e posterior à reforma himnódica de 1629, constata-se sobretudo na secção do Comum dos Santos, estando associada a cada hino repetido uma melodia diferente. Por exemplo, a Tabela 7 mostra o repertório para as Vésperas, horas do dia (D) e Laudes do Comum dos Apóstolos copiado quatro vezes entre os fólhos 126^r e 135^v. Destas repetições textuais, cada uma para uma festa de importância distinta, verificam-se três textos atualizados segundo a reforma de Urbano VIII (*Exsultet orbis gaudiis*), e um hino que mantém a versão medieval (*Exsultet caelum laudibus*), livre de intervenções posteriores. Nenhuma destas repetições textuais apresenta repetição de melodia.

Do mesmo modo, esta dualidade de versões textuais reflete-se na festa dos Confessores (Pontífices e Não Pontífices) no hino das Vésperas e das Matinas - *Iste confessor domini sacratus / Iste confessor domini colentes*. Também neste caso se verificam quatro repetições do mesmo hino, das quais três são conforme a versão reformada de 1629 e apenas uma mantém o texto anterior, todas com melodias diferenciadas (*cf.* Tabela 8).

Fólios	Rúbricas	Ofício Divino	Incipit dos hinos	Mão A	Mão B	Antes de 1629	Reforma de 1629
126 ^r -127 ^r	<i>Incipit commune sanctorum. In nathaliis apostolorum in duplicibus maioribus ad vespervas hymnus</i>	V, D	Exsultet orbis gaudiis (ITHM 51)	X	X		X
127 ^r -132 ^v	[rúbrica ilegível]		Exsultet orbis gaudiis (S 190/ ITHM 68)	X	X		X
132 ^v -134 ^r	<i>In semiduplicibus ad vespervas et per horas diei hymnus</i>	V, D	Exsultet caelum laudibus (ITHM 50)	X		X	
134 ^r -135 ^v	<i>In duplicibus maioribus et minoribus ad laudes hymnus</i>	L	Exsultet orbis gaudiis (S 752/ ITHM 32)	X	X		X

Tabela 7: Exemplo da repetição textual e da simultaneidade das versões anterior e posterior à reforma de 1629: hinos *Exsultet caelum laudibus* e *Exsultet orbis gaudiis* para o Comum dos Apóstolos (V e D, L), P-Ln L.C. 258, ff. 126^r-135^v.

Fólios	Rúbricas	Ofício Divino	Incipit dos hinos	Mão A	Mão B	Antes de 1629	Reforma de 1629
155 ^r -157 ^r	<i>In natali unius confessoris sive sit pontifex sive non in duplicibus as vespervas hymnus</i>	V	Iste confessor domini colentes (ITHM 48)	X	X		X
157 ^r -158 ^v	<i>In festis duplicibus ad nocturnum et semiduplicibus ad vespervas et ad nocturnum hymnus</i>	V, M	Iste confessor domini colentes (S 422/ ITHM 81)	X	X		X
158 ^v -160 ^r	<i>In festis solemnibus ad vespervas et ad nocturnum hymnus</i>	V, M	Iste confessor domini colentes (ITHM 78)	X	X		X
160 ^r -161 ^r	<i>In festis simplicibus ad vespervas et ad nocturnum hymnus</i>	V, M	Iste confessor domini sacratus (ITHM 80)	X		X	

Negrito na rúbricas: intervenção posterior da mão B.

S: referência melódica cf. Bruno Stäblein, *Monumenta Monodica Medii Aevi I, Hymnen I: die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes* (Kassel: Bärenreiter, 1956).

ITHM: referência melódica cf. Bruno Turner, “TOLEDO HYMNS: The Melodies of the Office Hymns of the *Intonarium Toletanum* of 1515: A Commentary and Edition”, *Hispaniae Cantica Sacra* IV (2011), pp. 1-56.

Tabela 8: Exemplo da repetição textual e da simultaneidade das versões anterior e posterior à reforma de 1629: hinos *Iste confessor domini sacratus* e *Iste confessor domini colentes* para o Comum dos Confessores (Pontífices e Não Pontífices) (V, M), P-Ln L.C. 258, ff. 155^r-161^r.

O facto de se constatar uma simultaneidade de versões textuais de um mesmo hino para diferentes celebrações no Comum dos Santos anula a hipótese de omissão involuntária ou esquecimento. Surge, portanto, uma nova suposição de que os hinos de tradição medieval nesta secção do hinário possam ter sido mantidos no manuscrito intencionalmente. Por contraste, a coexistência de hinos de versão medieval e de Urbano VIII no Temporal e no Próprio dos Santos do L.C. 258 (*cf.* Anexo 4), não tem na sua génese esta intenção. No que concerne os hinos de texto medieval que se mantêm no manuscrito e que foram simultaneamente substituídos pela versão reformada, encontram-se incompletos devido a lacunas de fólios, aparentemente, propositadas. A colagem de fragmentos e os textos riscados nos fólios que não eram convenientes de ser eliminados, talvez pela sua posição na estrutura do códice ou pelo canto com o qual partilhavam o fólio, foram também formas de se eliminar os cantos de tradição medieval obsoletos.

Conclusões

Nesta secção era pretendido demonstrar as intervenções temporais e, eventualmente, delinear um percurso espacial do P-Ln L.C. 258. Através da análise codicológica deste hinário e do seu conteúdo textual foi possível identificar alguns dos agentes intervenientes e dos motivos que levaram a uma alteração do códice primitivo. Sendo um livro de coro de uso frequente na prática litúrgica jerónima, em determinado momento no Mosteiro Santa Maria de Belém, as principais causas que geraram a necessidade do hinário ter sido submetido a tantas revisões foram de cariz litúrgico.

Primeiramente, o L.C. 258 terá sido atualizado de acordo com a evolução da liturgia jerónima de meados do século XVI. Pela comparação com os breviários da Ordem de 1547 e 1562, constatam-se alterações nos hinos do santo padroeiro da Ordem - S. Jerónimo -, as quais se verificam no hinário em estudo pela introdução de fólios. Por outro lado, os mesmos hinos deste ofício não se encontram noutros livros de coro jerónimos, quer sejam antifonários do *corpus* proveniente de Belém, quer sejam em manuscritos provenientes de mosteiros da Ordem em território espanhol.

O L.C. 258 integra também hinos devotados a Sta. Paula através da colagem de fragmentos no pergaminho primitivo. Estes hinos não se encontram nos breviários da

Ordem até 1562, pelo que terão sucedido atualizações da liturgia jerónima posteriormente, o que conduz à hipótese de uma atualização tardia do L.C. 258. Contrariamente à introdução dos novos hinos, constata-se uma supressão do repertório associado às restantes celebrações dos patronos - Sto. Agostinho e a sua Transladação e a Transladação de S. Jerónimo. Uma vez que estas são festividades de relevância para a Ordem, o facto destes hinos não estarem completos no L.C. 258 para uso litúrgico potencia a hipótese da atualização destes ofícios posteriormente a meados do século XVI, os quais já não chegaram a integrar o objeto de estudo desta dissertação.

Verificam-se também no L.C. 258 muitos vestígios associados à reforma dos hinos litúrgicos de 1629, promulgada pelo Papa Urbano VIII. A aplicação desta reforma textual materializou-se no manuscrito através da correção dos textos pela raspagem e reescritura do pergaminho. Neste sentido, observa-se uma grande quantidade de intervenções pela mão B no manuscrito face às restantes, deduzindo-se que tenham sucedido durante ou após a primeira metade do século XVII. Anterior à reforma himnódica significativa do século XVII, sucedeu a reforma tridentina que também gerou alterações no repertório dos hinos e no L.C. 258. Os hinos conforme o breviário tridentino, oficializado pelo Papa Pio V em 1568, foram introduzidos no códice pelo processo de adição de fólhos, os quais se assemelham paleograficamente à mão que escreveu os novos hinos de S. Jerónimo, também adicionados posteriormente ao códice.

Por fim, é importante sublinhar a distinção entre o processo de correção dos fólhos primitivos e a adição de fólhos na estrutura do códice. A primeira intervenção é feita pela mão B que elimina a versão medieval dos textos escritos pela mão A, corrigindo-os de acordo com a reforma de hinos de 1629, enquanto os fólhos que são introduzidos no manuscrito através do processo de adição contêm repertório tridentino, também ele corrigido posteriormente.

Considerações finais

Esta dissertação procurou caracterizar a liturgia musical praticada pela Ordem de S. Jerónimo, identificando os seus elementos essenciais, tomando em conta o próprio discurso dos Jerónimos sobre o seu cantochão. Mais concretamente, esta investigação incidu num género musical específico, os hinos litúrgicos, permitindo compreender as particularidades literárias e musicais do repertório jerónimo. Para isso, tomei como objeto de estudo o hinário jerónimo P-Ln L.C. 258, proveniente do Mosteiro Santa Maria de Belém. Embora a origem deste livro de coro seja incerta, uma das conclusões iniciais desta investigação permitiu afirmar o L.C. 258 como um manuscrito, de facto, jerónimo. Por conseguinte, adotei uma abordagem codicológica e paleográfica na tentativa de delinear um percurso aproximado do códice, sobretudo a nível temporal, mas também espacial, enquadrando-o na liturgia belenense. Hinos como o de Sta. Catarina e a estrela na decoração da reencadernação sugerem uma ligação do hinário ao mosteiro.

Partindo da análise do *corpus* melódico do L.C. 258, identifiquei as tradições musicais e respetivas reminiscências no repertório dos hinos jerónimo. Ainda que esta abordagem musical tenha sido breve, as conclusões são de extrema importância pela elevada probabilidade que as mesmas se apliquem aos hinos litúrgicos de outros manuscritos da Ordem, ainda por estudar. Esta suposição advém da homogeneidade litúrgica que os Jerónimos procuraram aquando da impressão do breviário em 1499 e das semelhanças litúrgicas e musicais encontradas entre o L.C. 258 e o hinário jerónimo de Murtra - *Cantoriale Sancti Jeronimi* (E-Bbc M 251), datado da primeira metade do século XV. Posto isto, apesar destes hinários estarem em concordância com uma importante fonte ibérica do século XVI, o *Intonarium Toletanum*, a tradição melódica dos hinos jerónimos remete, pelo menos, para a centúria anterior. No caso do L.C. 258, verifico uma correspondência melódica de 44 melodias, num total de 49, com este hinário toledano conforme o catálogo de Turner.

Tendo em consideração o repertório do L.C. 258, concluo que as melodias dos hinos jerónimos dividem-se, sobretudo, em três tradições musicais distintas. Em grande parte, as melodias dos hinos remetem para uma tradição melódica ibérica, coincidindo 24 de 49 melodias com o catálogo de Gutiérrez. Por sua vez, identifica-se também as melodias de uso comum no quadro ocidental, estudadas por Stäblein, num total de 17.

Posto isto, sobressaem no L.C. 258 as quatro melodias sem referência aos catálogos anteriores. Supõe-se, pois, que estas possam estar relacionadas com composições locais que, além de serem aceites na Ordem, se verifica uma associação entre uma destas e o hino de Sta. Catarina.

Uma das especificidades litúrgicas dos Jerónimos reflete-se na celebração de santos locais. No que concerne o principal hinário desta dissertação, destacam-se as santas Ana e Catarina pela exclusividade dos hinos quando comparados com os breviários impressos da Ordem. Numa época em que eram valorizados, social e espiritualmente, os santos personificados nas figuras reais, a devoção a Sta. Catarina pode estar relacionada com a rainha consorte portuguesa de meados do século XVI. A introdução do hino devotado a esta santa no L.C. 258 é evidentemente posterior ao códice primitivo e, dado o contexto histórico e religioso português da época, assim como a influência da rainha no próprio Mosteiro de Belém, este culto pode apontar na direção de uma tradição local litúrgica, neste caso belenense ou até portuguesa. Embora este seja um eixo futuro de trabalho que carece ainda de investigação, pode enquadrar o L.C. 258 na liturgia jerónima belenense.

As abordagens codicológica e paleográfica do hinário permitiram identificar e compreender as intervenções no L.C. 258 e respetivo conteúdo. Estas, salientam a evolução do repertório dos hinos, tanto no âmbito litúrgico católico, como no jerónimo. O hinário L.C. 258 é, de facto, um manuscrito complexo devido às atualizações que sofreu ao longo do tempo, mas sobretudo pelos vestígios que permanecem de versões textuais que antecederam as reformas litúrgicas. Posto isto, verifico uma dependência entre as causas e as consequências das intervenções na estrutura e nos fólhos do códice, em que o repertório dos hinos foi afetado pelas diferentes alterações, mas que também foi o próprio conteúdo litúrgico a razão da concretização das mesmas. É neste sentido que se desenvolve o segundo capítulo da dissertação, dedicado à componente literária dos hinos.

Concluo que a liturgia jerónima atualizou o texto dos hinos dos patronos em meados do século XVI, e talvez até posteriormente, associado à colagem de fragmentos no L.C. 258 utilizados para introduzir os hinos devotados a Sta. Paula. Outros métodos de intervenção na estrutura do códice foram a adição e a supressão de fólhos, dos quais o repertório de S. Jerónimo evidencia ambos os processos. Verifico uma substituição dos hinos deste patrono em meados do século XVI, conforme os breviários da Ordem entre

1532 e 1547. Consequentemente, alguns dos fólhos suprimidos do L.C. 258 foram encontrados como folhas de guarda no L.C. 252, um *kyriale* da coleção de Belém. Este elemento revela que ambos os manuscritos podem estar associados a um mesmo espaço, no caso do hinário, remete para o local onde sofreu as intervenções, enquanto o *kyriale* aponta para a oficina onde foi copiado.

Por fim, a principal fonte deste estudo contém textos que seguem três níveis de versões textuais diferentes: a tradição medieval, a reforma tridentina e a reforma de Urbano VIII. Esta última reforma materializou-se no L.C. 258 através da raspagem e reescritura do pergaminho dos fólhos, permitindo a sua atualização de acordo com a reforma do repertório dos hinos em 1629, promulgada por Urbano VIII. As diferentes atualizações litúrgicas, além de conferirem uma complexidade ao hinário, refletem a sua utilização na prática litúrgica de uma comunidade monástica jerónima.

Perante estas conclusões, o âmbito temporal e geográfico das fontes utilizadas e o limite imposto para a realização desta dissertação, ficam em aberto pontos de investigação que podem dar origem a estudos futuros. São eles a abordagem da notação musical (mensural) do L.C. 258 e a comparação com outras fontes jerónimas, como por exemplo o *Cantoriale Sancti Jeronimi*; a interseção detalhada do repertório dos hinos do L.C. 258 com o de outros manuscritos de Belém, nomeadamente o hinário P-Ln L.C. 273, ou até a justaposição das celebrações litúrgicas do L.C. 258 com as dos livros de coro belenenses; ou ainda analisar, de modo comparativo, as assinaturas que se encontram nas margens dos fólhos do hinário, uma vez que estas podem estar associadas aos corretores do canto. Porém, julgo que é possível afirmar que este trabalho já oferece uma análise substancial de um manuscrito tão complexo, caracterizando-o e integrando-o na liturgia jerónima, proporcionando uma compreensão mais rica do repertório dos hinos jerónimo.

Bibliografia

Alves, José da Felicidade. *O Mosteiro dos Jerónimos I - - descrição e evocação*. Lisboa: Livros Horizonte, 1989.

Alves, José da Felicidade. *O Mosteiro dos Jerónimos II - das origens à atualidade*. Lisboa: Livros Horizonte, 1991.

Alves, José da Felicidade. *O Mosteiro dos Jerónimos III – para um inventário do recheio do Mosteiro de Santa Maria de Belém*. Lisboa: Livros Horizonte, 1992.

Andrés Fernández, David. “*Cantatur Communiter: El Canto Llano en los Cantorales del antiguo Monasterio de Santa Engracia de Zaragoza*”. Em *Cantorales de la Orden de San Jerónimo en la Catedral de Huesca*, coord. Carmen M. García, pp. 121-154. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2017.

Andrés Fernández, David, Carmen Morte García. “De manuscritos olvidados: Los cantorales del antiguo Monasterio de Santa Engracia de Zaragoza guardados en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid”. Em *Respondámosle a concierto – estúdios en homenaje a Maricarmen Gómez Muntané*, Eduardo Carrero e Sergi Zauner (eds.), pp. 43-64. Barcelona: Universidade Autònoma de Barcelona, 2020.

Arias Villanueva, Maria Isabel. “El canto llano en la liturgia del monasterio de San Miguel de los Reyes a través de los cantorales conservados en la catedral de Valencia”. Tese de Doutoramento, Universidade de València, 2017.

Arocena, Félix María. “El Himnario del Oficio hispano”. *Scripta Theologica* 44 (2012): pp. 9-44.

Asensio Palacios, Juan Carlos. “*More hispano/more toletano*. La elección del *cantus firmus* no romano en las tradiciones polifónicas locales hispanas hasta ca. 1600”, *Revista de Musicología* 37, nº 1 (2014): pp. 19-51.

Barbosa, David Sampaio. “Portugal em Trento: Uma presença discreta”, *Lusitania Sacra* 2ª série, nº3 (1991): pp. 11-38.

Batiffol, Pierre. (trad.) Atwell Baylay. *History of the Roman Breviary*. Londres: Longmans, Green, and Co, 1898.

Bernadó, Màrius. “Sobre el origen y la procedência de la tradición himnódica hispánica a fines de la Edad Media”, *Revista de Musicología* 16, nº4 (1993): pp. 2335-2353.

Bernadó, Màrius. “The Hymns of the *Intonarium Toletanum* (1515): Some Peculiarities”. Em *Cantus Planus: Papers Read at the 6th Meeting* 1, ed. László Dobszay, pp. 367-391. Budapeste: AKAPRINT Kft., 1995.

Bernadó, Màrius. “Adaptación y cambio en repertórios de himnos durante los siglos XV y XVI: algunas observaciones sobre la práctica del canto mensural en fuentes ibéricas”. Em *Il canto fratto- L'altro gregoriano*, pp. 239-280. Roma: Torre d' Orfeo Editrice, 2005.

Boudeau, Océane. “Les livres de chœur du monastère Santa Maria de Belém”. Em *The Hieronymites: Music, Liturgy, and Politics* (Disciplina Monastica Series), eds. Océane Boudeau, David Andrés Fernández e João Pedro d'Alvarenga, pp.1-22. Turnhout: Brepols, (versão preprint).

Buescu, Ana Isabel. “Os santos na Corte de D. João III e de D. Catarina”, *Lusitania Sacra*, nº28 (2013): pp.49-72.

Carvalho, José Adriano. “Nas origens dos Jerónimos na Península Ibérica: do Franciscanismo à Ordem de S. Jerónimo - o itinerário de fr. Vasco de Portugal”. *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas* 1 (1984): pp. 11-131.

Chevalier, Ulysse. *Repertorium Hymnologicum*, 6 vols. Louvain: Imprimerie Polleunis & Ceuterick, 1892-1920.

Correia, Inês. “Compreender a materialidade do manuscrito medieval no contexto de produção e uso: um olhar sobre a Biografia do manuscrito Medieval”, «*Mediaeval Sophia*». *Studi e ricerche sui saperi medievali E-review annuale dell’Officina di Studi Medievali* 19 (2017): pp. 343-358.

Cruz, António. “Observações sobre o estudo da Paleografia em Portugal”, *Cale: Revista da Faculdade de Letras do Porto* (1966): pp. 173-233.

Dreves, Guido Maria, Clemens Blume. *Analecta Hymnica Medii Aevi*, 55 vols. Leipzig: O. R. Reisland, 1886-1922.

Gómez Muntané, Maricarmen. *La música medieval en España*. Coleção DeMusica 6. Kassel: Edition Reichenberger, 2001.

Gutiérrez, Carmen Julia. “Procedimientos de creación y adaptación en los himnos litúrgicos medievales en España: la composición de un repertorio”. *Revista de Musicología* 27, 2 (2004): pp. 815-839.

Gutiérrez, Carmen Julia. “The Hymnodic Tradition in Spain”. Em *Monumenta Monodica Medii Aevi, Der lateinische Hymnus im Mittelalter*, pp. 215-243. Kassel, Bärenreiter, 2004.

Gutiérrez, Carmen Julia. “Melodías del canto hispánico en el repertorio litúrgico poético de la Edad Media y el Renacimiento”. Em *El canto mozárabe y su entorno. Estudios sobre la música de la liturgia viejo hispánica*, pp. 547-575. Madrid, Sociedade Espanhola de Musicologia, 2013.

Gutiérrez, Carmen Julia. *Monumenta Monodica Medii Aevi X, Hymnen 2: Hymnen aus spanischen Quellen* (in print).

Hiley, David. *Western Plainchant: A Handbook*. Oxford: Clarendon Press, 1993.

Hlávková, Lenka. “Credo settings in *cantus fractus* in Bohemian sources. A preliminary report on a neglected ars nova repertory”. Em *Ars musica and its contexts in medieval and early modern culture*, ed. Pawel Gancarczyk, pp. 247-254. Varsóvia, 2016.

López-Calo, José. “La música en el rito y en la orden jeronimianos”. Em *Studia Hieronymiana: VI Centenario de la Orden de San Jerónimo, I*, pp. 124 – 138. Madrid: Rivadeneyra, S.A., 1973.

Marques, José. “Práticas paleográficas em Portugal no século XV”, *Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património* 1 (2002): pp. 73-96.

Massa, Pablo. “*Cantus fractus, cantus figuratus*: aproximación a un problema semántico en algunas fuentes teóricas antiguas y modernas”. *Música e Investigación, Revista del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”*, 12-13 (2013): pp. 165-179.

Moberg, Carl Allan, Ann-Marie Nilsson, *Die liturgischen Hymnen in Schweden II: 1: Die Singweisen und ihre Varianten. 2: Abbildungen ausgewählter Quellenhandschriften*, *Acta Universitatis Upsaliensis, Studia musicologica Upsalienisia, Nova series*, 13 (1991).

Moss, Ann. “The Counter-Reformation Latin Hymn”, em *Acta conventus neolatini sanctandreami: proceedings of the Fifth International Congress of Neo-Latin Studies*, pp. 371-378. Binghamton: I.D. McFarlane, 1986.

Moss, Ann. “Latin liturgical hymns and their early printing history, 1470-1520”. *Humanística Lovaniensia* 36 (1987): pp. 112-137.

Ortega Trillo, Jafet Ramón. “El canto llano en los libros corales del Monasterio de San Lorenzo el Real de el Escorial: aspectos interpretativos”. *Revista de Musicología* 32, 2 (2009): pp. 737-750.

Rubio, Samuel. *Las melodías gregorianas de los “libros corales” del Monasterio del Escorial*. Madrid: Ediciones Escorialenses, 1982.

Rubio Sadia, Juan. “La configuración del Santoral Hispánico en el Breviario de la Orden de San Jerónimo impreso en 1499”, *Miscellània Litúrgica Catalana* [Societat Catalana d’Estudis Litúrgics], nº xxxi (2023): pp. 321-337.

Ruiz Garcia, Elisa. *Introducción a la Codicología*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002.

Ruiz Torrez, Santiago. “La monodia litúrgica entre los siglos XV y XIX. Tradición, transmisión y praxis musical a través del estudio de los libros de coro de la catedral de Segovia”. Tese de Doutoramento, Universidade Complutense de Madrid, 2013.

Ruiz Torrez, Santiago. “En torno a la mensuración del canto llano: una nueva aproximación a partir del examen crítico de sus fuentes”. Em *El entorno musical del Greco – Actas del Simposio celebrado en Toledo*, pp. 49-56. Madrid: Editorial Musicalis S.A., 2014.

Ruiz Torres, Santiago. “Pre-Tridentine Iberian offices for the feast of Saint Jerome: A systematic study of partially known compositions”. Em *The Hieronymites: Music, Liturgy, and Politics* (Disciplina Monastica Series), eds. Océane Boudeau, David Andrés Fernández e João Pedro d’Alvarenga. Turnhout: Brepols, versão preprint.

Sánchez López, Gustavo. “Nuevas fuentes para el estudio de la música monástica: las Actas Generales de la orden de San Jerónimo”, *Revista de Musicología* 35, 2 (2012): pp. 155-195.

Santos, Cândido Dias dos. “Os jerónimos em Portugal – Das origens aos fins do século XVII”. Tese de Doutoramento, Universidade do Porto, 1977.

Schmitz, Timothy J. “The Spanish Hieronymites and the Reformed Texts of the Council of Trent”. *The Sixteenth Century Journal* 37, 2 (2006): pp. 375-399.

Seiça, Alberto Medina de. “Livros de cantochão da Sé de Coimbra na reforma pós-tridentina: Notas sobre o contexto de realização de um fundo litúrgico-musical quase desconhecido”. *Revista Portuguesa de Musicologia* 4, 2 (2017): pp. 247-272.

Sigüenza, José de. *Historia de la orden de San Jerónimo*, vol. 1. Madrid: Bailly Baillière e Hijos, 1909.

Stäblein, Bruno. *Monumenta Monodica Medii Aevi I, Hymnen I: die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes*. Kassel: Bärenreiter, 1956.

Swanson, Barbara. “Mary of the Snows, Paula the Widow, and Slavery to Mary in Fisher Library RB Add. Ms. 376: Defining Features of an Early Modern Liturgical Compendium”. Em *Into the Diaspora. Essays on Medieval and Early Modern Liturgical Music Manuscripts at the University of Sydney*, ed. David Andrés Fernández e Jane Morlet Hardie, Musicological Studies, 113, pp. 137–43. Kitchener: The Institute of Mediaeval Music, 2020.

Turner, Bruno. “TOLEDO HYMNS: The Melodies of the Office Hymns of the *Intonarum Toletanum* of 1515: A Commentary and Edition”, *Hispaniae Cantica Sacra* IV (2011): pp. 1-56.

Vicente Delgado, Alfonso de. “Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la Orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)”. Tese de Doutoramento, Universidade Complutense de Madrid, 2010.

Vicente Delgado, Alfonso de. “Oficio de ángeles: el canto llano en los coros de los monasterios jerónimos”. Em *Cantoriales de la Orden de San Jerónimo en la Catedral de Huesca*, ed. Carmen Morte García, pp. 99-120. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2017.

Webgrafia

Anderson, Warren, Thomas J. Mathiesen, Susan Boynton, Tom R. Ward, John Caldwell, Nicholas Temperley, e Harry Eskew. “Hymn”. *Grove Music Online*. 2001, última modificação em 2013. Última consulta: 07 de junho de 2023.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13648>.

Dyer, Joseph, Kenneth Levy, e Dimitri Conomos. “Liturgy and liturgical books”. *Grove Music Online*. 2001, última modificação em 2018. Última consulta: 18 de junho de 2024. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40071>.

Levy, Kenneth, John A. Emerson, Jane Bellingham, David Hiley, e Bennett Mitchell Zon. “Plainchant”. *Grove Music Online*. 2001. Última consulta: 07 de junho de 2023. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40099>.

Portuguese Early Music Database. “P-Ln (Lisboa) Biblioteca Nacional de Portugal L.C. 258”. CESEM, In2PAST, NOVA-FCSH, FCT. Última consulta: 12 de novembro de 2024. <https://pemdatabase.eu/source/118049>.

Stevenson, Robert. “Anjos, Dionísio dos”. *Grove Music Online*. 2001. Última consulta: 07 de junho de 2023. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00957>.

Stevenson, Robert. “Belém, António de”. *Grove Music Online*. 2001. Última consulta: 07 de junho de 2023. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02555>.

“The Musical Manuscripts from the Monastery of Belém: The Exploration of an Unknown Hieronymite Tradition”. Última consulta: 12 de novembro de 2024. <https://musicbelem.fcsh.unl.pt/>.

Fontes

- Manuscritos jerónimos provenientes do *corpus* de Belém:

P-Ln L.C. 252

P-Ln L.C. 257

P-Ln L.C. 258

P-Ln L.C. 260

P-Ln L.C. 273

P-Ln L.C. 279

P-Ln L.C. 280

US-PHf Lewis E 230

- Outros manuscritos jerónimos:

P-EVad Mus. Lit. Ms nº 58

E-Bbc M 251 (*Cantore Sancti Jeronimi*)

- Breviários impressos (jerónimos e romanos):

Breviarum romanum ad usum ordinis sancti Hieronymi. In Cesaraugustana Civitate [Saragoça]: industria et expensis Georgii Coci, 1532.

Breviarium Romanum Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum, PII V. PONT. MAX. iussu editum. Veneza: Ioannem Variscum & Socios, 1568.

Breviarium Romanum moribus et consuetis fratrum ordinis sancti Hieronymi coniunctum. Saragoça: Jorge Coci, 1499. (E-Mn INC/990).

Breviarium Romanum secundum consuetudinem ordinis fratrum sancti Hieronymi. Lyon: Guilielmun de Millis, 1547.

Breviarium Romanum secundum consuetudinem ordinis fratrum sancti Hieronymi. Saragoça: Petri Bernuz, 1562.

Hymni Breviarii Romani Sanctissimi Domini Nostri Urbani VIII. Ivssv Et Sacrae Rituum Congregationis approbatione emendati, et editi. (Roma: [s.n.], 1629).

Proprium Sanctorum Ordinis S. Hieronymi in Hispania. Salamanca: Apud Guillelmum Foquel, 1590.

- Fontes com hinos litúrgicos:

Intonarium Toletanum. Alcalá de Henares: Arnao Guillén de Brocar, 1515.

Ramoneda, Ignacio. *Arte de canto-llano en compendio breve, y methodo muy fácil para que los particulares, que deben saberlo, adquieran con brevedad, y poco trabajo la inteligencia, y destreza conveniente.* Madrid: imprenta de Pedro Marin, 1778.

Anexos

ANEXO 1: Tabela com conteúdo do hinário P-Ln L.C. 258

C - Completas

D – Horas menores (do dia)

L - Laudes

M - Matinas

T – Terça-feira

V - Vésperas

AH = Guido Maria Dreves e Clemens Blume, *Analecta Hymnica Medii Aevi*, 55 vols. Leipzig, 1886-1922.

S = Bruno Stäblein. *Monumenta Monodica Medii Aevi I, Hymnen I: die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes*. Kassel: Bärenreiter, 1956.

M-N = Carl Allan Moberg e Ann-Marie Nilsson. “Die liturgischen Hymnen in Schweden 2”. *Acta Universitatis Upsaliensis, Studia musicologica Upsalienisia, Nova series*, 13 (1991).

ITHM = Bruno Turner, “TOLEDO HYMNS: The Melodies of the Office Hymns of the Intonarium Toletanum of 1515: A Commentary and Edition”. *Hispaniae Cantica Sacra IV* (2011), pp. 1-56.

negrito = rúbricas escritas ou alteradas pelas mãos B, C e D

***** = texto incompleto

(...) = texto em falta entre o início e o fim do hino

[] = minhas próprias adições

cinzento = fólios adicionados à estrutura original do manuscrito

Fólios	Rúbricas	Ofício Divino	Incipit dos hinos	Cadernos	Mão A	Mão B	Mão C	Mão D
B ^v -B ^r (= 140 ^f -140 ^v)			[Deus tuorum militum...Penas cucurrit, cf.139 ^f -139 ^v] fortiter et sustulit (AH II, n° 99/ ITHM 50)	guarda inicial do caderno 17	X	X		
B ^r (=140 ^v)	<i>In festis solemnibus ad vespervas et ad nocturnum et per horas diei hymnus</i>	V, M D	Deus tuorum militum... Hic nempe mun* (AH II, n° 99/ S 752/ ITHM 32) (final do canto no f. D ^v)	guarda inicial do caderno 17	X	X		
A ^v -A ^r (= 143 ^f -143 ^v)	<i>In festis duplicibus et semiduplicibus ad laudes hymnus</i>	L	Martir dei qui unicum (AH II, n° 98; LI, n° 113/ ITHM 50)	guarda inicial do caderno 17	X	X		
1 ^r -2 ^f	<i>A primo sabbato de Adventu usque ad Nativitatem in dominicis diebus [et ferialibus] ad vespervas hymnus. Et dicitur ad complectorium in sabbatis et dominicis diebus</i>	V, C	Creator alme siderum (AH cf. II, n° 18; LI, n° 47/ S 23/ ITHM 1)	caderno 1	X	X		
2 ^v -3 ^v	<i>Ad nocturnum hymnus</i>	M, D	Verbum supernum prodiens (AH cf. II, n° 19; LI, n° 48/ S 126/ ITHM 2)		X	X		
3 ^v -4 ^v	<i>Ad laudes hymnus</i>	L	En clara vox redarguit (AH cf. II, n° 20; LI, n° 49/ S 126/ ITHM 2)		X	X		
5 ^r -5 ^v	<i>In festo sanctorum Innocentium ad vespervas hymnus</i>	V	Salvete flores martyrurum (AH cf. L, n° 28/ S 14/ ITHM 4)				X	
5 ^v -5A ^r	<i>Ad laudes hymnus</i>	L	Salvete flores martyrurum (AH cf. L, n° 28/ S 71/ ITHM 5)				X	
5A ^v -5B ^v	<i>In Epiphania domini ad laudes hymnus</i>	L	O sola magnarum (S 71/ ITHM 5)				X	
5C ^r -6 ^v	<i>In Nativitate domini ad vespervas et nocturnum et per horas diei hymnus</i>	V, M, D	Jesu redemptor omnium (AH cf. II, n° 22; LI, n° 50/ S 14/ ITHM 4)		X	X		
6 ^v -8 ^v	<i>Ad laudes hymnus</i>	L	A solis ortus cardine (AH cf. II, n° 23; L, n° 53/ S 71/ ITHM 5)		X	X		
8 ^v	<i>[Hym]nus sanc [torum In]nocentium [laud]es et vespervas [an]te hy. [Nati]vitatatis</i>					X		
8 ^v -10 ^f	<i>In Epiphania domini ad vespervas (...) et infra octavam ad vespervas et nocturnum hymnus et dicitur per horas diei</i>	V V, M,D	Crudelis Herodes deum (AH cf. L, n° 53/ S 71/ ITHM 5)		X	X		
10 ^f -11 ^r	<i>Hymnus de Epiphania ad laudes quaere ante hymnum Nativitatis</i>		Enixa est puerpera (AH cf. II, n° 23; L, n° 53/ S 71/ ITHM 5) (texto e música riscados)		X			
11 ^r -12 ^f	<i>A primo sabbato Quadragesima usque ad dominicam de Passione domini in sabbatis ad vespervas hymnus</i>	V	Audi benigne conditor (AH cf. II, n° 34; LI, n° 54/ S 502/ ITHM 6)		X	X		

12 ^r -14 ^v	<i>In nocturno hymnus</i>	M	Ex more docti mystico (AH cf. II, n° 112; LI, n° 55/ S 502/ ITHM 6)	caderno 2	X			
14 ^v -15 ^v	<i>In laudibus hymnus</i>	L, D	Jam Christe sol justitiae (AH cf. II, n° 36; LI, n° 59/ S 148/ ITHM 11)		X			
15 ^v -17 ^f	<i>In diebus ferialibus ad vespas hymnus</i>	V	Audi benigne conditor (AH cf. II, n° 34; LI, n° 54/ S 55/ ITHM 8)		X	X		
17 ^f -18 ^v	<i>In nocturno hymnus</i>	M	Conditor alme siderum (AH II, n° 18)			X		
18 ^v -19 ^v			[Ex more docti mystico...remissor indulgenciam] Memento qui sumus (AH cf. II, n° 112; LI, n° 55/ S 55/ ITHM 8)		X			
19 ^v	<i>Ad laudibus hymnus</i>	L, D	Jam Christe* (s.n.)	caderno 3	X			
19 ^v -22 ^f	<i>In dominicis diebus in Quadragesima ad vespas hymnus</i>	V	Ad preces nostras deitatis preces (AH LI, n° 61/ S 151/ ITHM 46)		X	X		
22 ^f -24 ^f	<i>Dominica de Passione et Ramis palmarum ad vespas hymnus</i>	V	Vexilla regis prodeunt (AH cf. II, n° 42; L, n° 67/ ITHM 12)		X	X		
24 ^f -25 ^v	<i>In festo beate Catharinae virginis et martyris ad vespas hymnus</i>	V	Catharinae vox triumphum					X
24 ^v -25 ^f			[Pange lingua gloriosi...parentis protopl]asti fraude (AH II, n° 40/ S 102/ ITHM 17B) (substituído pelo canto anterior)		X			
26 ^f -28 ^f	<i>Ad laudes hymnus</i>	L	Lustra sex qui jam peregit (AH cf. II, n° 41; L, n° 66/ ITHM 16)	caderno 4	X	X		
28 ^f -30 ^f	<i>In diebus ferialibus ad vespas hymnus</i>	V, D	Vexilla regis prodeunt (AH cf. II, n° 42; L, n° 67/ S 32/ ITHM 13) (Rerum deus tenax vigor, adicionado por cima do texto do hino original)		X	X		
30 ^f -32 ^f	<i>In nocturno hymnus</i>	M	Pange lingua gloriosi (AH II, n°40/ M-N 247a)		X			
32 ^f	<i>In laudibus hymnus</i>	L	Lustris sex* (s.n.)			X		
32 ^f -34 ^f	<i>A primo sabbato dominice post Pascha usque ad Ascensionem in dominicis ad vespas hymnus</i>	V, D	Ad regias agni dapes (AH cf. II, n°44; LI, n° 83/ ITHM 22)		X	X		
34 ^f -34 ^v	<i>In diebus dominicis ad nocturnum hymnus</i>	M	Rex aeterne domine (AH II, n°45/ ITHM 21A)	caderno 5	X			
39 ^f -39 ^v			[Aurora lucis rutilat...posside ut] tibi laudes (AH cf. II, n° 46; LI, n° 84/ ITHM 23)		X			
39 ^v -40 ^v	<i>Ad octava Pasche usque ad Ascensionem in festis apostolorum et evangelistarum ad vespas tantum hymnus</i>	V	Tristes erant apostoli (AH cf. II, n° 46; LI, n° 84/ ITHM 20)		X	X		
40 ^v -41 ^v	[laud]es [hymn]us	L	Paschale mundo gaudium (AH cf. II, n° 46; LI, n° 84/ ITHM 20)		X	X		

41 ^v -43 ^r	<i>In laudibus hymnus</i>	L	Exsultet caelum laudibus (AH LI, n° 108/ ITHM 22)	caderno 6	X	X		
43 ^r -44 ^v	<i>In die Ascensionis domini ad vespervas et laudes hymnus</i>	V, L, D	Salutis humanae sator (AH cf. II, n° 49/ ITHM 21B)		X	X		
44 ^v -46 ^v	<i>In nocturno hymnus</i>	M	Aeterne rex altissime (AH cf. II, n° 47; LI, n° 88/ S 62/ ITHM 28)		X	X		
46 ^v -48 ^v	<i>In die sancto Penthecostes et per octavam ad vespervas et ad tertia tantum hymnus</i>	V, T	Veni creator spiritus (AH cf. II, n° 132; L, n° 144/ S 17/ ITHM 30)		X	X		
48 ^v -50 ^v	<i>In nocturno hymnus</i>	M	Iam Christus astra ascenderat (AH cf. II, n° 50; LI, n° 92/ ITHM 21B)		X	X		
50 ^v -52 ^v	<i>Ad laudes hymnus</i>	L, D	Beata nobis gaudia (AH cf. LI, n° 91/ S 62/ ITHM 28)		X	X		
52 ^v	<i>In festo sancte Trinitatis ad vespervas hymnus</i>	V	A* [desto sancta trinitas]	caderno 7	X			
52 ^v			O lux beata* (s.n.)			X		
53 ^r -53 ^v	<i>In festo sanctissimae Trinitatis ad laudes hymnus</i>	L	Tu trinitatis unitas (AH cf. II, n° 12; LI, n° 29/ ITHM 50)				X	
56 ^r -56 ^v		L	[O veneranda trinitas laudanda... remissionem ut] valeamus mentibus devotis (AH XIV, n° 123/ S 422/ ITHM 81) (texto riscado)		X			
56 ^v -58 ^v	<i>In festo Corporis Christi et octavam ad vespervas hymnus</i>	V	Pange lingua gloriosi (AH L, n° 386/ ITHM 33)		X	X		
58 ^v -61 ^r	<i>In nocturno hymnus</i>	M	Sacris sollemniis juncta sint gaudia (AH L, n° 387/ ITHM 34)		X	X		
61 ^r -62 ^v	<i>In laudibus hymnus</i>	L, D	Verbum supernum prodiens (AH L, n° 388/ S 443/ ITHM 32)	caderno 8	X	X		
62 ^v -63 ^r	<i>In conversione sancte Paule [sic] ad vespervas hymnus</i>	V	Egregie doctor Paule (AH cf. XXIII, n° 450/ ITHM 53)		X	X		
63 ^v		D	Exsultet caelum* (s.n.)		X			
63 ^v -64 ^r	<i>In cathedra sancti Petri ad vespervas et nocturnus ymnus</i>	V, M	Quodcumque in orbe (AH cf. L, n° 103/ ITHM 52)		X	X		
64 ^r -65 ^r	<i>Ad laudes hymnus</i>	L	Beate pastor Petre clemens accipe (ITHM 53)		X	X		
65 ^r -65 ^v	<i>In translatione sancti Augustini episcopi et confessoris ad vespervas hymnus</i>	V	Augustini solemnia (AH XVI, n° 117/ ITHM 61)	caderno 9	X			
FÓLIOS EM FALTA (ff. 66-71)								
72 ^r -72 ^v			[Tibi Christe splendor patris... voce psalli] mus alternantes (AH L, n° 156/ S 102/ ITHM 17B)		X			

CADERNO EM FALTA (ff. 73-80)								
81 ^r -82 ^f			[Novum sidus verae lucis... stolamque virgini]tatis aureolam premii (AH XVI, n° 252/ ITHM 65)	caderno 10	X			
82 ^v -84 ^f	<i>In natale sancti Johannis Baptiste ad vespas hymnus</i>	V	Ut queant laxis resonare fibris (AH cf. II, n° 52; L, n° 96/ ITHM 48)		X	X		
84 ^r -85 ^v	<i>In nocturno hymnus</i>	M	Antra deserti teneris sub annis (AH cf. II, n° 52; L, n° 96/ S 151/ ITHM 46)		X	X		
85 ^v -87 ^r	<i>Ad laudibus hymnus</i>	L	O nimis felix meritique celsi (AH cf. II, n° 53; L, n° 96/ S 422/ ITHM 81)		X	X		
87 ^r		D	Deus tuorum militum* (s.n.)	caderno 11		X		
87 ^r -89 ^f	<i>In die octavo ad vespas hymnus</i>	V	Ut queant laxis resonare fibris (AH cf. II, n° 52; L, n° 96/ S 422/ ITHM 81)		X			
89 ^r -90 ^f	<i>In natale apostolorum Petri et Pauli ad vespas hymnus</i>	V	Decora lux aeternitatis auream (ITHM 53)		X	X		
90 ^r	<i>In nocturno</i>	M	Aeterna Christi munera* (s.n.)			X		
90 ^r -91 ^v	<i>In laudes hymnus</i>	L	Jam bone pastor Petre desmens accipe (AH cf. LI, n°188/ ITHM 53)		X	X		
90 ^r			Beate Pastor Petre* (s.n.)					X
91 ^v		D	Exsultet caelum laudibus* (s.n.)		X			
91 ^v -92 ^v	<i>In commemoratione sancti Pauli ad nocturnum hymnus</i>	M	Doctor egregie Paule mores instrue (AH XXIII, n° 450/ ITHM 53)		X	X		
92 ^v	<i>In laudibus hymnus</i>	L, D	Exsultet caelum* (s.n.)		X			
92 ^v	<i>In octava apostolorum ad vespas hymnus</i>	V	Exsultet caelum* (s.n.)		X			
92 ^v -93 ^r	<i>In festo sancte Marie Magdalene ad vespas hymnus</i>	V, D	Nardi Maria pistici (AH cf. LI, n°74/ ITHM 55)	X				
93 ^r -93 ^v	<i>In festo sancte Anne matris matris Christi ad vespas hymnus</i>	V	Lucis hujus festa (AH LII, n° 101/ ITHM 71)	X				
94A ^r -94C ^r			Suggerat nobis veniens olympo (AH XVI, n°245/ ITHM 48)	caderno 12			X	
94C ^r -94E ^r	<i>Ad nocturnum hymnus</i>	M	Nunc sancte nostra spiritus (AH XVI, n°246/ ITHM 56)				X	
94E ^r -94G ^v	<i>Ad laudes hymnus</i>	L	Surgimus laudes merito canentes (AH XVI, n°247/ S 151/ ITHM 46)	caderno 13			X	
94G ^v -94J ^v	<i>Infra octavas ad vespas. hymnus</i>	V	Exsultent modulis sobria pectora (AH XVI, n°248/ ITHM 34)				X	

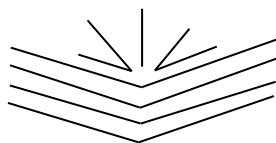
97 ^r -97 ^v		D	[Orbis exsultans celebret hoc festum... nobilitavit steri]li ventre prius (AH LII, n° 103/ S 151/ ITHM 46)	caderno 14	X			
97 ^v -98 ^v	<i>In vincula sancti Petri ad vespas et nocturnum hymnus</i>	V, M	Miris modis repente liber ferrea (AH cf. L, n° 103/ ITHM 52)		X	X		
98 ^v -99 ^v	<i>In n. (...) In laudibus hymnus</i>	L	Jam bone pastor Petre desmens accipe (AH cf. LI, n°188/ ITHM 53)		X			
99 ^v		D	Exsultet caelum* (s.n.)			X		
99 ^v -101 ^v	<i>In festo transfigurationis domini ad vespas et nocturnum hymnus</i>	V, M, D	[O nata lux de lumine... novis vetu]stos conferens (AH II, n°64; LI,n°99/ S 14/ ITHM 4)		X			
99 ^v -101 ^v			Quicumque Christum quaeritis* (S 14/ ITHM 4) (escrito por cima do canto anterior)			X		
101 ^v -102 ^v	<i>Ad laudes hymnus</i>	L	Festiva iam solemnitas (AH IV, n° 16/ S 71/ ITHM 5)		X			
CADERNO EM FALTA (ff. 103-110)								
111 ^r -111 ^v			[Laude laudet laxa magnum... currit Christus] praesens cum celorum curia (AH IV, n°280/ ITHM 65)	caderno 15	X			
111 ^v -112 ^v	<i>In nocturno hymnus</i>	M	Coelesti doctus lumine (AH IV, n°282/ ITHM 56)		X			
112 ^v	<i>In laudibus hymnus</i>	L	Splendent coeli sedilia (AH IV, n°281/ S 752/ ITHM 32)		X			
FÓLIOS EM FALTA (ff. 113-118)								
119 ^r -121 ^r		D	Placare Christe servulis (ITHM 29B)	fólios volantes		X		
121 ^r -122 ^v	<i>Ad laudes hymnus</i>	L	Salutis aeternae dator (S 71/ ITHM 5)		X	X		
122 ^v -124 ^r	<i>In dedicatione ecclesie sive basilice salvatoris ad vespas hymnus</i>	V	Caelestis urbs Jerusalem (AH cf. LI, n° 102/ ITHM 65)			X		
124 ^r -124 ^v	<i>In nocturno hymnus</i>	M	Urbs beata Hierusalem dicta pacis visio (AH LI, n° 102/ S 102/ ITHM 17B)		X			
126 ^r -127 ^r	<i>Incipit commune sanctorum. In nathaliciis apostolorum in duplicibus maioribus ad vespas hymnus</i>	V, D	Exsultet orbis gaudiis (AH cf. II, n° 94; LI, n° 108/ ITHM 51)	caderno 16	X	X		
127 ^r -132 ^v	[rúbrica ilegível]		Exsultet orbis gaudiis (AH cf. II, n° 94; LI, n° 108/ S 190/ ITHM 68)		X	X		
132 ^v -134 ^r	<i>In semiduplicibus ad vespas et per horas diei hymnus</i>	V, D	Exsultet caelum laudibus (AH II, n° 94; LI, n° 108/ ITHM 50)		X			

134 ^r -135 ^v	<i>In duplicibus maioribus et minoribus ad laudes hymnus</i>	L	Exsultet orbis gaudiis (AH cf. II, n° 94; LI, n° 108/ S 752/ ITHM 32)	caderno 17	X	X		
135 ^v -136 ^v	<i>In festis duplicibus et semiduplicibus ad nocturnum hymnus</i>	M	Aeterna Christi munera (AH II, n° 95/ ITHM 50)		X			
136 ^v -138 ^r	<i>Infra octavas apostolorum ad nocturnum hymnus</i>	M	Aeterna Christi munera (AH II, n° 95/ S 752/ ITHM 32)		X			
138 ^r -139 ^f	<i>In nathaliciis unius martiris. In festis duplicibus ad vespervas et per horas diei hymnus</i>	V, D	Deus tuorum militum (AH II, n° 99/ ITHM 47)		X	X		
139 ^r -139 ^v	<i>In festis duplicibus ad nocturnum et semiduplicibus ad vespervas et per horas diei hymnus</i>	M, V, D	Deus tuorum militum... Penas cucurrit* (AH II, n° 99/ ITHM 50) (continua no f.B ^v -B ^f)		X	X		
FÓLIOS EM FALTA (ff. 140-143)								
144 ^r -144 ^v	<i>In festis simplicibus ad laudes hymnus</i>	L	Martir dei qui unicum (AH II, n° 98; LI, n° 113/ S 117/ ITHM 74)		X	X		
144 ^v -145 ^v	<i>In festis solemnibus ad laudes hymnus</i>	L	Invicte martyr unicum (S 752/ ITHM 32)		X	X		
145 ^v -147 ^v	<i>In nathaliciis plurimorum martyrum in festis duplicibus et semiduplicibus ad vespervas hymnus</i>	V	Sanctorum meritis inclyta gaudia (AH cf. II, n° 97; L, n° 153/ ITHM 75)		X	X		
147 ^v	<i>In festis solemnibus ad vespervas hymnus</i>	V	Sanctorum meritis inclyta gaudia... nam glicit ani* (AH cf. II, n° 97; L, n° 153/ ITHM 31)		X			
FÓLIOS EM FALTA (ff. 148-151)								
152 ^r -153 ^f			[Sanctorum meritis inclyta gaudia...mam sterili] flore per aridum (AH cf. II, n° 97; L, n° 153)	caderno 18	X	X		
153 ^r -154 ^v	<i>In festis duplicibus et semiduplicibus ad nocturnum hymnus</i>	M	Christo profusum sanguinem (ITHM 50)		X	X		
154 ^v -155 ^f	<i>In festis duplicibus et semiduplicibus ad laudes hymnus</i>	L	Rex gloriose martyrum (AH LI, n° 112/ ITHM 50)	caderno 19	X			
155 ^r -157 ^f	<i>In natali unius confessoris sive sit pontifex sive non in duplicibus as vespervas hymnus</i>	V	Iste confessor domini colentes (AH cf. II, n°101; LI, n°118/ ITHM 48)		X	X		
157 ^r -158 ^v	<i>In festis duplicibus ad nocturnum et semiduplicibus ad vespervas et ad nocturnum hymnus</i>	V, M	Iste confessor domini colentes (AH cf. II, n°101; LI, n°118/ S 422/ ITHM 81)		X	X		
158 ^v -160 ^f	<i>In festis solemnibus ad vespervas et ad nocturnum hymnus</i>	V, M	Iste confessor domini colentes (AH cf. II, n°101; LI, n°118/ ITHM 78)		X	X		
160 ^r -161 ^r	<i>In festis simplicibus ad vespervas et ad nocturnum hymnus</i>	V, M	Iste confessor domini sacratus (AH cf. II, n°101; LI, n°118/ ITHM 80)		X			
161 ^r -162 ^v	<i>In festis duplicibus confessorum pontificum ad laudes hymnus</i>	L	Iesu redemptor omnium (AH cf. LI, n° 117/ S 123/ ITHM 68)		X	X		
162 ^v -163 ^v	<i>In festis duplicibus et semiduplicibus confessoris non pontificis ad laudes hymnus</i>	L	Iesu corona celsior (AH cf. LI, n° 116/ S 752/ ITHM 32)		X	X		

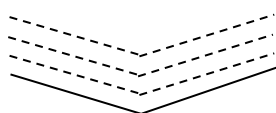
165 ^r -165 ^v			[Iesu corona virginum...qui pascis in]ter lilia (AH cf. L, n° 21/ S 190/ ITHM 68)	caderno 20	X	X		
165 ^v -167 ^r	<i>In festis semiduplicibus ad vespervas et per horas diei hymnus</i>	V, D	Iesu corona virginum (AH cf. L, n° 21/ ITHM 55)		X			
167 ^r -168 ^r	<i>In festis solemnibus ad vespervas et ad laudes et per horas diei ymnus</i>	V, L, D	Iesu corona virginum (AH cf. L, n° 21/ S 752/ ITHM 32)		X			
168 ^r -169 ^v	<i>In festis simplicibus ad vespervas et ad laudes et per horas diei hymnus</i>	V, L, D	Iesu corona virginum (AH cf. L, n° 21/ S 115/ ITHM 84)		X	X		
169 ^v	<i>In festis duplicibus et semiduplicibus ad nocturnum hymnus</i>	M	Virginis proles opifexque matris...duplici beata*(AH II, n°103; LI, n°121/S422/ITHM 81)		X			
CADERNO EM FALTA (ff. 170-177)								
178 ^r			(...)gissima nos visites in seculum	caderno 21	X			
178 ^r -179 ^v	<i>In Assumptione beate virginis Marie et feria tertia ad vespervas hymnus</i>	V	Ave maris stella (AH II, n°29; LI, n°123/ ITHM 71)		X			
179 ^v -181 ^r	<i>In Annunciatione beate virginis et in Conceptione eius et feria sexta et sabbato ad vespervas ymnus</i>	V	Ave maris stella (AH II, n°29; LI, n°123/ ITHM 87)		X			
179 ^v -181 ^r		V	Ave maris stella (AH II, n°29; LI, n°123/ ITHM 86) (acrescentado no rodapé do fólio)			X		
181 ^r -183 ^r	<i>In festo sancte Paul[e] ad vespervas hymnus</i>	V	Nunc laudes resonent (ITHM 34)			X		
183 ^r -184 ^v	<i>Ad laud. hymnus</i>	L	Ut suis votis resonent (S 422/ ITHM 81)			X		
184 ^v -185 ^v	<i>In festis maioribus beate Marie virginis ad nocturnum hymnus</i>	M	Quem terra pontus sidera (AH cf. II, n° 27; L, n° 72/ ITHM 56)		X	X		
C ^r -D ^r (= 142 ^v -141 ^v)			Ave maris stella (AH II, n°29; LI, n°123/ ITHM 86)	guarda final do caderno 17		X		
D ^v -D ^r (= 141 ^r -141 ^v)	<i>In festis solemnibus ad vespervas et ad nocturnum et per horas diei hymnus</i>	V, M, D	[Deus tuorum militum... Hic nempe mun]di gaudia et blanda (AH II, n° 99/ ITHM 50) (início do canto no f. B ^r)	guarda final do caderno 17	X	X		
fragm. D			O salutaris hostia (cf. L, n° 388)	fragm. D				

ANEXO 2: Esquema codicológico da estrutura de P-Ln L.C. 258

Caderno 1 (ff. 1-10)



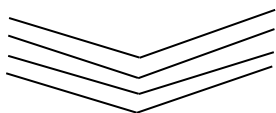
Caderno 9 (ff. 65-72)



Fólios volantes (ff. 121-124)

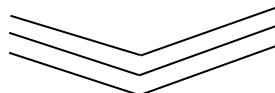


Caderno 2 (ff. 11-18)

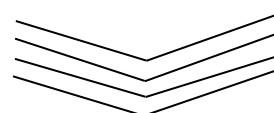


CADERNO EM FALTA
(ff. 73-80)

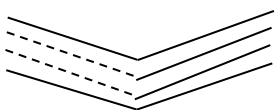
Caderno 10 (ff. 81-86)



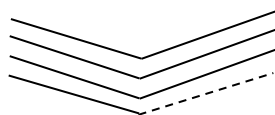
Caderno 16 (ff. 126-137)



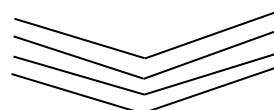
Caderno 3 (ff. 19-24)



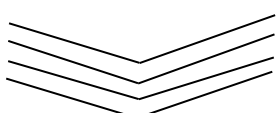
Caderno 11 (ff. 87-93)



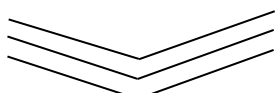
Caderno 17 (ff. 138-145)



Caderno 4 (ff. 25-32)



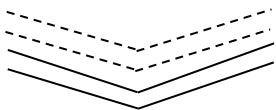
Caderno 12 (ff. 94A-94F)



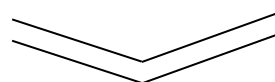
Caderno 18 (ff. 146-153)



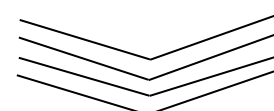
Caderno 5 (ff. 33-40)



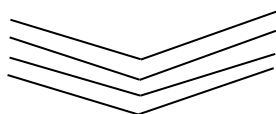
Caderno 13 (ff. 94G-94J)



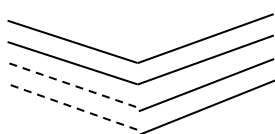
Caderno 19 (ff. 154-161)



Caderno 6 (ff. 41-48)



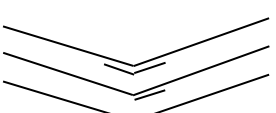
Caderno 14 (ff. 97-102)



Caderno 20 (ff. 162-169)



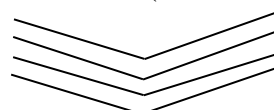
Caderno 7 (ff. 49-56)



CADERNO EM FALTA
(ff. 103-110)

CADERNO EM FALTA
(ff. 170-177)

Caderno 21 (ff. 178-185)







































































































Caderno 8 (ff. 57-64)



Caderno 15 (ff. 111-120)



ANEXO 3 – Mãos primitiva e intervenientes no P-Ln L.C. 258

Letras	Mão A	Mão B	Mão C	Mão D
a				
b				
c				
d				
e				
f				
g				
h				
i				
j				
l				
m				
n				
o				
p				
q				
r				
s				
t				
u				
v				
x				
til				
abr. 1				-
abr. 2				
abr. 3				

ANEXO 4: Comparação entre reformas litúrgicas e a localização no P-Ln L.C. 258

Celebração litúrgica	<i>Hymni Breviarii Romani</i> , 1629	P-Ln L.C. 258	<i>Breviarium Romanum</i> , 1568	P-Ln L.C. 258	<i>Breviarium Romanum</i> , 1499	P-Ln L.C. 258
Advento (V)	Creator alme siderum	1 ^r -2 ^r	Conditor alme siderum	–	Conditor alme siderum	–
Advento (M)	Verbum supernum prodiens	2 ^v -3 ^v	Verbum supernum prodiens	–	Verbum supernum prodiens	–
Advento (L)	En clara vox redarguit	3 ^v -4 ^v	Vox clara ecce intonat	–	Vox clara ecce intonat	–
Natal (V, M)	Jesu redemptor omnium	5C ^r -6 ^v	Christe redemptor omnium	–	Christe redemptor omnium	–
Natal (L)	A solis ortus cardine	6 ^v -8 ^v	A solis ortus cardine	–	A solis ortus cardine	–
Sto. Estêvão (L)	Invicte martyr, unicum	–	Martir dei qui unicum	–	Martir dei qui unicum	–
S. João Evangelista (L)	Exultet orbis gaudiis	–	Exsultet caelum laudibus	–	Exsultet caelum laudibus	–
Santos Inocentes (M)	Audit tyrannus anxius	–	Audit tyrannus anxius	–	Aeterna Christi munera	–
Santos Inocentes (L)	Salvete flores martyrum	5 ^v -5A ^t	Salvete flores martyrum	–	Rex gloriose martyrum	–
Epifania (V, M)	Crudeli Herodes, deum	8 ^v -10 ^t	Hostis Herodes impie	–	Hostis Herodes impie	–
Epifania (L)	O sola magnarum urbium	5A ^v -5B ^v	O sola magnarum urbium	–	Enixa est puerpera	10 ^t -11 ^t
Quadragesima (V)	Audi benigne conditor	11 ^t -12 ^t	Audi benigne conditor	–	Audi benigne conditor	–
Quadragesima (M)	Ex more docti mystico	–	Ex more docti mystico	–	Ex more docti mystico	12 ^t -14 ^v
Quadragesima (L)	O sol salutis, intimis	–	Jam Christe sol justitiae	–	Jam Christe sol justitiae	14 ^v -15 ^v
Paixão (Domingo, V)	Vexilla regis prodeunt	22 ^t -24 ^t	Vexilla regis prodeunt	–	Vexilla regis prodeunt	–
Paixão (Domingo, M)	Pange lingua gloriosi	–	Pange lingua gloriosi	–	Pange lingua gloriosi	24 ^t -25 ^t
Paixão (Domingo, L)	Lustra sex qui jam peracta (peregit)	26 ^t -28 ^t	Lustris sex qui jam peractis	–	Lustris sex qui jam peractis	–
Domingo <i>in Albis</i> (V) ²⁸⁴	Ad regias agni dapes	32 ^t -34 ^t	Ad cenam agni providi	–	Ad cenam agni providi	39 ^t -39 ^v
Domingo <i>in Albis</i> (M) ¹	Rex sempiternae caelitem	–	Rex sempiternae domine	–	Rex aeternae domine	34 ^t -34 ^v
Domingo <i>in Albis</i> (L)	Aurora caelum purpurat	–	Aurora lucis rutilat	–	Aurora lucis rutilat	–
Ascensão (V)	Salutis humanae sator	43 ^t -44 ^t	Jesu nostra redemptio	–	Jesu nostra redemptio	–
Ascensão (M)	Aeternae rex altissime	44 ^v -46 ^v	Aeternae rex altissime	–	Aeternae rex altissime	–
Pentecostes (V)	Veni creator spiritus	46 ^v -48 ^v	Veni creator spiritus	–	Veni creator spiritus	–
Pentecostes (M)	Jam Christus astra ascenderat	48 ^v -50 ^v	Jam Christus astra ascenderat	–	Jam Christus astra ascenderat	–
Pentecostes (L)	Beata nobis gaudia	50 ^v -52 ^v	Beata nobis gaudia	–	Beata nobis gaudia	–
Santíssima Trindade (V)	Jam sol recedit igneus	–	O lux beata trinitas	52 ^v	Adesto sancta trinitas	52 ^v

²⁸⁴ Os hinos associados ao Domingo in Albis no hinário de Urbano VIII encontram-se destinados ao tempo entre o Domingo de Páscoa e a festa da Ascensão no P-Ln L.C. 258.

ANEXO 4: Comparação entre reformas litúrgicas e a localização no P-Ln L.C. 258

Santíssima Trindade (M)	Summae parens clementiae	–	Summae deus clementiae	–	O pater sancte	–
Santíssima Trindade (L)	Tu trinitatis unitas	53 ^v -53 ^v	Tu trinitatis unitas	–	O veneranda trinitas laudanda	56 ^f -56 ^v
Catedra S. Pedro (V, M)	Quodcunque in orbe	63 ^v -64 ^f	Quodcunque vinclis super	–	Quodcunque vinclis super	–
Catedra S. Pedro (L) ²⁸⁵	Beate pastor Petre clemens accipe	64 ^f -65 ^r	Jam bone pastor Petre	–	Jam bone pastor Petre	90 ^f -91 ^v 98 ^v -99 ^v
Conversão S. Paulo ²⁸⁶	Egregie doctor Paule mores instrue	62 ^v -63 ^r	Doctor egregie Paule	–	Doctor egregie Paule	91 ^v -92 ^v
Sta. Cruz (V) Exaltação Sta. Cruz (V)	Vexilla regis prodeunt	–	Vexilla regis prodeunt	–	O crux ave spes	–
Sta. Cruz (M)	Pange lingua gloriosi	–	Pange lingua gloriosi	–	Pange lingua gloriosi	–
Sta. Cruz (L)	Lustra sex qui jam peracta	–	Lustris sex qui jam peractis	–	O crux ave spes	–
Aparição S. Miguel, arcanjo (V, M) Dedicação S. Miguel, arcanjo (V, M)	Te splendor et virtus patris	–	Tibi Christi splendor patris	–	Tibi Christi splendor patris	72 ^f -72 ^v
Aparição S. Miguel, arcanjo (L) Dedicação S. Miguel, arcanjo (L)	Christe sanctorum decus angelorum	–	Christe sanctorum decus angelorum	–	Christe sanctorum decus angelorum	–
Nascimento S. João Batista (V)	Ut queant laxis resonare fibris	82 ^v -84 ^f	Ut queant laxis resonare fibris	–	Ut queant laxis resonare fibris	–
Nascimento S. João Batista (M)	Antra deserti tenebris sub annis	84 ^f -85 ^v	Antra deserti tenebris sub annis	–	Antra deserti tenebris sub annis	–
Nascimento S. João Batista (L)	O nimis felix meritiq celsi	85 ^v -87 ^f	O nimis felix meritiq celsi	–	O nimis felix meritiq celsi	–
S. Pedro e S. Paulo (V)	Decora lux aeternitatis auream	89 ^f -90 ^f	Aurea luce et decore roseo	–	Aurea luce et decore roseo	–
Sta. Maria Madalena (V)	Pater superni luminis	–	Nardi Maria pistici	–	Nardi Maria pistici	92 ^v -93 ^f
Sta. Maria Madalena (M)	Maria castis oculis	–	Nardi Maria pistici	–	Nardi Maria pistici	–
Sta. Maria Madalena (L)	Summi parentis unice	–	Aeterni patris unice	–	Hujus obtentu	–
S. Pedro Acorrentado (V)	Miris modis repente liber, ferrea	97 ^v -98 ^v	Petrus beatus catenarum laqueos	–	Petrus beatus catenarum laqueos	–
Transfiguração (V)	Quicumque Christum quaeritis	99 ^v -101 ^v	Quicumque Christum quaeritis	–	O nata lux de lumine	99 ^v -101 ^v
Transfiguração (L)	Lux alma Jesu mentium	–	Amor Jesu dulcissime	–	Festiva jam solemnitas	101 ^v -102 ^v
Todos os Santos (V, M)	Placare Christe servulis	119 ^f -121 ^f	Christe redemptor omnium	–	Christe redemptor omnium	–

²⁸⁵ O hino medieval (*Jam bone pastor Petre*) da versão de Urbano VIII desta celebração encontra-se destinado à festa dos Apóstolos Pedro e Paulo e à festa de S. Pedro Acorrentado no L.C. 258.

²⁸⁶ O hino medieval (*Doctor egregie Paule*) da versão de Urbano VIII desta celebração encontra-se destinado à festa Comemoração S. Paulo no L.C. 258.

ANEXO 4: Comparação entre reformas litúrgicas e a localização no P-Ln L.C. 258

Todos os Santos (L)	Salutis aeternae dator	121 ^f -122 ^v	Jesu salvator saeculi	–	Jesu salvator saeculi	–
Comum dos apóstolos (V, L) (fora do tempo pascal)	Exultet orbis gaudiis	126 ^r -127 ^r 127 ^r -132 ^v 134 ^r -135 ^v	Exsultet caelum laudibus	–	Exsultet caelum laudibus	41 ^v -43 ^r
Comum dos apóstolos (M) (fora do tempo pascal)	Aeterna Christi munera	–	Aeterna Christi munera	–	Aeterna Christi munera	135 ^v -136 ^v 136 ^v -138 ^r
Comum dos apóstolos (V, M) (no tempo pascal)	Tristes erant apostoli	39 ^v -41 ^v	Tristes erant apostoli	–	Tristes erant apostoli	–
Comum dos apóstolos (L) (no tempo pascal)	Paschale mundo gaudium	40 ^v -41 ^v	Claro paschali gaudio	–	Claro paschali gaudio	–
Comum um mártir (V, M) (fora do tempo pascal)	Deus tuorum militum	138 ^r -139 ^r 139 ^r -140 ^v 140 ^v -141 ^v	Deus tuorum militum	–	Deus tuorum militum	–
Comum um mártir (L) (fora do tempo pascal)	Invicte martyr unicum	144 ^v -145 ^v	Martir dei qui unicum	–	Martir dei qui unicum	143 ^r -143 ^v 144 ^r -144 ^v
Comum dos mártires (V) (fora do tempo pascal)	Sanctorum meritis inclyta gaudia	145 ^v -147 ^v	Sanctorum meritis inclyta gaudia	–	Sanctorum meritis inclyta gaudia	152 ^r -153 ^r
Comum dos mártires (M) (fora do tempo pascal)	Christo profusum sanguinem	153 ^r -154 ^v	Aeterna Christi munera	–	Aeterna Christi munera	–
Comum dos mártires (L) (fora do tempo pascal)	Rex gloriose martyrum	154 ^v -155 ^r	Rex gloriose martyrum	–	Rex gloriose martyrum	–
Comum dos confessores pontífices (V, M)	Iste confessor domini colentes	155 ^r -157 ^r 157 ^r -158 ^v 158 ^v -160 ^r	Iste confessor domini sacratus	–	Iste confessor domini sacratus	160 ^r -161 ^r
Comum dos confessores pontífices (L)	Jesu redemptor omnium	161 ^r -162 ^v	Jesu redemptor omnium	–	Jesu redemptor omnium	–
Comum dos confessores não pontífices (L)	Jesu corona celsior	162 ^v -163 ^v	Jesu corona celsior	–	Jesu corona celsior	–
Comum das virgens e mártires (V, L)	Jesu corona virginum	165 ^r -165 ^v 165 ^v -167 ^r 167 ^r -168 ^r 168 ^r -169 ^v	Jesu corona virginum	–	Jesu corona virginum	–
Comum das virgens e mártires (M)	Virginis proles opifexque matris	–	Virginis proles opifexque matris	–	Virginis proles opifexque matris	169 ^v
Comum das virgens não mártires (M)	Virginis proles opifexque matris	–	Hujus obtentu	–	Hujus obtentu	–
Comum das santas nem virgens nem mártires (V, L)	Fortem virili pectore	–	Fortem virili pectore	–	Fortem virili pectore	–

ANEXO 4: Comparação entre reformas litúrgicas e a localização no P-Ln L.C. 258

Comum das santas nem virgens nem mártires (M)	Hujus oratu deus alme nobis	–	Hujus obtentu	–	Hujus obtentu	–
Dedicação Basílica S. Pedro (V, M)	Caelestis urbs Hierusalem	122 ^v -124 ^r	Urbs beata Jerusalem	–	Urbs beata Jerusalem	–
Dedicação Basílica S. Pedro (L)	Alto ex olympi vertice	–	Angularis fundamentum lapis	–	Angularis fundamentum lapis	–
BMV (M)	Quem terra pontus sidera	184 ^v -185 ^v	Quem terra pontus aethera	–	Quem terra pontus aethera	–
BMV (L)	O gloriosa virginum	–	O gloriosa domina	–	O gloriosa domina	–
Anjos da Guarda (V, M)	Custodes hominum psallimus angelos	–	–	–	–	–
Anjos da Guarda (L)	Orbis patrator optime	–	–	–	–	–

ANEXO 5: Associação entre as melodias e os textos do P-Ln L.C. 258

Melodias	<i>Incipit dos hinos</i>	Fólios
S 23/ ITHM 1	Creator alme siderum	1 ^r -2 ^r
S 126/ ITHM 2	Verbum supernum prodiens	2 ^v -3 ^v
	En clara vox redarguit	3 ^v -4 ^v
S 14/ ITHM 4	Salvete flores martyrum	5 ^r -5 ^v
	Jesu redemptor omnium	5C ^r -6 ^v
	[O nata lux de lumine...]	99 ^v -101 ^v
	Quicumque Christum quaeritis*	
S 71/ ITHM 5	Salvete flores martyrum	5 ^v -5A ^r
	O sola magnarum	5A ^v -5B ^v
	A solis ortus cardine	6 ^v -8 ^v
	Crudelis Herodes deum	8 ^v -10 ^r
	Enixa est puerpera	10 ^r -11 ^r
	Festiva iam solemnitas	101 ^v -102 ^v
	Salutis aeternae dator	121 ^r -122 ^v
S 502/ ITHM 6	Audi benigne conditor	11 ^r -12 ^r
	Ex more docti mystico	12 ^r -14 ^v
S 55/ ITHM 8	Audi benigne conditor	15 ^v -17 ^r
	[Ex more docti mystico...]	18 ^v -19 ^v
S 148/ ITHM 11	Jam Christe sol justitiae	14 ^v -15 ^v
ITHM 12	Vexilla regis prodeunt	22 ^r -24 ^r
S 32/ ITHM 13	Vexilla regis prodeunt	28 ^r -30 ^r
ITHM 16	Lustra sex qui jam peregit	26 ^r -28 ^r
S 102/ ITHM 17B	[Pange lingua gloriosi...]	24 ^v -25 ^r
	[Tibi Christe splendor patris...]	72 ^r -72 ^v
	Urbs beata Hierusalem dicta pacis visio	124 ^r -124 ^v
ITHM 20	Tristes erant apostoli	39 ^v -40 ^v
	Paschale mundo gaudium	40 ^v -41 ^v
ITHM 21A	Rex aeterne domine	34 ^r -34 ^v
ITHM 21B	Salutis humanae sator	43 ^r -44 ^v
	Iam Christus astra ascenderat	48 ^v -50 ^v
ITHM 22	Ad regias agni dapes	32 ^r -34 ^r
	Exsultet caelum laudibus	41 ^v -43 ^r
ITHM 23	[Aurora lucis rutilat...]	39 ^r -39 ^v
S 62/ ITHM 28	Aeterne rex altissime	44 ^v -46 ^v
	Beata nobis gaudia	50 ^v -52 ^v
ITHM 29B	Placare Christe servulis	119 ^r -121 ^r
S 17/ ITHM 30	Veni creator spiritus	46 ^v -48 ^v
ITHM 31	Sanctorum meritis inclyta gaudia	147 ^v
	Verbum supernum prodiens	61 ^r -62 ^v
	Splendent coeli sedilia	112 ^v
	Exsultet orbis gaudiis	134 ^r -135 ^v
	Aeterna Christi munera	136 ^v -138 ^r

S 443/ ITHM 32	Deus tuorum militum	140 ^v - 141 ^v
	Invicte martyr unicum	144 ^v -145 ^v
	Iesu corona celsior	162 ^v -163 ^v
	Iesu corona virginum	167 ^f -168 ^f
ITHM 33	Pange lingua gloriosi	56 ^v -58 ^v
ITHM 34	Sacris sollemniis juncta sint gaudia	58 ^v -61 ^f
	Exsultent modulis sobria pectora	94G ^v -94J ^v
	Nunc laudes resonent	181 ^f -183 ^r
S 151/ ITHM 46	Ad preces nostras deitatis preces	19 ^v -22 ^f
	Antra deserti teneris sub annis	84 ^f -85 ^v
	Surgimus laudes merito canentes	94E ^f -94G ^v
	[Orbis exsultans celebret...]	97 ^f -97 ^v
ITHM 47	Deus tuorum militum	138 ^f -139 ^f
ITHM 48	Ut queant laxis resonare fibris	82 ^v -84 ^f
	Suggerat nobis veniens olympo	94A ^f -94C ^f
	Iste confessor domini colentes	155 ^f -157 ^f
ITHM 50	Tu trinitatis unitas	53 ^f -53 ^v
	Exsultet caelum laudibus	132 ^v -134 ^f
	Aeterna Christi munera	135 ^v -136 ^v
	Deus tuorum militum	139 ^f -140 ^v
	Martir dei qui unicum	143 ^f -143 ^v
	Christo profusum sanguinem	153 ^f -154 ^v
	Rex gloriose martyrum	154 ^v -155 ^f
ITHM 51	Exsultet orbis gaudiis	126 ^f -127 ^f
ITHM 52	Quodcumque in orbe	63 ^v -64 ^f
	Miris modis repente liber ferrea	97 ^v -98 ^v
ITHM 53	Egregie doctor Paule	62 ^v -63 ^f
	Beate pastor Petre clemens accipe	64 ^f -65 ^f
	Decora lux aeternitatis auream	89 ^f -90 ^f
	Jam bone pastor Petre desmens accipe	90 ^f -91 ^v 98 ^v -99 ^v
	Doctor egregie Paule mores instrue	91 ^v -92 ^v
ITHM 55	Nardi Maria pistici	92 ^v -93 ^f
	Iesu corona virginum	165 ^v -167 ^f
ITHM 56	Nunc sancte nostra spiritus	94C ^f -94E ^f
	Coelesti doctus lumine	111 ^v -112 ^v
	Quem terra pontus sidera	184 ^v -185 ^v
ITHM 61	Augustini solemnina	65 ^f -65 ^v
ITHM 65	[Novum sidus verae lucis...]	81 ^f -82 ^f
	[Laude laudet laxa magnum...]	111 ^f -111 ^v
	Caelestis urbs Jerusalem	122 ^v -124 ^f
S 190/ ITHM 68	Exsultet orbis gaudiis	127 ^f -132 ^v
	Iesu redemptor omnium	161 ^f -162 ^v
	[Iesu corona virginum...]	165 ^f -165 ^v

ITHM 71	Lucis hujus festa	93 ^r -93 ^v
	Ave maris stella	178 ^r -179 ^v
S 117/ ITHM 74	Martir dei qui unicum	144 ^r -144 ^v
ITHM 75	Sanctorum meritis inclyta gaudia	145 ^v -147 ^v
ITHM 78	Iste confessor domini colentes	158 ^v -160 ^r
ITHM 80	Iste confessor domini sacratus	160 ^r -161 ^r
S 422/ ITHM 81	[O veneranda trinitas laudanda...]	56 ^r -56 ^v
	O nimis felix meritique celsi	85 ^v -87 ^r
	Ut queant laxis resonare fibris	87 ^r -89 ^r
	Iste confessor domini colentes	157 ^r -158 ^v
	Virginis proles opifexque matris	169 ^v
	Ut suis votis resonent	183 ^r -184 ^v
S 115/ ITHM 84	Iesu corona virginum	168 ^r -169 ^v
ITHM 86	Ave maris stella	142 ^v - 141 ^v
	Ave maris stella	179 ^v -181 ^r
ITHM 87		
M-N 247a	Pange lingua gloriosi	30 ^r -32 ^r

ANEXO 6: Associação entre os textos e respectivas melodias do P-Ln L.C. 258

<i>Incipit dos hinos</i>	Fólios	Melodias
A solis ortus cardine	6 ^v -8 ^v	S 71/ ITHM 5
Ad preces nostras deitatis preces	19 ^v -22 ^r	S 151/ ITHM 46
Ad regias agni dapes	32 ^r -34 ^r	ITHM 22
Aeterna Christi munera	135 ^v -136 ^v	ITHM 50
	136 ^v -138 ^r	S 443/ ITHM 32
Aeterne rex altissime	44 ^v -46 ^v	S 62/ ITHM 28
Antra deserti teneris sub annis	84 ^r -85 ^v	S 151/ ITHM 46
Audi benigne conditor	11 ^r -12 ^r	S 502/ ITHM 6
	15 ^v -17 ^r	S 55/ ITHM 8
Augustini solemnia	65 ^r -65 ^v	ITHM 61
[Aurora lucis rutilat...]	39 ^r -39 ^v	ITHM 23
Ave maris stella	142 ^v - 141 ^v	ITHM 86
	179 ^v -181 ^r	ITHM 87
		ITHM 86
	178 ^r -179 ^v	ITHM 71
Beata nobis gaudia	50 ^v -52 ^v	S 62/ ITHM 28
Beate pastor Petre clemens accipe	64 ^r -65 ^r	ITHM 53
Caelestis urbs Jerusalem	122 ^v -124 ^r	ITHM 65
Christo profusum sanguinem	153 ^r -154 ^v	ITHM 50
Coelesti doctus lumine	111 ^v -112 ^v	ITHM 56
Creator alme siderum	1 ^r -2 ^r	S 23/ ITHM 1
Crudelis Herodes deum	8 ^v -10 ^r	S 71/ ITHM 5
Decora lux aeternitatis auream	89 ^r -90 ^r	ITHM 53
Deus tuorum militum	138 ^r -139 ^r	ITHM 47
	139 ^r -140 ^v	ITHM 50
	140 ^v - 141 ^v	S 443/ ITHM 32
Doctor egregie Paule mores instrue	91 ^v -92 ^v	ITHM 53
Egregie doctor Paule	62 ^v -63 ^r	ITHM 53
En clara vox redarguit	3 ^v -4 ^v	S 126/ ITHM 2
Enixa est puerpera	10 ^r -11 ^r	S 71/ ITHM 5
Ex more docti mystico	12 ^r -14 ^v	S 502/ ITHM 6
[Ex more docti mystico...]	18 ^v -19 ^v	S 55/ ITHM 8
Exsultent modulis sobria pectora	94G ^v -94J ^v	ITHM 34
Exsultet caelum laudibus	41 ^v -43 ^r	ITHM 22
	132 ^v -134 ^r	ITHM 50
Exsultet orbis gaudiis	126 ^r -127 ^r	ITHM 51
	127 ^r -132 ^v	S 190/ ITHM 68
	134 ^r -135 ^v	S 443/ ITHM 32
Festiva iam solemnitas	101 ^v -102 ^v	S 71/ ITHM 5
Invicte martyr unicum	144 ^v -145 ^v	S 443/ ITHM 32
Iste confessor domini colentes	155 ^r -157 ^r	ITHM 48
	157 ^r -158 ^v	S 422/ ITHM 81

ANEXO 6: Associação entre os textos e respectivas melodias do P-Ln L.C. 258

	158 ^v -160 ^f	ITHM 78
Iste confessor domini sacratus	160 ^f -161 ^f	ITHM 80
Jam bone pastor Petre desmens accipe	90 ^f -91 ^v	ITHM 53
	98 ^v -99 ^v	ITHM 53
Jam Christe sol justitiae	14 ^v -15 ^v	S 148/ ITHM 11
Jam Christus astra ascenderit	48 ^v -50 ^v	ITHM 21B
Jesu corona celsior	162 ^v -163 ^v	S 443/ ITHM 32
[Jesu corona virginum...]	165 ^f -165 ^v	S 190/ ITHM 68
Jesu corona virginum	165 ^v -167 ^f	ITHM 55
	167 ^f -168 ^f	S 443/ ITHM 32
	168 ^f -169 ^v	S 115/ ITHM 84
Jesu redemptor omnium	5C ^r -6 ^v	S 14/ ITHM 4
Jesu redemptor omnium	161 ^f -162 ^v	S 190/ ITHM 68
[Laude laudet laxa magnum...]	111 ^f -111 ^v	ITHM 65
Lucis hujus festa	93 ^f -93 ^v	ITHM 71
Lustra sex qui jam peregit	26 ^f -28 ^f	ITHM 16
Martir dei qui unicum	143 ^f -143 ^v	ITHM 50
	144 ^f -144 ^v	S 117/ ITHM 74
Miris modis repente liber ferrea	97 ^v -98 ^v	ITHM 52
Nardi Maria pistici	92 ^v -93 ^f	ITHM 55
[Novum sidus verae lucis...]	81 ^f -82 ^f	ITHM 65
Nunc laudes resonent	181 ^f -183 ^f	ITHM 34
Nunc sancte nostra spiritus	94C ^f -94E ^f	ITHM 56
[O nata lux de lumine...]	99 ^v -101 ^v	S 14/ ITHM 4
O nimis felix meritique celsi	85 ^v -87 ^f	S 422/ ITHM 81
O sola magnarum	5A ^v -5B ^v	S 71/ ITHM 5
[O veneranda trinitas laudanda...]	56 ^f -56 ^v	S 422/ ITHM 81
[Orbis exsultans celebret...]	97 ^f -97 ^v	S 151/ ITHM 46
[Pange lingua gloriosi...]	24 ^v -25 ^f	S 102/ ITHM 17B
	30 ^f -32 ^f	M-N 247a
Pange lingua gloriosi	56 ^v -58 ^v	ITHM 33
Paschale mundo gaudium	40 ^v -41 ^v	ITHM 20
Placare Christe servulis	119 ^f -121 ^f	ITHM 29B
Quem terra pontus sidera	184 ^v -185 ^v	ITHM 56
Quicumque Christum quaeritis*	99 ^v -101 ^v	S 14/ ITHM 4
Quodcumque in orbe	63 ^v -64 ^f	ITHM 52
Rex aeterne domine	34 ^f -34 ^v	ITHM 21A
Rex gloriose martyrum	154 ^v -155 ^f	ITHM 50
Sacris sollempniis juncta sint gaudia	58 ^v -61 ^f	ITHM 34
Salutis aeternae dator	121 ^f -122 ^v	S 71/ ITHM 5
Salutis humanae sator	43 ^f -44 ^v	ITHM 21B
Salvete flores martyrum	5 ^f -5 ^v	S 14/ ITHM 4
Salvete flores martyrum	5 ^v -5A ^f	S 71/ ITHM 5
Sanctorum meritis inclyta gaudia	145 ^v -147 ^v	ITHM 75
	147 ^v	ITHM 31
Splendent coeli sedilia	112 ^v	S 443/ ITHM 32

ANEXO 6: Associação entre os textos e respectivas melodias do P-Ln L.C. 258

Suggestat nobis veniens olympo	94A ^r -94C ^r	ITHM 48
Surgimus laudes merito canentes	94E ^r -94G ^v	S 151/ ITHM 46
[Tibi Christe splendor patris...]	72 ^r -72 ^v	S 102/ ITHM 17B
Tristes erant apostoli	39 ^v -40 ^v	ITHM 20
Tu trinitatis unitas	53 ^r -53 ^v	ITHM 50
Urbs beata Hierusalem dicta pacis visio	124 ^r -124 ^v	S 102/ ITHM 17B
Ut queant laxis resonare fibris	82 ^v -84 ^r	ITHM 48
	87 ^r -89 ^r	S 422/ ITHM 81
Ut suis votis resonent	183 ^r -184 ^v	S 422/ ITHM 81
Veni creator spiritus	46 ^v -48 ^v	S 17/ ITHM 30
Verbum supernum prodiens	2 ^v -3 ^v	S 126/ ITHM 2
Verbum supernum prodiens	61 ^r -62 ^v	S 443/ ITHM 32
Vexilla regis prodeunt	22 ^r -24 ^r	ITHM 12
	28 ^r -30 ^r	S 32/ ITHM 13
Virginis proles opifexque matris	169 ^v	S 422/ ITHM 81