

Vanda de Sá e Antónia Fialho Conde (dir.)

## Paisagens sonoras urbanas: História, Memória e Património

Publicações do Cidehus

---

### A antífona *Recordare, Virgo Mater*

Prática musical mariana na Sé de Évora no final do século XVII e século XVIII

Luís Henriques

---

DOI: 10.4000/books.cidehus.7918  
Editora: Publicações do Cidehus  
Lugar de edição: Évora  
Ano de edição: 2019  
Online desde: 14 outubro 2019  
coleção: Biblioteca - Estudos & Colóquios  
ISBN eletrónico: 9791036521669



<http://books.openedition.org>

#### Refêrencia eletrónica

HENRIQUES, Luís. *A antífona Recordare, Virgo Mater : Prática musical mariana na Sé de Évora no final do século XVII e século XVIII* In : *Paisagens sonoras urbanas: História, Memória e Património* [en ligne]. Évora : Publicações do Cidehus, 2019 (généré le 19 novembre 2019). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/cidehus/7918>. ISBN : 9791036521669. DOI : 10.4000/books.cidehus.7918.

---

## **A antífona *Recordare, Virgo Mater*. Prática musical mariana na Sé de Évora no final do século XVII e século XVIII\***

**Luís Henriques\*\***

### **Resumo:**

Évora tem sido um importante centro de culto mariano desde a Idade Média, com a dedicação do altar-mor da Catedral a Nossa Senhora da Assunção como ponto central. Foi também um importante centro musical e a antífona *Recordare, Virgo Mater* é uma das obras musicais associada à festa mariana conhecida como o Milagre da Cera. Um dos mestres de capela da Catedral no século XVII, Diogo Dias Melgaz, escreveu um motete policoral utilizando o texto, a primeira obra sobre o mesmo, seguida por outras obras escritas no século XVIII sobre este texto. O presente estudo examina as obras com o texto *Recordare, Virgo Mater* e os seus possíveis contextos litúrgico-musicais. Alguns deles apontam para o offertorium da Missa de Nossa Senhora das Dores e outros para a celebração de Vésperas e da Litanía. A associação das obras musicais com as festas litúrgicas parece firmemente estabelecida, surgindo assim uma forte relação de identidade entre a música produzida na Catedral de Évora e as celebrações particulares da cidade.

**Palavras-chave:** Sé de Évora, Diogo Dias Melgaz, polifonia, música mariana

### **Abstract:**

Évora has been an important centre of Marian cult since the Middle Ages, with the dedication of the Cathedral's main altar to Our Lady of Assumption as a central point. It was also an important musical centre and the antiphon *Recordare, Virgo Mater* is one of the musical works associated with a Marian feast known as the Miracle of the Wax. One of the Cathedral chapel masters of the seventeenth century, Diogo Dias Melgaz, wrote a polychoral motet using this text the first known work to set it to music, followed by other works written in the eighteenth century with this text. The present study

---

\* Este trabalho enquadra-se no âmbito do projeto de Doutoramento financiado pela FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia «Polifonia portuguesa tardia: A problemática da continuidade na obra sacra de Diogo Dias Melgaz e Pedro Vaz Rego» (FCT SFRH/BD/131505/2017) e no âmbito do projecto ALT20-03-0145-FEDER-028584 (PTDC/ART-PER/28584/2017) – «PASEV: Patrimonialização da Paisagem Sonora em Évora (1540-1910)», financiado por fundos nacionais através da FCT/MCTES e co-financiado pelo Fundo Europeu de desenvolvimento Regional (FEDER) através do Compete 2020 – Programa Operacional Competividade e Internacionalização (POCI).

\*\* CESEM NOVA FCSH / Universidade de Évora

examines the works with the text *Recordare, Virgo Mater* and their possible liturgical-musical contexts. Some of them point towards the *offertorium* of the Mass for Our Lady of Sorrows and others toward the celebration of Vespers and Litany. The association of the musical works with the liturgical feasts seems apparent and as such establishes a strong identity relation between the music produced in Évora Cathedral and the particular celebrations of the city.

**Keywords:** Évora Cathedral, Diogo Dias Melgaz, polyphony, marian music

Em 1308, o bispo de Évora D. Fernando (III) Martins (1297-1313) consagrava o altar-mor da sua Catedral à Virgem Maria, sob a invocação de Nossa Senhora da Assunção, constituindo-se este templo em épocas futuras como um local central no culto mariano da cidade, não só pelo lugar de relevo do seu altar-mor, mas também pelas outras capelas aí existentes dedicadas à Virgem Maria. Em alguns casos, estes altares assumiram características marcadamente populares, como é o caso do altar de Nossa Senhora do Ó, localizado a meio da nave central da Catedral e que, apesar da reforma tridentina (assumindo o nome de Nossa Senhora do Anjo), ainda hoje permanece como local de devoção mariana local. Évora encontra-se ela própria cercada de pequenas ermidas de invocação mariana localizadas nas antigas portas da cidade na cerca nova como é caso de Nossa Senhora do Ó na porta de Avis, e Nossa Senhora da Ajuda por cima da antiga porta de Alconchel ou nos arredores, como a Graça do Divor, Nossa Senhora da Tourega, de Machede, de Guadalupe ou da Boa-fé (FONSECA, 1728, 212). O cronista jesuíta eborense Francisco da Fonseca referia, numa seção da sua *Évora gloriosa*, intitulada «Devoção singular de Évora com a Virgem Maria», que os eborenses se haviam a ela consagrado por via dos muitos milagres obtidos tendo para isso erigido conventos, paróquias e ermidas, fundando confrarias e mordomias dedicadas ao seu culto (FONSECA, 1728, 212-213).

A Catedral de Évora estabeleceu-se simultaneamente como um importante centro de atividade musical ao longo dos séculos XVI e XVII, formando também inúmeros músicos no Colégio dos Moços do Coro não só para o serviço próprio, mas também para serviço de outras instituições religiosas da cidade, do país, assim como do estrangeiro. A combinação de importantes festas marianas na Catedral com uma atividade musical (e composicional) dinâmica surge como um contexto litúrgico-musical a que os compositores do século XVII não serão estranhos. Embora se conheça muito pouco sobre a produção musical dos mestres de capela da Catedral de Évora ao longo do século XVII, nomeadamente Manuel Rebelo e António Rodrigues Vilalva, as poucas obras de temática

mariana de Diogo Dias Melgaz (último mestre de seiscentos), que apesar de sobreviverem em fontes setecentistas, oferecem uma perspetiva sobre as obras musicais dos mestres do século XVIII. Aqui ocupa um lugar central o motete policoral de Melgaz *Recordare, Virgo Mater*, cujo mesmo texto será posto em música por vários compositores setecentistas.

Este texto surge associado a uma festividade intimamente ligada à Catedral de Évora. Para além dos cultos, por assim dizer, fixos e materiais, no sentido em que possuíam altar próprio na Catedral, encontra-se uma festividade mariana com uma forte expressão no calendário litúrgico da cidade, conhecido popularmente como o Milagre da Cera, cuja festa era celebrada no dia 24 de maio.<sup>1</sup> De acordo com o *Agiolégio Lusitano* de Jorge Cardoso (baseando-se o autor nos textos das lições do ofício de Matinas para esta festa presentes no *Breviário Eborense*) o Milagre da Cera remonta a 1372, em cujo mês de maio as chuvas incessantes ameaçavam destruir as colheitas da região. O povo de Évora acorreu então à Catedral pedindo o auxílio da Virgem Maria, sendo ordenada uma procissão de preces pelo então Bispo de Évora D. Martinho Gil de Basto (1368-1382). Com este fim juntaram-se o povo e o clero na Catedral acendendo-se doze círios em memória dos doze Apóstolos no altar-mor, para arderem diante da imagem de Nossa Senhora da Assunção. Celebrou-se missa, dita pelo cônego João Domingues, com pregação pelo religioso carmelita Fr. Afonso Abelho. Durante a missa, finalizado o ofertório *Recordare, Virgo Mater*, cessou a chuva serenando-se também os ares. Vendo esta mudança súbita do tempo, «renderão a Deus graças, entoando em altas vozes, com grande prazer, hymnos e canticos de louvor à Rainha dos Anjos», saindo de seguida a procissão, que se recolheu ainda com sol. Posteriormente, para comprovação do milagre, acharam-se os círios ainda ardendo no altar-mor com o dobro do peso que tinham, daí intitular-se este o milagre da cera (CARDOSO, 1666, III, 702-703).

O Bispo D. Martinho instituiu a realização de festa e respetiva procissão nessa data, por considerar ter sido este caso de milagre mariano. Estabeleceu-se ofício litúrgico-musical próprio no Terceiro Domingo após Pentecostes, embora o milagre tenha acontecido no dia 24 de maio (SANTA MARIA, 1718, VI, 8). Algures durante o bispado de D. Pedro de Noronha (1419-1423) a festa do Milagre da Cera foi associada à festa de Nossa Senhora das Dores, «por isso se canta nella o Evangelho: *Stabat juxta crucem*», havendo concedido também quarenta dias de indulgência a quem assistisse ao ofício de

---

<sup>1</sup> A data apontada por Jorge Cardoso no ano em que escreve o terceiro tomo *Agiolégio Lusitano* (1666) é 16 de Junho. Esta festa surge como apêndice ao *Breviarium Eborense*, impresso em Lisboa por Ludovicum Rotorigium em 1548, col. 1772-1777. São apenas indicadas as nove lições para o ofício de Matinas, sendo os restantes ofícios retirados do comum das festas da Virgem Maria.

Primeiras Vésperas. Jorge Cardoso refere que esta festa constava no *Quaderno dos officios proprios desta S. Igreja [de Évora]*, mandado imprimir em 1630 pelo Arcebispo D. José de Melo (CARDOSO, 1666, III, 708).

O Rito Romano reformado pelo Concílio de Trento foi introduzido na Catedral de Évora na véspera de Natal de 1570 (ALEGRIA, 1973, 12). Esta reforma litúrgica implicou mudanças substanciais no ciclo do Santoral mantendo-se, porém, o culto de alguns santos locais, assim como festas de carácter mariano. É isto o que acontece no período de D. Teotónio de Bragança como Arcebispo de Évora (1578-1602), em que são reavivados alguns cultos de santos locais e locais onde eram venerados, incluindo também alguns templos de culto mariano. Estes locais são, em certa forma, reativados através de profundas campanhas de recuperação e aumento dos espaços religiosos e a renovação de obras de arte sacra nos mesmos, como é o caso dos templos dedicados a São Manços, São Vicente e as irmãs, São Brissos, assim como a igreja de Nossa Senhora da Graça do Divor (SERRÃO, 2015, 243). Durante o período de D. Teotónio parece ter ganho alguma importância ainda o culto a Nossa Senhora do Rosário, nomeadamente as imagens tidas como milagrosas. Foram publicadas várias edições destes milagres impressas na cidade de Évora por editores como André de Burgos ou Manuel de Lira. Trata-se do *Livro do Rosario de Nossa Senhora*, do dominicano Nicolau Dias em 1576, da *Historia dos milagres do Rosario da Virgem Nossa Senhora* do jesuíta padre João Rebelo que contou com várias edições sendo largamente difundido ao longo do século XVII (SERRÃO, 2015, 252). Estas publicações, assim como a circulação de largo número gravuras, terão fomentado a devoção a esta invocação mariana ao longo do século XVII.

Ainda sobre o culto mariano na Catedral de Évora é importante a referência à festa de Nossa Senhora do Anjo no *Santuário Mariano* de Fr. Agostinho de Santa Maria. De acordo com este autor a imagem de Nossa Senhora do Ó era muito venerada pelos cônegos da Catedral e, em resultado desta devoção, cantavam todos os sábados o ofício da *Salve* junto ao seu altar (SANTA MARIA, 1718, VI, 10). Relativamente a este altar, prossegue o autor, resolveu-se nele celebrar a festa do Milagre da Cera que era celebrada no altar-mor. Para tal, durante o sínodo celebrado pelo Arcebispo D. Fr. Luís de Sousa foi deliberado que se verificasse se ainda existiam os doze círios debaixo do altar-mor da Catedral. O mesmo foi resolvido para o altar de Nossa Senhora do Anjo, interrompendo-se, porém, a ação por se ter encontrado a inscrição numa pedra que servia de peanha à imagem do *incipit* textual da antífona *Recordare, Virgo Mater*. Todavia, e apesar de subsistirem dúvidas de qual seria o altar de celebração da missa da festa do Milagre da

Cera, ficou assentado que a sua celebração continuaria no altar-mor (SANTA MARIA, 1718, VI, 10-11).

A presença da antífona *Recordare, Virgo Mater* associada ao altar principal da Catedral, assim como a um importante altar de devoção popular, parece firmemente estabelecida. Este terá sido o contexto para a inclusão desta rubrica na liturgia musical da Catedral de Évora, associada aos vários cultos marianos celebrados neste templo. A antífona surge ainda referenciada pelo padre Francisco da Fonseca estando associada a um local de devoção popular. Trata-se da igreja de Nossa Senhora da Boa-fé, nos arredores de Évora, onde a população ocorreu por altura da peste que assolou a cidade em 1569. Aqui cantou-se a antífona *Recordare, Virgo Mater* tendo a epidemia cessado pouco tempo depois o que, novamente foi atribuído a milagre da Virgem (FONSECA, 1728, 211).

Os acontecimentos políticos decorrentes das *Alterações* de Évora e consequente Restauração da monarquia portuguesa com a subida ao trono do de D. João IV dividiram o século XVII em dois períodos bastante distintos. No que diz respeito à música e, sobretudo, a sua atividade nas instituições religiosas de Évora, o período que medeia entre a Restauração e o final das campanhas militares no Alentejo constituiu um momento de instabilidade política, social e também artística. É o que sugerem as fontes documentais, em concreto as instituições que regulavam a música na Catedral, especialmente aquelas decorrentes dos acordos capitulares durante essas três décadas. Para a capital do reino é pintado um quadro musical aparentemente pacífico após os movimentos revolucionários da década de 1640. D. João, já rei, continuava a apoiar a música realizada nas instituições musicais lisboetas, apoiando também a sua impressão, nomeadamente da monumental edição de salmos de João Lourenço Rebelo, impressa em Roma no ano de 1657 (NERY et al., 1991, 63-64).

Porém, no que diz respeito ao contexto musical local, o Colégio como a capela e restante corpo eclesiástico da Catedral de Évora era ordenado por decisão capitular, em *sede vacante*, a participar nas obras de fortificação da cidade junto à sua muralha e baluartes exteriores «levando enxadas, cabanejos, pás e mais petrechos» (ALEGRIA, 1997, 125). A cidade havia perdido o seu Arcebispo, D. João Coutinho, falecido em Elvas a 10 de setembro de 1643 no regresso de Madrid (onde estivera retido deste as *Alterações* de 1637) e só em 1671 houve novo arcebispo, na pessoa de D. Diogo de Sousa. Em 6 de dezembro de 1644 eram enviados seis colegiais para os trabalhos nas muralhas e, no dia seguinte, músicos da catedral assim como os colegiais que o chantre ordenasse (ALEGRIA, 1997, 127).

A 14 de maio de 1663 estavam as tropas espanholas comandadas por D. Juan de Áustria às portas de Évora desenvolvendo-se uma série de confrontos com as tropas portuguesas sitiadas, nomeadamente no convento de carmelitas calçados de Nossa Senhora do Carmo, à Porta da Lagoa, que acabou destruído. D. Juan de Áustria estabeleceu o seu quartel-general no convento hieronimita de Nossa Senhora do Espinheiro, ocupando também o convento cartuxo de Nossa Senhora *Scala Coeli*, o convento capucho de Santo António e ainda o convento de carmelitas descalços de Nossa Senhora dos Remédios (HENRIQUES, 2017, 357-358). As tropas espanholas entraram na cidade a 22 de maio, após violento combate com as forças portuguesas sitiadas desenvolvendo-se os embates mais violentos entre as portas de Alconchel e da Lagoa, espaço também delimitado pelos conventos de Nossa Senhora dos Remédios (à porta de Alconchel) e de Nossa Senhora do Carmo (à porta da Lagoa) (MENEZES, 1698, II, 518). A este respeito diz Francisco da Fonseca que no bombardeamento da cidade foi atingida a ermida de Nossa Senhora da Ajuda que estava situada por cima da porta de Alconchel, onde «cahiram nella muytas balas, e bombas, e todas deixaram illezos os devotos» (FONSECA, 1728, 212). A cidade caiu novamente em poder das forças portuguesas a 26 de junho, praticamente um mês após ter sido tomada por D. Juan de Áustria (MENEZES, 1698, II, 570).

O ano de 1663 é apontado como data de morte do padre Bento Nunes Pegado, que ocupava o cargo de mestre da Clastra desde cerca de 1642 (ALEGRIA, 1973, 70). Não se sabe se o falecimento deste mestre terá ou não estado diretamente relacionado com as campanhas militares na cidade, uma vez que por esta altura devia já ser de idade avançada. Certo é, que o desaparecimento de Pegado, por morte ou aposentação, proporcionou a entrada em cena de um novo mestre da Clastra – Diogo Dias Melgaz – figura importante na atividade musical da Catedral nas duas últimas décadas de seiscentos uma vez que dele sobreviveu largo número de composições musicais hoje existentes no seu arquivo musical. Melgaz irá permanecer neste cargo muito possivelmente até ao ano de 1697, altura em que Pedro Vaz Rego começou a substituí-lo na direção da capela da Catedral, tendo muito provavelmente também assumido funções de ensino na Clastra. Para além do cargo de mestre da Clastra, Melgaz passou a acumular o cargo de mestre de capela possivelmente a partir de 1678, ano em que terá falecido o então mestre de capela António Rodrigues Vilalva (ALEGRIA, 1973, 75). Melgaz assumiu também o cargo de reitor do Colégio dos Moços do Coro a 14 de março de 1662 (ALEGRIA, 1997, 135).

As datas em que Melgaz começou a ocupar os três cargos de maior importância na esfera musical da Catedral de Évora (1662, 1663 e 1678) permitem uma localização de possíveis períodos de composição onde se insere o repertório mariano. O período mais provável para a escrita de repertório mariano e, em geral, da sua produção musical terá sido certamente o tempo em que ocupou o cargo de mestre de capela da Catedral, posição que exigia a composição regular de música. Terá este período mediado entre 1678 e 1697, ano em que começou a ser substituído nestas funções por Pedro Vaz Rego. Todavia, ao tempo de Diogo Dias Melgaz, a Catedral possuía um *corpus* de repertório musical de temática mariana que remontava ao final do século XVI compreendendo obras de compositores portugueses e espanhóis, em manuscrito ou impresso. Algum repertório ter-se-á perdido, uma vez que é referenciada a existência de manuscritos e impressos na casa de Melgaz na Rua do Espírito Santo sem, porém, se conhecer mais detalhes acerca destas obras (BARATA, 1909, 45).

No que diz respeito ao repertório musical polifónico de temática mariana associado à Catedral de Évora, as obras mais antigas que estão atualmente conservadas no arquivo musical dessa instituição datam do final do século XVI. Uma das primeiras fontes é um caderno composto 15 fólios que terá pertencido a um livro de coro utilizado no serviço litúrgico-musical da Catedral.<sup>2</sup> Este caderno inclui duas composições de temática mariana que subsistem sem autoria: uma versão polifónica em *alternatim* da antífona *Salve Regina* para sete vozes e uma missa para cinco vozes sobre a antífona *Ave Maria* (ALVARENGA, 2015, 28-29). O primeiro compositor conhecido com produção musical de temática mariana atribuída é Manuel Rebelo, mestre de capela e da claustra da Catedral durante as primeiras três décadas de seiscentos. As composições musicais de Rebelo que sobreviveram até à atualidade conservam-se num livro de coro que, entre outras obras, inclui um *Magnificat* do primeiro tom para quatro vozes, assim como a antífona *Regina caeli* também para quatro vozes.<sup>3</sup>

A partir de Rebelo, até ao período de Diogo Dias Melgaz existe um hiato em termos de fontes musicais manuscritas que tenham sobrevivido respeitantes à produção musical dos compositores com atividade na Catedral. Grande parte do que se conhece atualmente sobre os compositores eborenses de meados do século XVII resume-se a títulos mencionados na edição da primeira parte do catálogo da biblioteca musical de D.

---

<sup>2</sup> P-EVc (Portugal-Évora, Catedral) Códice n.º 12. Este códice contém o hino *Procul recedant*, o responsório breve *In manus tuas*, o salmo *Beati omnes*, a antífona *Salve Regina* e a Missa [*Ave Maria*]. Inventário detalhado em ALVARENGA, 2015, p. 39. Disponível em <http://pemdatabase.eu/source/10194/>

<sup>3</sup> P-EVc Códice n.º 3. Inclui, para além do *Magnificat* e *Regina Caeli*, uma Missa para cinco vozes, a antífona *Pueri Hebraeorum*, o motete *Domine Jesu Christe* e uma Ladainha para todos os santos.



João IV, publicado em 1649, e das referências avançadas por Diogo Barbosa Machado na sua *Bibliotheca Lusitana*, mais concretamente, sobre o mestre de capela da Catedral entre 1647 e 1678 António Rodrigues Vilalva (BARBOSA MACHADO, 1746, 377).

Ao tempo em que desempenhou o cargo de mestre de capela, Melgaz tinha ainda ao seu dispor um *corpus* de repertório polifónico impresso ao longo da primeira metade de seiscentos dos principais antigos alunos do Colégio dos Moços do Coro, como os livros impressos por Manuel Cardoso, Duarte Lobo e Filipe de Magalhães a ocupar um lugar central, e também de autores espanhóis como Juan Navarro e Sebastián Aguilera de Heredia. Destes últimos compositores existem no arquivo musical da Catedral duas coleções: uma de *Magnificat* de Heredia e outra de salmos, hinos e *Magnificat* para o Ano Litúrgico de Navarro.<sup>4</sup>

Dos três compositores portugueses referidos anteriormente, destaca-se Duarte Lobo, autor do maior número de rubricas musicais de temática mariana, nomeadamente missas. No seu primeiro primeiro livro, de 1621, encontram-se duas missas para quatro vozes – a Missa de *Beata Virgine* e *Sancta Maria* – ambas de carácter litúrgico universal para as festas da Virgem.<sup>5</sup> No caso da Missa *Sancta Maria*, trata-se de uma missa paródia que toma como modelo o motete *Sancta Maria succurre miseris* de Francisco Guerrero, obra que conheceu várias impressões. Encontra-se ainda no segundo livro de missas de 1639 a Missa *Dum Aurora*, que toma como modelo o motete de Giovanni Pierluigi da Palestrina para a festa de Santa Cecília.<sup>6</sup> De Filipe Magalhães encontra-se no seu livro de missas de 1636 a Missa de *Beata Virgine* e as missas *Si ignoras te* e *Dilectus meus*, cujos incipit tem proveniência no *Cântico dos Cânticos*.<sup>7</sup>

Porém, não foi encontrada qualquer fonte seiscentista contendo a antífona *Recordare, Virgo Mater* em polifonia anterior à versão de Diogo Dias Melgaz, ou seja, ao final do século XVII. Por outro lado, relativamente ao século XVIII encontram-se no arquivo musical seis obras com este texto em polifonia de estilo antigo ou em estilo concertado, quatro delas com autoria e duas sem autor conhecido. Encontra-se assim a versão de Diogo Dias Melgaz<sup>8</sup>, Fr. Vicente de Santa Bárbara<sup>9</sup> e Fr. Ignácio Agostinho de São

---

<sup>4</sup> P-EVc Livro Impresso de Polifonia n.º 6, *Canticvm Beatissimae Virginis Deiparae Mariae octo Modis* de Sebastián Aguilera de Heredia, impresso em 1618; P-EVc Livro Impresso de Polifonia n.º 7, *Psalmi, Hymni, ac Magnificat totius annis... necnon Beatae semperque Virginis... temporum Antiphonae in fine horarum dicendae*, de Juan Navarro impresso em 1590.

<sup>5</sup> P-EVc Livro Impresso de Polifonia n.º 5. *Missarum IV. V. VI. et VIII vocibus*, impresso em Antuérpia no ano de 1621.

<sup>6</sup> P-EVc Livro Impresso de Polifonia n.º 4. *Liber II. Missarum*, impresso em Antuérpia no ano de 1639.

<sup>7</sup> P-EVc Livro Impresso de Polifonia n.º 3. *Missarum liber cvm antiphonis dominiclibus in principio, et motetto pro defunctis in fine*, impresso em 1636.

<sup>8</sup> P-EVc Música Mariana n.º 53.

Jerónimo<sup>10</sup> como autores conhecidos. Embora, destes compositores apenas Melgaz tenha ocupado cargo de mestre de capela na Catedral, no final do século XVIII um mestre de capela, o padre Francisco José Perdigão, realizava uma cópia da obra de Fr. Vicente de Santa Bárbara, certamente para uso da respetiva capela. Estas obras variam entre oito vozes, dispostas em dois coros, com acompanhamento de baixo instrumental, no caso de Melgaz, e quatro vozes em estilo concertado com acompanhamento de violinos e baixo instrumental, no caso da obra de São Jerónimo. Embora não se conheçam obras anteriores a Melgaz com o texto *Recordare, Virgo Mater*, as obras posteriores poderão oferecer uma visão retrospectiva do enquadramento litúrgico-musical da obra deste último.

Não se conseguiram encontrar obras polifónicas com o texto *Recordare, Virgo Mater* associadas ao contexto litúrgico-musical português, em parte, por uma grande parte dos arquivos musicais não possuírem ainda uma indexação, assim como catálogos que estejam facilmente acessíveis. Partindo dos arquivos portugueses presentes na base de dados RISM não foi encontrado qualquer registo de uma obra com o texto *Recordare, Virgo Mater*. Aqui, uma vez mais, a quantidade de arquivos presentes não permite uma pesquisa abrangente de composições musicais. A única obra que surge com este texto tem como autor Giovanni Giorgi, compositor de origem italiana ativo em Lisboa durante a primeira metade do século XVIII. Esta obra de Giorgi aparece como *offertorium* para a festa de Nossa Senhora do Carmo<sup>11</sup>. Porém, esta obra é transmitida através de uma fonte existente num arquivo italiano (contrariamente à maioria da sua obra, transmitida através de fontes existentes no arquivo da Patriarcal) o que sugere tratar-se de uma obra anterior à vinda do compositor para Portugal. Encontra-se ainda referência a uma obra do compositor espanhol Gabriel Díaz Bessón, também ela indicada como *offertorium*, no catálogo da biblioteca musical de D. João IV. É referido que a obra era para oito vozes (possivelmente distribuídas de forma policoral) e destinava-se à festa de Nossa Senhora da Assunção (RIBEIRO, 1967, 355). Esta obra integra uma coleção de rubricas musicais para as festas de Nossa Senhora onde, a título de exemplo, encontra-se representada a festa de Nossa Senhora do Ó com a antífona *O Virgo Virginum* para oito vozes. Nesta coleção encontram-se ainda seis versões da antífona *Salve Regina*, oscilando entre três e doze vozes. Embora não tenha constituído uma pesquisa exaustiva, verificou-se não ser a antífona (ou *offertorium*) *Recordare, Virgo Mater* um texto posto em música com a

---

<sup>9</sup> P-EVc Música Mariana n.º 15. Uma das versões sem autoria é uma cópia da obra de Fr. Vicente de Santa Bárbara P-EVc Música Mariana n.º 127.

<sup>10</sup> P-EVc Música Mariana n.º 94-101.

<sup>11</sup> Trata-se dos manuscritos I-Rsm 65/63 e 66/62, onde se encontra a obra com a indicação de ser destinada à festa de Nossa Senhora do Carmo.

mesma ocorrência que outras antífonas de temática mariana como é o caso de *Salve Regina* ou *Regina caeli*. Deste modo, torna-se difícil enquadrar esta obra musical no contexto mais abrangente em termos do seu contexto português ou até mesmo peninsular.

Todavia, é importante referir a presença de rubricas com este texto em várias fontes monódicas portuguesas. Infelizmente, tal como em fontes tardias, o seu elevado número não permite uma recolha exaustiva para o presente estudo. No entanto, partindo dos livros já inventariados na *Portuguese Early Music Database*, encontram-se, pelo menos, quatro ocorrências divididas em duas fontes medievais. No primeiro caso trata-se do gradual Iluminado 84 da Biblioteca Nacional de Portugal<sup>12</sup>, que contém o *proprium de tempore*, *proprium sanctorum*, *commune sanctorum* e *kyriale*. O livro terá sido copiado no final do século XIII, com possível origem na arquidiocese de Sens. Nesta fonte, o texto surge como ofertório para a missa de vigília na festa da Assunção da Virgem. Porém, no caso do texto desta fonte, existem algumas diferenças relativamente aos textos seiscentistas e setecentistas, nomeadamente a ausência de “dum steteris” e o seu final (no Iluminado 84 “ut avertat indignationem suam”, por oposição a “et avertas indignationem ejus a nobis”). O texto desta fonte é idêntico a um dos *offertoria* presentes na segunda fonte identificada. Trata-se do gradual Ms. 34 do arquivo da Sé de Braga<sup>13</sup>, um manuscrito copiado provavelmente entre 1510 e 1515 e cujo Uso próprio partilha muitas afinidades com o Uso de Évora pré-tridentino. No caso do *offertorium 1*, o texto é idêntico ao do Iluminado 84, estando na fonte de Braga indicado como o *proprium missae* da festa das Sete Dores da Virgem Maria (Nossa Senhora das Dores), celebrada na sexta-feira da Paixão. No caso dos dois *offertoria 2*, o primeiro está indicado para a festa de Nossa Senhora da Conceição e o segundo está associado ao comum para as festas da Virgem Maria. O texto destes dois últimos *offertoria*, apesar de conterem um *tropo* (*ab hac familia...*), é aquele mais próximo das fontes tardias de Évora.

O texto *Recordare, Virgo Mater* surge no *Graduale Romanum* seiscentista associado ao *offertorium* do *proprium missae* para a festa das Sete Dores da Virgem Maria<sup>14</sup>. Praticamente todas as rubricas musicais do *proprium missae* desta missa advêm do texto da sequência *Stabat mater dolorosa*, cujo carácter rogativo está também claramente presente no texto do seu *offertorium*. Assim, o presente texto surge associado, pelo menos, às festas de Nossa Senhora da Conceição, Nossa Senhora do Carmo, Sete Dores e

---

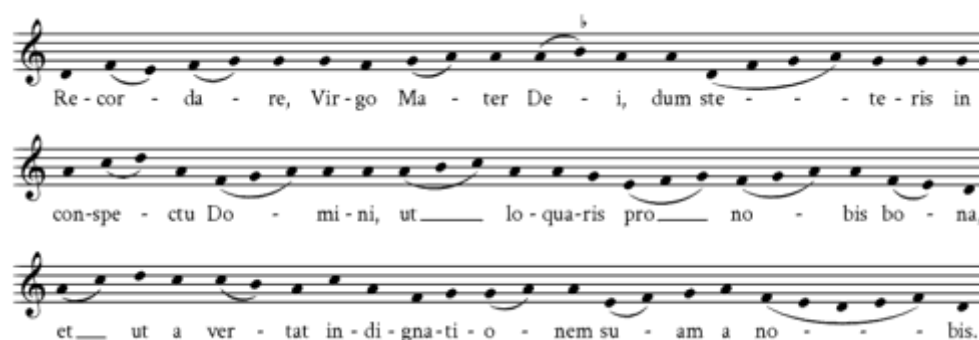
<sup>12</sup> P-Ln Iluminado 84, f. 196r. Disponível em <http://pemdatabase.eu/source/11083/>.

<sup>13</sup> P-BRs Ms. 34. Passando a ser designados no presente estudo como *offertorium 1* (f. 418), 2a (f. 201) e 2b (f.197). O livro de coro encontra-se disponível em <http://pemdatabase.eu/source/2350/>.

<sup>14</sup> Veja-se, como exemplo, a respetiva festa no *Graduale Romanum* impresso no ano de 1663 em Antuérpia, na Officina Plantiniana.

Assunção da Virgem. É também importante referir a sua associação como *offertorium* para o *proprium missae* das festas comuns marianas. Em termos textuais, nas obras identificadas no arquivo musical da Catedral de Évora encontram-se duas versões que, por um lado, apontam para o *offertorium* e, por outro, remetem para momentos musicais do Ofício Divino.

Figura 1 - *Recordare, Virgo Mater* (Graduale Romanum, Antuérpia, Ex Officina Plantiniana, 1663)



No caso das versões do arquivo da Sé de Évora, em termos textuais, cinco delas seguem a forma do *offertorium*, à exceção da obra de Diogo Dias Melgaz. No caso desta última, Melgaz utilizou o texto-base do *offertorium* «Recordare, Virgo Mater dum steteris in conspectu Dei ut loquaris pro nobis bona et avertas indignationem ejus a nobis», adicionando-lhe uma segunda parte rogativa «O Maria Virgo clementissima, intercede pro nobis ad Dominum Jesum Christum». O texto da segunda parte está muito próximo de alguns versos da Lítania para as festas da Virgem Maria, assim como de uma parte do texto da antífona *Tota pulchra es, Maria*<sup>15</sup>. A antífona surge associada a grande número de festividades marianas, sendo um deles a festa de Nossa Senhora da Conceição, mais concretamente, uma das antífonas do ofício de Vésperas. Assim, poderão ser consideradas pelo menos duas hipóteses quanto ao seu enquadramento nas festividades marianas da Catedral. Ambas as possibilidades apontam para a utilização da obra de Melgaz, não só como *offertorium* da missa, mas ainda como uma rubrica destinada ao Ofício Divino.

<sup>15</sup> A este respeito veja-se, por exemplo, as inúmeras edições impressas de litanias (nomeadamente a *de Beata Virgine*) onde surgem invocações como «Virgo clementissima» ou «Virgo prudentissima». No caso da antífona *Tota pulchra es, Maria*, esta passagem textual reproduz praticamente todo o texto da segunda metade da mesma: «O Maria, O Maria, Virgo prudentissima, Mater clementissima, ora pro nobis, intercede pro nobis, ad Dominum Jesum Christum».

A primeira hipótese centra-se na sua inclusão com *offertorium* da missa mariana, composição já desprovida de qualquer paráfrase ao texto musical monódico, constituindo-se como uma obra escrita longe dos modelos quinhentistas. À primeira seção, que contém o texto da antífona, Melgaz juntou-lhe uma segunda parte, também de temática mariana e dentro do caráter rogativo da seção inicial.

Como segunda hipótese sugere-se que a composição estivesse destinada a algum momento musical enquadrado na celebração de litánias (marianas) na Catedral de Évora. O seu forte caráter rogativo aponta para esse momento por comparação com o conteúdo do manuscrito Música Mariana nº 94-101. A fonte, que contém obras de Ignácio de São Jerónimo, inclui o motete *Sancta Maria succurre miseris*, para a festa do Patrocínio da Virgem, a oito vozes. O motete encontra-se com as antífonas *Regina caeli*, a quatro vozes e contínuo, e *Recordare, Virgo Mater*, a quatro vozes com violinos e contínuo, junto com uma litania, a quatro vozes com violinos e contínuo, e um *Magnificat* a 4 concertado. Esta última obra ostenta a indicação de que se destinava às festas comuns da Virgem Maria. A antífona *Recordare, Virgo Mater* surge, assim, entre um grupo de obras que tem a litania mariana como obra central. Entre elas, o motete *Sancta Maria, succurre miseris* assemelha-se à antífona em estudo, pelo seu caráter rogativo. Esta poderia destinar-se a ser cantada após a Litania para a festa do Milagre da Cera. Contribui para a formulação desta hipótese a sua identificação como antífona no respetivo manuscrito, não constituindo, porém, argumento de distinção uma vez que a festividade não está indicada, como acontece no caso de Díaz Bessón. Em qualquer dos casos, parece ser evidente que esta antífona de Melgaz destinar-se-ia ou à festa das Dores ou à festa do Milagre da Cera.

Figura 2 - Diogo Dias Melgaz, *Recordare, Virgo Mater*, cc.1-5

The image shows a musical score for the antiphona 'Recordare, Virgo Mater' by Diogo Dias Melgaz, measures 1-5. The score is written for eight voices (Soprano 1st, Alto 1st, Tenor 1st, Bass 1st, Soprano 2nd, Alto 2nd, Tenor 2nd, Bass 2nd) and Continuo. The lyrics are: 'Re - cor - da - re, Vir - go Ma - ter, Vir - go Ma - ter, Vir - go Ma - ter, Vir - go Ma - ter, Vir - go Ma - ter, Vir - go Ma - ter, Vir - go Ma - ter.' The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The first four measures show the vocal parts with the lyrics, and the fifth measure shows the vocal parts with the lyrics 'Re - cor - da - re, Vir - go Ma - ter, Vir - go Ma - ter, Vir - go Ma - ter, Vir - go Ma - ter, Vir - go Ma - ter, Vir - go Ma - ter, Vir - go Ma - ter.'

No caso de Melgaz, como anteriormente mencionado, o compositor dividiu a antífona em duas partes claramente identificáveis através da sua divisão com uma pausa de mínima. O compositor utilizou uma textura de oito vozes dispostas de forma policoral, com um baixo instrumental que segue as respetivas partes vocais. O texto musical encontra-se disposto segundo um estilo de escrita policoral típico do século XVII, com trocas antifonais entre o primeiro e segundo coro, juntando-se os dois coros nos momentos cadenciais ou de final de segmento. Todavia, nesta obra já não ocorre a incorporação da melodia de cantochão do *offertorium* na obra polifónica como paráfrase. Existe, porém, algum contraponto envolvendo vozes distintas de ambos os coros o que sugere não ter sido a antífona concebida para tirar proveito da espacialidade da catedral eborense, permanecendo os dois coros muito perto um do outro, como é visível na passagem textual «dum steteris in conspectu Dei».

Figura 3 - Diogo Dias Melgaz, *Recordare, Virgo Mater*, cc. 6-10

The image shows a musical score for eight voices and a basso continuo. The voices are labeled S1, A1, T1, B1, S2, A2, T2, and B2. The basso continuo is labeled Aup. The lyrics are: 'go Ma - ter dum ste - te - ris, dum ste - te - ris, dum ste - te - ris, dum ste - te - ris, dum ste - te - ris, dum ste - te - ris, dum ste - te - ris, dum ste - te - ris.' The score is written in a style typical of the 17th century, with a single system of staves.

Ainda no respeitante à colocação desta antífona junto com a litania, será importante ver a organização de outros dois manuscritos posteriores onde está presente a antífona *Recordare Virgo Mater*. Trata-se do manuscrito Música Mariana n.º 118 e Música Mariana n.º 127. No primeiro caso, a antífona surge com a indicação «para o Milagre da cera, 1372», associando-a diretamente a esta festividade. O manuscrito inclui ainda duas composições de temática mariana, *In honorem Beatissimae Virginis Maria* e *Conceptio*

*tua*, e ainda uma litania lauretana para três vozes e contínuo. Aqui é importante referir *Conceptio tua*, motete destinado à festa de Nossa Senhora da Conceição. Partindo do restante conteúdo do manuscrito, é possível que as composições estivessem destinadas à celebração de litânias ou preces, estando relacionadas com festa da Conceição ou do Milagre da Cera. Nesse caso, *Recordare, Virgo Mater* surge, não como *offertorium*, mas como uma obra destinada ao Ofício ou a um momento devocional.

O segundo manuscrito é composto pela antífona *Recordare, Virgo Mater*, o motete *Salve tremendum cunctis potestatibus*, ambas as obras para quatro vozes e contínuo, junto com uma litania para três vozes. A versão da antífona vem acompanhada pela jaculatória «Mae de Deos, misericordia». Esta pequena seção remete para uma outra prática devocional presente nestas festas que consistia na celebração de novenas e setenários. A celebração destes momentos devocionais era frequente ao longo do ano litúrgico, estando geralmente associada às festas mais importantes de determinada igreja, cidade ou diocese. No que respeita às novenas, as celebrações incluíam uma série de unidades funcionais que eram tratadas musicalmente: um *invitatorium* seguido por um hino (*Veni Sancte Spiritus*, na verdade, uma sequência), jaculatória, litania, antífona alusiva à festa, *Tantum ergo*, terminando com três jaculatórias. Finalizadas estas rubricas, era usual cantar-se o *Te Deum laudamus*. No referente ao setenário de Nossa Senhora das Dores, para além das unidades funcionais, era também cantada a sequência *Stabat Mater* (FERNANDES, 2014, 219). Desta forma, a presença de jaculatórias junto com a antífona *Recordare, Virgo Mater* sugere que estas composições – especialmente os manuscritos Música Mariana nº 127 e Diversos nº 227 – poderá também apontar para a sua presença como a antífona cantada após a litania e antes do *Tantum ergo*. Em termos da sua ocorrência, é de salientar a festa de Nossa Senhora da Conceição, que geralmente tinha novenário cantado, ou a festa de Nossa Senhora das Dores e respetivo setenário.

O já referido manuscrito Música Mariana nº 94-101 não se trata de uma obra em estilo concertado, todavia, as vozes vão entrando sequencialmente de nove em nove compassos. Após a introdução instrumental (de nove compassos, com dois violinos e contínuo) entra o soprano, seguido pelo alto, tenor e baixo. A obra utiliza a variante textual «*Recordare, Virgo Mater, in conspectu Dei ut loquaris pro nobis bona et ut avertas indignationem suam a nobis*». Esta versão textual é também encontrada na obra de Fr. Vicente de Santa Bárbara (Música Mariana nº 15 e 127), assim como nas obras anónimas (Música Mariana nº 118 e Diversos nº 227). Em ambos os manuscritos, a rubrica surge junto com uma Litania. Sabe-se a partir das crónicas marianas enunciadas anteriormente que no culto litúrgico-musical da Catedral de Évora, a festa do Milagre da Cera estava associada

à festa de Nossa Senhora das Dores. As mesmas crónicas referem a celebração do ofício da *Salve* ao sábado junto do altar de Nossa Senhora do Anjo que, por sua vez, estava associado à festa do Milagre da Cera (ESPANCA, 1964, 102). Esta interligação de festas e espaços de culto mariano na Catedral irá refletir-se também na produção musical de temática mariana de Diogo Dias Melgaz. É também uma imagem de Nossa Senhora das Dores que coroa a grande estante do coro-alto da Catedral, o que pode sugerir também alguma atenção musical para com a respetiva festa.

Como já se viu, existem nas duas versões sem autoria anotações nos respetivos manuscritos que associam as rubricas diretamente à festa do Milagre da Cera. São estas a Música Mariana nº 118 e Diversos nº 227. No caso do nº 118 o texto encontra-se de acordo com a estrutura textual do *offertorium*. No caso das versões de Fr. Vicente de Santa Bárbara (Música Mariana nº 15) e o Anónimo nº 227 pode ser encontrado um tipo de organização textual diferente daquela presente na obra de Melgaz. O texto de *Recordare, Virgo Mater* corresponde ao texto do *offertorium*, sendo-lhe adicionada uma segunda parte rogativa com o texto «Pater de Caelis, Deus, miserere nobis», uma vez mais, uma secção textual proveniente dos primeiros versos da Litania. Tal como no exemplo anterior, a colocação de um texto rogativo como segunda parte da obra sugere mais uma associação ao ofício que propriamente à missa mas, seguindo a indicação de que se destinava à festa do Milagre da Cera, é possível que pudesse constituir o *offertorium* da missa, neste caso, um motete em duas partes.

Figura 4 - Anónimo, *Recordare, Virgo Mater*, cc. 1-5 (P-EVc Diversos nº 227)

Adagio

Superius  
Re - cor - da - re, Vir - go Ma - - - - -

Altus  
Re - cor - da - re, Vir - go Ma - - - - -

Tenor  
Re - cor - da - re, Vir - go Ma - - - - -

Bassus  
Re - cor - da - re, Vir - go Ma - - - - -

Acomp.  
Re - cor - da - re, Vir - go Ma - - - - -

Destas versões diferentes de *Recordare, Virgo Mater* existentes no arquivo da Catedral, há ainda a destacar o manuscrito Diversos nº 227. Trata-se de um manuscrito composto por cinco partes soltas, para as quatro vozes (SATB) com acompanhamento de



baixo instrumental. A parte do baixo identifica-o como contendo dois motetes de capela: de um lado do fôlio encontra-se a obra com o texto *Recordare, Virgo Mater* e, no verso, a segunda obra *Pater de caelis*. Apesar de identificados como duas obras distintas, estas aparentam ser a primeira e segunda parte da mesma obra. Para além do mesmo andamento e tonalidade, em *Pater de caelis*, continuam a ser utilizados os mesmos motivos musicais de *Recordare, Virgo Mater* (fig. 4 e 5).

Figura 5 - Anónimo, *Pater de Caelis*, cc. 4-9 (P-EVc Diversos nº 227)

Nesta obra anónima encontramos ainda um tipo de recurso expressivo, criado através a inserção de pausas (neste caso de semínima) entre as sílabas de uma determinada palavra de forma a destacá-la.

Figura 6 - Anónimo, *Recordare, Virgo Mater*, cc. 45-50 (P-EVc Diversos nº 227)

É o que acontece com a palavra «avertas», simbolizando o pedido de afastamento dos pecados. Este recurso encontra-se também numa obra de Diogo Dias Melgaz, no motete *Salve Regina*, onde a palavra «suspiramus» é posta em evidência através do uso de pausas num sentido ascendente. Não será, pois, de estranhar o uso de recursos deste tipo em obras posteriores dada a influência de Melgaz nos compositores setecentistas e até mesmo do início do século XIX, como é o caso de Francisco José Perdigão.

Figura 7 - Diogo Dias Melgaz, *Salve Regina*, cc. 42-47

S  
ad Te sus - pi - ra - mus, sus - pi - ra - mus

A  
sus - pi - ra - mus, ad Te sus - pi - ra - mus ge -

T  
Te sus - pi - ra - mus, sus - pi - ra - mus, sus - pi - ra - mus

B  
Te sus - pi - ra - mus, sus - pi - ra - mus, sus - pi - ra - mus

Há ainda a considerar que, tanto a versão de Diogo Dias Melgaz como a versão Anónima nº 227 de *Recordare, Virgo Mater*, poderiam ser utilizadas como *offertorium* para a missa da festa do Milagre da Cera, com a adição de uma segunda parte textual para-litúrgica, o que não seria prática invulgar para a época, tanto mais tratando-se de uma celebração litúrgica de carácter local, com características marcadamente populares, como é o caso desta festividade. A influência popular revela-se através das várias jaculatórias, como é o caso da já referida presença na versão Anónima nº 227 do texto «*Mae de Deos, misericordia*», posto em música no final de *Recordare Virgo Mater*, ocorrendo em outros manuscritos do arquivo, uma vez mais junto da Litanía da Virgem.

A segunda obra de temática mariana de Melgaz, a antífona *Salve Regina*, surge neste contexto litúrgico-musical como uma obra destinada ao ofício de Vésperas celebrado no sábado. Como já foi referido, o serviço da *Salve* era celebrado todos os sábados no altar de Nossa Senhora do Ó pelos cónegos da Catedral (ESPANCA, 1964, 102-103), entendendo-se aqui que também houvesse participação de outros clérigos, nomeadamente dos bacharéis, assim como da capela musical, dirigida por Melgaz. A rubrica musical deste serviço, como o título sugere, era a antífona *Salve Regina*. Desta forma não é de estranhar que Melgaz tenha incorporado uma larga percentagem dos mecanismos

expressivos da escrita polifónica que haviam atingindo o auge no final do século XVII. É neste contexto que recursos expressivos como o que foi mencionado anteriormente surgem de forma a criar impacto musical no momento de celebração. Tal terá também sido conseguido através de uma versão policoral da antífona *Recordare, Virgo Mater*.

Em suma, a associação do texto *Recordare, Virgo Mater* à festa do Milagre da Cera parece evidente face às referências documentais e musicais. Verifica-se que as versões, quer polifónicas, quer em estilo concertado, surgem no arquivo musical da Sé de Évora pelo menos a partir do último quartel do século XVII, período de atividade de Diogo Dias Melgaz como mestre de capela da catedral. Porém, não se poderá excluir a existência de composições anteriores a Melgaz, assim como a prática musical das mesmas no âmbito da atividade da capela, dado o peso que a festa do Milagre da Cera tinha no calendário litúrgico da Catedral. Embora em alguns casos a associação inicial destas obras à festa do Milagre da Cera seja evidente, subsistem dúvidas sobre quais as ocasiões litúrgicas em que seriam, de facto, cantadas. O momento litúrgico para as obras parece ser o *offertorium* da missa, não sendo, porém, de excluir outros momentos do Ofício como Vésperas, a celebração de novenas e setenários ou o canto da Litanía da Virgem no dia antecedendo a respetiva festa. A ausência de indicações litúrgicas nos manuscritos, para além da referência à festa do Milagre da Cera, não nos permitem localizar rigorosamente estas obras no calendário litúrgico da Catedral. Porém, a associação direta à Virgem e a importância que as festas marianas tinham no calendário litúrgico anual da Catedral de Évora, pressupõe-se que fossem cantadas não só na festa indicada, como também em outras das inúmeras festividades marianas do calendário da catedral eborense.

### **Bibliografia:**

- ALEGRIA, José A. (ed.) (1978) – *Diogo Dias Melgás (1638-1700): Opera Omnia. Portugaliae Musica* vol. XXXII, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- ALEGRIA, José A. (1973) – *História da Escola de Música da Sé de Évora*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- ALEGRIA, José A. (1997) – *O Colégio dos Moços do Coro da Sé de Évora*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- ALVARENGA, João P. d' (2015) – Polyphonic Church Music and the Sources from Late Sixteenth-Century Évora Cathedral. *Revista Portuguesa da Musicologia* Vol. 2, nº 1, pp. 19-40.
- BARATA, António F. (1909) – *Évora Antiga*. Évora: Minerva Commercial.

- BARBOSA MACHADO, Diogo (1741) – *Bibliotheca Lusitana*. Tomo I. Lisboa: Na Officina de Antonio Isidoro da Fonseca.
- CARDOSO, Jorge (1666) – *Agiologio Lusitano*. Tomo III. Lisboa: Na Officina de Antonio Craesbeeck de Mello.
- ESPANCA, Túlio (1964) – Curiosidades de Évora (2.<sup>a</sup> série). *A Cidade de Évora* nº 47, pp. 43-162.
- FERNANDES, Cristina (2014) – As Práticas Devocionais Luso-brasileira no Final do Antigo Regime: o Repertório Musical das Novenas, Trezenas e Setenários na Capela Real e Patriarcal de Lisboa. *Revista Música Hodie* Vol. 14, nº 2, pp. 213-231.
- FONSECA, Francisco da (1728) – *Evora gloriosa. Epilogo Dos quatro Tomos da Euora Illustrada*. Roma: Na Officina Komarekiana.
- HENRIQUES, Luís (2017) – A paisagem sonora de Évora no século XVII: Perspectivas a partir da actividade das instituições religiosas da cidade. In *Book of Proceedings II International Congress Interdisciplinarity in Social and Human Sciences*. Faro: Research Centre for Spatial and Organizational Dynamics, pp. 355-359.
- MENEZES, Luís de (1698) – *Historia de Portugal Restaurado*. Tomo II. Lisboa: Na Officina de Miguel Deslandes.
- NERY, Rui V.; CASTRO, Paulo F. de (1991) – História da Música (Sínteses de Cultura Portuguesa). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- RIBEIRO, Mário de S. (1967) – *Primeira parte do index da livraria de música de el rei D. João IV. Reprodução fac-similada da edição de 1649. Explicação prévia por Damião Peres*. Lisboa: Academia Portuguesa da História.
- SANTA MARIA, Fr. Agostinho de (1718) – *Santuario Mariano, E Historia das Imagens Milagrosas de N. Senhora, E as milagrosamente aparecidas, que se veneraõ em o Arcebispado de Evora*. Tomo Sexto, Lisboa Occidental: Na Officina de Antonio Pedrozo Galram.
- SERRÃO, Vítor (2015) – *Arte, religião e imagens em Évora no tempo do Arcebispo D. Teotónio de Bragança, 1578-1602*. Vila Viçosa: Fundação Casa de Bragança.