

## **12. A CONCEÇÃO DE UM IMAGINÁRIO MUSICAL EM FLORES DE MUSICA DE MANUEL RODRIGUES COELHO: A XILOGRAVURA DE SANTA CECÍLIA**



**Mariana Ramos de LIMA**

Universidade NOVA de Lisboa

## RESUMO

A aplicação de caracteres móveis aos símbolos da escrita musical disseminou-se rapidamente em Portugal, onde surgiram alguns editores literários, que também publicavam música. Um desses casos é o de *Flores de Musica pera instrumento de Tecla & Harpa*, da autoria de Manuel Rodrigues Coelho, obra instrumental impressa em Portugal (1620), na oficina de Pedro Craesbeeck, em Lisboa. A partir do exemplar que se encontra na Biblioteca da Ajuda, constato que a xilogravura onde é representada Santa Cecília tocando órgão (f.6v), constitui um elemento fundamental para o enquadramento histórico-geográfico de *Flores de Musica*, onde o imaginário musical é desde logo introduzido por via dessa ilustração visual. É sobre a sua história e influência que me irei debruçar no presente artigo, procurando refazer o percurso dessa xilogravura, desde o seu local de origem, até Portugal, bem como interpretar as modificações que decorreram dessa adaptação.

## NOTA BIOGRÁFICA

Mariana Ramos de Lima frequenta o último ano do Mestrado em Ciências Musicais, área de especialização em Musicologia Histórica, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. A sua investigação tem como tema central o estudo dos milagres dedicados a *Santa Maria de Terena* nas *Cantigas de Santa Maria*, procurando abordar esta temática num âmbito musical, histórico e político. É atualmente bolseira do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), onde obteve uma Bolsa de Investigação na área das *Cantigas de Santa Maria*, trabalhando sob a supervisão do Professor Doutor Manuel Pedro Ferreira. Neste centro é colaboradora do Grupo de Estudos de Música Antiga e do Grupo de Estudos Avançados em Sociologia da Música. É, desde 2015, licenciada em Ciências Musicais também pela FCSH/NOVA.

## 1. INTRODUÇÃO

A aplicação de caracteres móveis aos símbolos da escrita musical expandiu-se rapidamente em Portugal, onde surgiram alguns editores, sobretudo oriundos do norte da Europa, muitos deles literários, que também publicavam música. Um desses casos é o de Pedro Craesbeeck, ou Pieter van Craesbeeck, nascido em Antuérpia por volta de 1572<sup>1</sup>. Este impressor terá iniciado a sua aprendizagem na oficina de Christophe Plantin (1520-1589) com apenas onze anos de idade, sendo já considerado compositor oficial passados seis anos<sup>2</sup>. Terminada a sua formação, instalou-se em Lisboa, em meados de 1597, fugido das lutas religiosas nas Províncias Unidas<sup>3</sup>, e aí fundou uma casa tipográfica com material importado da Flandres, mais recente e diversificado que aquele que existia nas restantes congéneres portuguesas.

Foi na oficina de Lisboa de Pedro Craesbeeck que foi impresso, em 1620, *Flores de Musica pera instrumento de Tecla & Harpa*, da autoria do Pe. Manuel Rodrigues Coelho<sup>4</sup>. Trata-se de uma obra de carácter bastante ambivalente pelo facto de poder ser interpretada em órgão, mas também em cravo ou harpa, tal como nos é sugerido no título, já que nas igrejas ibéricas, as obras para tecla eram também muitas vezes executadas nestes instrumentos<sup>5</sup>. Este volume seria, igualmente, interpretado a um nível mais doméstico, tendo em conta que o tento, o fulcro de *Flores de Musica*<sup>6</sup>, não seria estritamente um género litúrgico.

Rodrigues Coelho é normalmente encarado como a figura musical chave do prolongamento da tradição organística ibérica, uma vez que estreitou as relações entre a escola portuguesa de órgão e as suas congéneres estrangeiras, principalmente as escolas anglo-neerlandesa, napolitana e veneziana. Tal é visível através dos tentos contidos em *Flores de Musica* que “[...] pelo seu virtuosismo, expresso entre outros aspetos numa figuração rítmica rápida e irregular, bem como no aparecimento de uma melodia

---

<sup>1</sup> J. DIAS - *Craesbeeck*, IX.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> “A dinastia van Craesbeeck,” consultado a 8 de setembro de 2016, <http://tipografos.net/historia/craesbeeck.html>.

<sup>4</sup> “Manuel Rodrigues Coelho foi sucessivamente organista das Catedrais de Badajoz, de 1573 e 1577, Elvas, até 1602, Lisboa, em 1602-1603, e da Capela Real de 1604 até à sua reforma em 1633 [...]” (CYMBRON; BRITO - *História da Música Portuguesa*, p. 94).

<sup>5</sup> Luísa CYMBRON; Manuel Carlos de BRITO - *História da Música Portuguesa*, p. 48.

<sup>6</sup> *Id.*, *Ibid.*, p. 95.

solística na mão direita, lembrava influências de obras de William Byrd (1540-1623) ou Pieterszoon Sweelinck (1562-1621)<sup>7</sup>”. Os tipos musicais utilizados nesta obra deveriam ter sido conhecidos e aplicados por Craesbeeck, aquando da sua presença na oficina Plantiniana de onde os terá importado, uma vez que tais materiais permitiam a notação de figurações rítmicas mais variadas, algo que não era comum nas restantes oficinas portuguesas pois, até então, a maioria do repertório musical impresso no país era apenas vocal<sup>8</sup>.

Edição única da época, encontram-se neste momento disponíveis três exemplares em Lisboa<sup>9</sup>. No entanto, neste artigo, focar-me-ei apenas na análise do volume existente na Biblioteca da Ajuda, que se destaca por ser aquele que se encontra em melhor estado de conservação, composto apenas por folhas originais. Ao contrário do que sucede nos outros dois casos, podemos aqui encontrar a sexta folha original não numerada que apresenta a estampa alegórica introdutória do livro<sup>10</sup>. É precisamente o estudo desta imagem que constitui o tema central do presente artigo, não lhe tendo sido, até à data, conferida uma análise mais detalhada<sup>11</sup>. Trata-se de uma forma pertinente de introduzir o imaginário musical ao espetador por meio de metáforas visuais, nomeadamente como forma de reforçar o carácter religioso da obra e de todo o contexto político-cultural que envolveu a sua publicação.

---

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Há que ter em conta que ao longo do séc. XVI já tinha sido impressa em formato de tablatura, pelo método da xilogravura, a *Arte novamente inventada pera aprender a tanger* de Gonçalo de Baena (Lisboa, German Gallarde, 1540), bem como outras obras instrumentais de que há notícia, mas de que não se conhecem exemplares. A novidade de *Flores de Musica* deve-se ao facto de ser uma obra instrumental impressa usando o método dos caracteres móveis.

<sup>9</sup> Biblioteca Nacional, Reservados n.º 1583; Biblioteca da Ajuda, 38- XII-26; Biblioteca Nacional, Música, C.I.C-95.

<sup>10</sup> No exemplar da Biblioteca Nacional, Reservados n.º 1583, foi retirada a folha onde se encontrava esta estampa. No caso da obra que se encontra na Biblioteca Nacional, na área de Música, C.I.C-95, esta folha não é original tendo a imagem sido posteriormente reproduzida em papel vegetal, a lápis, a partir do exemplar da Biblioteca da Ajuda, o que se pode verificar através da presença de alguns acabamentos comuns.

<sup>11</sup> Na edição moderna de *Flores de Musica* apresentada na coleção *Portugaliae Musica* de Macario Santiago Kastner surge uma referência, que será colocada no conteúdo do presente artigo um pouco mais adiante, onde se apresentam as possíveis origens desta xilogravura.



**Fig. 1 - Santa Cecília tocando órgão (pormenor do livro *Flores de Musica*, f.6v), 1620, Mestre desconhecido; xilografia; 15,5 x14 cm; Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda - 38- XII-26. (©Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda)**



**Fig. 2 - Santa Cecília tocando órgão (pormenor do livro *Flores de Musica*, f.6v), meados do séc. XIX aquando do restauro do livro, Mestre desconhecido; desenho a lápis; 15,2 x14 cm; Biblioteca Nacional de Portugal - C.I.C-95. (©Biblioteca Nacional de Portugal)**

Neste fólio encontra-se uma estampa alegórica, xilogravada<sup>12</sup>, visível, entre outros pormenores, pelas diferenças entre o branco e o preto na imagem, que nos mostra parte de um templo onde se vislumbra uma figura com uma auréola, Santa Cecília, sentada, tocando órgão positivo. Trata-se de um aerofone móvel, independente, que se distingue do órgão portativo, não só pela sua envergadura, mas também pelo âmbito do instrumento, que varia entre duas e três oitavas. É o órgão mais usado na música de câmara<sup>13</sup>.

No lado oposto, em pé e encostado ao referido instrumento, surge um anjo, perto do qual se encontram, também sentados, dois outros anjos. O primeiro está a tanger um instrumento composto aparentemente por três ou quatro cordas, certamente um cistre, cordofone beliscado, executado com a utilização de um plectro, como parece acontecer na gravura. Este instrumento atingiu a sua maior importância no decorrer dos séculos XVI e XVII, tendo surgido no início do renascimento, em Itália. É encarado como o precursor direto da cítola medieval, que sabemos ter sido muito utilizada na península ibérica<sup>14</sup>.

*The cittern seems to have been a direct development, in 15th-century Italy, of the citole, with which it shares many physical features: the tapering body, a fretted fingerboard extending on to the soundtable, a human or animal head ornamenting the peghead, the ‘wings’ at the base of the neck, and strings attached at the bottom of the body<sup>15</sup>.*

O cistre caracteriza-se por apresentar um tampo raso, que observado sob uma perspetiva lateral, se afunila em profundidade desde o pescoço até ao fim da caixa, como se pode notar no exemplo apresentado. As cordas usualmente são metálicas, atravessam o cavalete, e encontram-se unidas na extremidade inferior. No entanto, nesta xilogravura não o podemos confirmar já que o anjo se encontra com a mão em cima deste ponto específico. O corpo, visto de frente, apresenta uma forma periforme, devido às suas

---

<sup>12</sup> “A xilogravura é a técnica de gravar em madeira. Utiliza-se a técnica do relevo para se fazer, com o uso de ferramentas, a imagem na madeira. Depois passa-se a tinta e coloca-se o papel, passando o barem sobre ele. A imagem sai invertida [...]” (Menten, *Gravura*, 12).

<sup>13</sup> WILLIAMS; THISTLETHWAITE - “Positive”, p. 151.

<sup>14</sup> Rosario ÁLVAREZ - “Los instrumentos musicales en la plástica española”.

<sup>15</sup> James TYLER - “Cittern”, p. 545.

ilhargas curvas. O cravelhame, reclinado para trás, prolonga-se sob o braço de modo a formar um gancho, lembrando o formato típico da cítola<sup>16</sup>.

À direita do anjo que tocava o cistre, surge um outro a cantar, com um livro aberto sobre o colo. Ao fundo, no canto da gravura, vislumbra-se ainda um Sol que inunda de luz Santa Cecília.

No texto da antífona do Introito da missa a ela dedicada há, porém, uma má interpretação da imagem desta Santa. Isto sucede porque é dito *Cantantibus organis, Cecilia virgo in corde suo soli Domino decantabat dicens: fiat Domine cor meum et corpus meum immaculatum ut non confundar*<sup>17</sup>, versículos que normalmente são assumidos como referência ao casamento da Santa Cecília, durante o qual terá feito um voto de castidade. No entanto, não passa de uma má tradução, já que a expressão *Cantantibus organis* não estaria de todo a fazer referência a instrumentos musicais, mas sim a instrumentos de tortura, remetendo para um momento de martírio<sup>18</sup>. Esta tradução errada, provavelmente datável do século XIV, foi a principal razão pela qual lhe foi outorgado o título de padroeira dos músicos no ano de 1594, pelo Papa Gregório XIII, nomeadamente como resposta a um esforço de centralização religiosa do pós Concílio de Trento<sup>19</sup>. Os artistas da Renascença, e aqueles que os seguiram, começaram a representá-la executando um instrumento musical, concretamente órgão portativo ou positivo – tal como acontece na xilogravura supra referida - que frequentemente surge nas pinturas com um anjo acionando o fole<sup>20</sup>.

Para fortalecer todo o imaginário musical associado a esta obra, há também que referir a inscrição que se encontra na figura xilogravada “MISERICORDIAS D[OMI]ÑI IN AETERNVM CANTABO PS. 88.” e que remete para o salmo 88. No entanto, tendo em conta as variações ao nível da numeração dos salmos, de acordo com as duas traduções originais da Bíblia, é sabido que esta identificação pertencente aos países nórdicos corresponde à versão 89 dos países de origem latina. Tal situação ajuda-nos a concluir que a composição desta xilogravura deverá ter sido da responsabilidade de um indivíduo de origem nórdica, provavelmente conhecido do flamengo Craesbeeck, ou dele próprio. Curiosamente, este salmo faz referência à figura lendária do rei David

---

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> Alba BOSI - *A che santo mi voto*, Santa Cecilia.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> Carin ZWILLING - “Santa Cecília”, p. 156.

<sup>20</sup> *Ibid.*

também conhecido como o rei músico, instrumentista e autor dos salmos, e à sua aliança eterna com Deus<sup>21</sup>. No fundo, temos logo no início de *Flores de Musica*, na xilogravura, a presença quer por via de uma imagem, quer através da inscrição nela contida, da evocação das duas figuras religiosas, símbolos da música celestial, normalmente designadas como patronos dos músicos.

Mas de onde terá surgido esta xilogravura? Quem a idealizou e de que modo terá chegado à oficina de Craesbeeck?

Na edição moderna de *Flores de Musica* de Santiago Kastner, primeiro volume da coleção *Portugaliae Musica*, surge uma referência em que o autor afirma:

*Os motivos principais da xilografia que é seguramente obra portuguesa e mostra, rodeada de anjos músicos, Santa Cecília a tanger num órgão, estão inspirados no desenho «A Santa Cecília» de Jacob van Gheyn, nascido em Antuérpia em 1565, e que trabalhou durante vários anos na Haia. Baseando-se neste desenho, fez Z. Dolendo uma gravura para ilustrar o Motete a 6 vozes Domine fiant anima do compositor holandês Cornelis Schuyt (1557-1616). Tudo leva a crer que um exemplar da obra de Dolendo e de Schuyt veio para Portugal e esteve na posse de Rodrigues Coelho ou de Craesbeeck. A xilografia portuguesa imita os pormenores essenciais presentes da gravura holandesa<sup>22</sup>.*

No entanto, como se pode observar, Kastner não apresenta informação muito precisa relativamente ao contexto e origem desta imagem, bem como ao modo como chegou até às páginas de *Flores de Musica*. Assim sendo, pretendo refazer os passos da sua investigação, aqui ocultos, propondo-me a criar um sentido em torno daquele que terá sido o percurso desta xilogravura e assim, confirmar ou refutar o que foi assumido pelo musicólogo.

A primeira pista que nos é concedida para uma possível origem nórdica desta xilogravura dever-se-á à questão da numeração dos salmos. Como vimos, a sua conceção terá sido idealizada por um indivíduo de origem nórdica, provavelmente o próprio Craesbeeck, originário do norte da Europa, mais concretamente dos Países Baixos. A partir daqui, foi necessário comparar todo um conjunto de imagens integradas no contexto espaço-temporal do impressor, procurando encontrar aquelas que

---

<sup>21</sup> Robert COLE - "The Shape And Message Of Book III", p. 177.

<sup>22</sup> Santiago KASTNER - *Flores de musica*, XVII.



apresentassem algumas semelhanças quer do ponto de vista temático, quer ao nível da distribuição dos elementos, com a xilogravura de *Flores de Musica*.

Partindo deste pressuposto, sabe-se que no final do século XVI começa a surgir, na zona sul dos Países Baixos, um tipo de repertório normalmente designado como “Motetos de Imagens”, que se caracterizava por apresentar pequenos trechos de composições musicais polifónicas incorporadas em representações bíblicas, ou religiosas, onde se destacavam as figuras de Santa Cecília e do rei David<sup>23</sup>. Estas obras apresentavam uma aliança especialmente forte com o espírito humanista, orientado pelas reformas pós-tridentinas, que consideravam a música como a imagem perfeita e até mesmo a realização máxima do louvor a Deus, o objetivo final de todas as coisas terrenas, a eternidade celeste<sup>24</sup>. Surgiu, assim, um conjunto de dez “Motetos de Imagem” entre 1584 e cerca de 1593<sup>25</sup>, publicados anualmente por um grupo relativamente constante, que envolvia a parceria entre um inventor (o criador da imagem), um gravador, e um compositor, seguindo, normalmente, a técnica da metalogravura<sup>26</sup>.

Olhando para este repertório dos “Motetos de Imagem”, salta à vista pelas semelhanças com a xilogravura da obra de Manuel Rodrigues Coelho, o desenho “A Santa Cecília” de Jacob De Gheyn (1565-1625). Embora tivesse nascido em Antuérpia, De Gheyn terá viajado para Leiden em 1593, onde se casou com Eva Stalpaert van der Wiele na primavera de 1595<sup>27</sup>. Foi durante a estadia nesta cidade que conheceu Zacharias Dolendo (1561-1601) natural desta terra e responsável pela produção da gravura a partir do desenho supra citado<sup>28</sup>. O moteto incluído na imagem remete para a obra a seis vozes *Domine fiant anima*, também conhecido por *Caecelia Motet*, da autoria do compositor holandês Cornelis Schuyt (1557-1616), provavelmente pertencente a este mesmo círculo cultural, por ser natural de Leiden<sup>29</sup>.

---

<sup>23</sup> Peter FISCHER - *Music in paintings*, p. 26.

<sup>24</sup> *Ibid*, pp. 15-16.

<sup>25</sup> Max Seiffert publicou as dez gravuras pertencentes a este conjunto dos “Motetos de Imagem”, entre elas oito gravuras holandesas de Johan Sadeler (1550-1600), que continham motetos da autoria de Cornelis Verdonck, Andrew Pevernage, Orlando di Lasso e Daniel Raymundi também da mesma região. Nas duas outras gravuras surgem motetos de Francesco Soriani (Suriani) e Cornelis Schuyt (Seiffert, “Bildzeugnisse des 16,” 49-67).

<sup>26</sup> “[...] A gravura em metal é realizada em chapa de cobre ou zinco, sendo que o processo mais comum é o chamado buril, embora existam outras técnicas a serem utilizadas.” (Menten, *Gravura*, 12).

<sup>27</sup> Peter FISCHER - *Music in paintings*, p. 32.

<sup>28</sup> Michael BRYAN - “Dolendo, Zacharias”, p. 417.

<sup>29</sup> Peter FISCHER - *Music in paintings*, p. 33.

No entanto, tal como nos é sugerido por Fischer, há que ter em conta que De Gheyn era protestante e, embora conseguisse manter uma posição relativamente neutra face à questão religiosa, mantendo boas relações com membros das duas facções, não deixava de ser estranha a sua ousadia ao apresentar um desenho que tem como principal elemento, Santa Cecília. Esta situação ajuda-nos a compreender que, provavelmente, a imagem poderá ter surgido com o propósito de festejar uma ocasião especial<sup>30</sup>. Sabendo que Cornelis Schuyt era um católico romano devoto e que se casou em 1593 com Cecilia van Uytgeest Pietersdochter, esta metalogravura poderá ter sido um presente de casamento de Gheyn e Dolendo, não só como uma forma de elogio à obra do compositor, tendo em conta a afinidade religiosa, mas também como uma analogia entre a Santa e a sua esposa, já que ambas partilhavam o mesmo nome<sup>31</sup>. Foi este exemplar que serviu de base para as diversas cópias realizadas posteriormente.



**Fig. 3 - Santa Cecília, ca.1593, desenho de Jacob De Gheyn e gravura de Zacharias Dolendo; metalogravura; 10,5×14,2 cm; Floris en Cornelis Schuyt, 197. (©Alfons Annegarn, Floris en Cornelis Schuyt)**

<sup>30</sup> Ver nota de rodapé 28.

<sup>31</sup> Ver nota de rodapé 30.

Na gravura de Dolendo são apresentados três anjos à esquerda do observador que possuem, cada um deles nas suas mãos, um livro de coro aberto, onde está representado o moteto a seis vozes de Schuyt. Santa Cecília surge como elemento central da imagem, tocando órgão positivo, sendo o seu fole acionado por um pequeno anjo. Ao lado deste instrumento, encontra-se em pé um outro anjo, figura que irradia luz. À direita do observador existe um vaso contendo o lírio da pureza, e na parte superior, uma vista de uma janela onde é retratada uma cena que remete para o momento do casamento de Santa Cecília, onde surge um anjo que segura nas mãos duas coroas de flores simbolizando o martírio que em breve iria glorificar Cecília e Valeriano, seu marido.

A primeira descrição conhecida desta gravura data de 1862, projetada a partir de um exemplar que se encontrava em Basileia. Sabe-se, igualmente, que em 1871 se vendeu um outro em Colónia. Algumas exposições realizadas no Museu Municipal de Haia, em 1936, referem a presença da peça a partir do catálogo, exemplar este que atualmente lá se encontra em exibição<sup>32</sup>. Consta-se assim, a divulgação desta obra por vários pontos da Europa, sendo provável que uma delas tenha chegado a Portugal. Para tentar compreender o modo como esta gravura terá circulado no nosso país é importante ter em conta que durante o mesmo período em que Gheyn, Dolendo e Schuyt se encontravam em Leiden, também Plantin, professor de Craesbeeck, fundou aí, em 1583, uma oficina junto da Universidade, que ficou nas mãos do seu genro, François Raphelengien, após a sua morte<sup>33</sup>.

Desta forma, tudo leva a crer que um exemplar da metalogravura holandesa tenha chegado a Portugal por via do próprio Craesbeeck, que a terá obtido numa das suas visitas à oficina Plantiniana de Leiden, ou que a tenha adquirido casualmente, entre o material que viajava entre as oficinas Plantinianas. O molde em madeira da gravura de *Flores de Musica*, produzido no atelier de Pedro Craesbeeck, terá provavelmente sido concebido como um esboço à primeira vista partindo da imagem original, isto porque os principais traços do exemplar português são menos pormenorizados e rigorosos que os do holandês. Denota-se, igualmente, uma mudança na direção de alguns dos elementos presentes na xilogravura face ao seu modelo, o que se deve ao facto de que quem a copiou se equivocou, já que o molde representa sempre o espelho daquilo que nele se encontra registado. Esta situação é claramente visível no que se refere à direção da mão

---

<sup>32</sup> Alfons ANNEGARN - *Floris en Cornelis Schuyt*, p. 195.

<sup>33</sup> NAVE; VOET - *Musée Plantin-Moretus*, p. 13.

do anjo que surge junto ao órgão, que deixa de apontar para Santa Cecília, como sucede no modelo, para incidir num espaço vazio.

Comparando as duas imagens foco de análise, verifica-se que há um conjunto de elementos que se repetem em posições similares. Assim, salienta-se a presença de anjos músicos em ambas. Também nas duas há uma enorme semelhança no traço dos órgãos e da própria figura da Santa, como personagem central. Realça-se o pormenor da águia como pé do referido instrumento, o que pode ser explicado pelo facto de que na Bíblia este animal representa força e poder, concretamente através da metáfora que surge quando o profeta Isaías (40: 30, 31) compara os que confiam no Senhor a águias “[...] Os adolescentes cansam-se, fatigam-se, e os jovens robustos podem vacilar, mas aqueles que confiam no Senhor renovam as suas forças; têm asas, como a águia, e voam velozmente, sem se cansar, e correm sem desfalecer<sup>34</sup>”.

No entanto, é claramente visível que a xilogravura portuguesa sofreu alterações face ao modelo original. Podemos desde logo começar por referir a mudança do espaço onde decorre a ação, que passa de um local simples e sóbrio, aparentemente um quarto, para um templo mais majestoso. Para além disso, denota-se que o executor da obra de Coelho optou por apenas manter da imagem original aquilo que lhe interessava, retirando elementos como o lírio, ou a cena representada na janela.

No que diz respeito aos instrumentos representados há a salientar uma redução significativa do número de tubos do órgão, sendo que no original há uma tentativa de os fazer corresponder às respetivas teclas, enquanto na segunda versão tal não se verifica. As posições dos anjos são similares nas duas gravuras, se bem que no caso dos de *Flores de Musica* se denote a substituição, numa das figuras situadas à esquerda do observador, do livro que segurava, por um cistre. A esfera decorativa que se encontra debaixo da mão do anjo, na xilogravura de Coelho, traduz uma má interpretação do desenho original por parte do gravador, uma vez que no modelo há um anjo a acionar o fole e não uma esfera ornamental.

Ao nível das auréolas, há que assinalar que na imagem de Dolendo estas se encontram sobretudo presentes nos anjos, enquanto na xilogravura portuguesa se centram na figura da Santa, sendo a luz aqui direcionada não a partir do anjo que está ao lado do órgão,

---

<sup>34</sup> *Bíblia Sagrada*, p. 991.

mas sim de um sol que se situa no canto da imagem diretamente a iluminar a mártir. Tais mudanças devem ser explicadas, em grande parte, pelo facto de Jacob De Gheyn ser protestante, justificando-se deste modo a proeminência que concedeu aos anjos e não à Santa. Quando a imagem é adotada em Portugal, país onde a Contra-Reforma teve sobretudo repercussões sociais tanto ao nível administrativo como civil, e tendo em conta que a xilogravura foi adotada para ilustrar um manual associado à prática organística, que como vimos, em parte, teria sido divulgado no meio religioso (não fosse o seu autor um padre), depreende-se que o organizador da imagem a alterou, de modo a contextualizá-la num espaço sociocultural específico, distinto daquele em que se encontrava a gravura de Dolendo. Assim, a figura da Santa Cecília é enaltecida em detrimento dos anjos, nomeadamente através do tamanho das auréolas e irradiação da luz, ocorrendo também a substituição dos livros de coro que continham o moteto de Schuyt por um cistre, instrumento que embora tivesse sido posteriormente divulgado por toda a Europa, teve origem na zona do mediterrâneo, mais propriamente em Itália, podendo assumir nesta xilogravura um significado histórico-social necessário para o enquadramento da obra. Não se deve descurar a origem deste cordofone a partir da cítola medieval, que contava já com uma longa presença na história da vida musical medieval Ibérica<sup>35</sup>.

Em suma, partindo do exemplo apresentado neste artigo, apercebemo-nos facilmente da imensa circulação de material tipográfico, bem como de estampas alegóricas e respetivas gravuras pelas oficinas Europeias, funcionando muitas delas como paradigmas relativos a temáticas específicas. No que respeita à edição impressa de obras musicais, é importante referir o afluxo oriundo dos países do norte da Europa, sobretudo da zona da Flandres, para o sul do continente, onde a prática instrumental, cada vez mais forte, solicitava a utilização de tipos musicais que permitissem a escrita de uma notação mais rápida, como alternativa ao que se fazia ao nível da prática vocal.

No que diz respeito à obra objeto de análise, resta-me confirmar as ideias supra citadas apresentadas por Kastner na versão moderna de *Flores de Musica*. Contudo, é de suma importância consciencializarmo-nos da proeminência que Leiden teve na época, como um espaço cultural de confluência entre os vários intervenientes que possibilitaram quer a criação, quer a viagem deste modelo, daquela zona para Portugal, destacando-se a

---

<sup>35</sup> FERREIRA - *Cantus Coronatus*, 28.

participação de Pedro Craesbeeck como elemento intermediário entre essas duas realidades. No entanto, como vimos, essa transferência dos elementos presentes nas gravuras não foi literal. As divergências religiosas que na época faziam parte daquilo que era o mundo protestante do norte europeu, e o católico romano do sul, determinaram essas modificações, servindo sobretudo para reforçar, através de ilustrações visuais, o contexto sociocultural onde *Flores de Musica* seria publicado.

## 2. BIBLIOGRAFIA SUMÁRIA

ÁLVAREZ, María del R. - *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordofonos*. Madrid: Universidad Complutense, 1982. (Tese de doutoramento)

ANNEGARN, Alfons - *Muziek in Leiden van de Vijftiende tot het Begin van de Zeventiende Eeuw*. Utrecht: Oosthoek's, 1973.

*Bíblia Sagrada*. Lisboa: Difusora Bíblica-Missionários Capuchinhos, 1988.

BOSI, Alba Maria - *A che santo mi voto: Storie dei santi protettori di arti, mestieri, professioni*. Roma: Imprimatur, 2016.

BRYAN, Michael - "Dolendo, Zacharias". *Bryan's Dictionary of Painters and Engravers*. London: George Bell and Sons, 1886.

COLE, Robert L. - *The Shape and Message of Book III (Psalms 73-89)*. Sheffield: Sheffield Academic Press, 2000.

CYMBRON, Luísa; BRITO, Manuel Carlos de - *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.

DIAS, João José Alves - *Craesbeeck: Uma dinastia de impressores em Portugal*. Lisboa: Associação Portuguesa de Livreiros Alfarrabistas, 1996.

Famílias de Tipógrafos - "A dinastia van Craesbeeck". In <http://tipografos.net/historia/craesbeeck.html>. (consultado a 8 de setembro de 2016).

FERREIRA, Manuel Pedro - *Cantus Coronatus D'El-Rei Dom Dinis: 7 Cantigas by King Dinis of Portugal*. Kassel: Edition Reichenberger, 2005.

FISHER, Peter - *Music in Painting of the Low Countries in the 16th and 17th centuries*. Amsterdam: Sonorum Speculum, 1972.

KASTNER, Macario Santiago - "Flores de musica: pera o instrumento de tecla & harpa: Manuel Rodrigues Coelho". *Portugaliae Musica*, Vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1959.

MENTEN, P. - *Gravura, xilogravura, linogravura, litogravura*. São Paulo: São Caetano do Sul/ Cadernos da Fundação de Artes de São Caetano do Sul, 1979.

NAVE, Francine; VOET, Leon - *Musée Plantin-Moretus*. Bruxelles: Anvers, 1989.

NERY, Rui Vieira; FERREIRA DE CASTRO, Paulo - *História da Música - Sínteses da Cultura Portuguesa*. Lisboa: Comissariado para a Europália 91-Portugal/ Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.

SEIFFERT, Max - “Bildzeugnisse des 16. Jahrhunderts für die instrumentale Begleitung des Gesanges und den Ursprung des Musikkupferstiches”. *Archiv für Musikwissenschaft*, 1 (1918/19), pp. 49-67.

SEIFFERT, Max - *Wat leeren ons de schilderijen en prenten der zestiende eeuw over de instrumentale begeleiding van den zang en den oorsprong van de muziekgravure*. Leipzig: C.F.W. Siegel, 1920.

TYLER, James - “Cittern”. SADIE, Stanley (ed.) - *The Grove Dictionary of Musical Instruments*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

WILLIAMS, Peter; THISTLETHWAITE, Nicholas - “Positive”. SADIE, Stanley - *The Grove Dictionary of Musical Instruments*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

ZWILLING, Carin - “Santa Cecília: um percurso através da arte e da devoção”. *Teoliterária*, Vol. 5, 9 (2015), pp. 147-183. doi: 10.19143/2236-9937.2015v5n9p147-183 (consultado a 8 de novembro de 2016).