

Terceras Jornadas Internacionales de Ficcionalización y Narración en la Antigüedad, el Tardoantiguo y el Medioevo “Un milenio de contar historias”, Buenos Aires, 2017.

Revisión de un antifonario del siglo XV en el Museo de Arte Decorativo de Buenos Aires. La irreductibilidad de la imagen en el manuscrito Ar-Bd 1497.

Mangiarotti, Irene, Manrique y Ursula.

Cita:

Mangiarotti, Irene, Manrique y Ursula (2017). *Revisión de un antifonario del siglo XV en el Museo de Arte Decorativo de Buenos Aires. La irreductibilidad de la imagen en el manuscrito Ar-Bd 1497. Terceras Jornadas Internacionales de Ficcionalización y Narración en la Antigüedad, el Tardoantiguo y el Medioevo “Un milenio de contar historias”, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/irene.mangiarotti/3>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/p4Te/uGz>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Terceras Jornadas Internacionales de Ficcionalización y Narración en la Antigüedad, el Tardoantiguo y el Medioevo “Un milenio de contar historias”

Revisión de un antifonario del siglo XV en el Museo de Arte Decorativo de Buenos Aires.

La irreductibilidad de la imagen en el manuscrito Ar-Bd 1497.

Irene Mangiarotti

Ursula Manrique

Palabras Claves: Antifonario, Edad Media, Iniciales historiadas, Análisis de obra, Irreductibilidad.

Introducción

El objeto catalogado como Ar-Bd 1497 por el Museo de Arte Decorativo es un antifonario del siglo XV. En el presente trabajo analizaremos formalmente las imágenes que se inscriben en el texto, con el fin de efectuar un aporte al estudio interdisciplinario del patrimonio medieval de la Ciudad de Buenos Aires. A través de la observación de distintos elementos plásticos buscamos obtener información sobre la datación del objeto, la capacidad económica de la comitencia, o incluso el rol social, político o religioso del lugar de procedencia.

Según la ficha del Museo, este objeto de estudio posee 136 folios de 58x41cm. Los folios se encuentran sin numerar. El cuerpo principal comienza en el cuarto folio ya que los tres primeros folios son agregados. Las tapas son de madera forradas de cuero. El pauta musical consiste en seis tetragramas por cara, en tinta roja. La música y los textos se encuentran en tinta negra. Además de esta ficha, el Museo cuenta con una redacción efectuada por Eduardo Bullrich en 1944, donde se propone que las ocho iniciales mayores de este manuscrito poseen “*figuras de Santos (...) que han sido atribuidas a Cosimo Roselli y que son indudablemente de un maestro italiano de la segunda mitad del siglo XV*” (BULLRICH, 1944:1). El autor, unos párrafos más adelante, indica que fue Olskchi el responsable de dicha atribución, sin revelar la identidad de este sujeto ni sus fundamentos. Esto nos genera interrogantes sobre la veracidad de la afirmación, por lo que proponemos cuestionarla y ponerla en debate. En este trabajo buscaremos otorgar algunas herramientas en pos de este objetivo.

Marco teórico

Concebimos la imagen de este manuscrito como portadora de una entidad propia, más allá de la palabra escrita y de la notación musical. Si bien la obra se percibe como un todo conjunto, consideramos la noción de irreductibilidad de los distintos lenguajes un útil instrumento para el

análisis ya que nos permite profundizar en un aspecto particular del objeto, que se complementa con los demás. Así, en lo que concierne al estudio de la imagen, entendemos una valiosa herramienta teórica la propuesta por la Nueva Historia Cultural, donde se parte de la noción de la irreductibilidad y la intrincación de las distintas formas de representación: que son en palabras de Chartier “*el texto y la imagen, el discurso y la pintura*” (CHARTIER, 1966:76). De esta manera, concebimos a la palabra y a la imagen como registros que se vinculan pero nunca se confunden.

Siguiendo en esta línea, tendremos en cuenta doble función de la imagen: por un lado hace presente la ausencia de lo que está representando y por otro se presenta a sí misma como tal. A su vez, esto constituye a quien la observa como sujeto observando. En palabras de Marin “*La fuerza de la imagen está aquí –en sus efectos– como fuerza de presentificación de lo ausente tanto como energía de autorrepresentación*” (MARIN, 1993: 3). El poder de la imagen contenida en un manuscrito de antífonas puede relacionarse con la institución eclesiástica y el poder que evoca la divinidad.

En el ámbito argentino, la historiadora del arte Nora Gomez también plantea que texto e imagen son igualmente valiosas: “*las imágenes no son meras ilustraciones del texto al que acompañan, y más que representarlo, presentifica lo que la imago lingüística designa nominal o abstractamente; presentifica el espacio en planos o en perspectiva; y fundamentalmente presentifica sincrónica y condensadamente episodios, acciones y personajes*” (GOMEZ, 2001:124).

Manuscritos

La producción de manuscritos se realizaba en talleres, generalmente eclesiásticos, que nucleaban distintos artesanos. Así, se realizaba una división del trabajo en todo el proceso productivo, incluyéndose el trazado de las líneas de las páginas y el aplique de oro. El surgimiento de la producción en serie que posibilitó la imprenta en el siglo XV implicó que estos objetos artesanales pasen a ser valorados como obras únicas ya que pasa a ser relevante su cualidad estética frente a un nuevo modo de producción. Se ve así modificada su concepción utilitaria con el paso del tiempo, a tal punto que hoy forma parte del patrimonio de un museo y no de una iglesia. Según Chartier, es interesante indicar cómo las realidades se construyen de manera diferente según los lugares y los tiempos (CHARTIER, 1990:44). Aquí vemos un objeto construido con una función evangelizadora, dentro de un tiempo y lugar precisos y es en el cambio de realidad que pasa paulatinamente a cumplir una función estética.

En lo que se refiere al análisis de libros corales en el territorio de América Latina podemos mencionar los trabajos de puesta en valor y análisis de Silvia Salgado Ruelas en México, Ismael

Fernandez de la Cuesta en Bolivia y el grupo Musicat en México. Es menester realizar este mismo trabajo con los manuscritos presentes en los museos de Buenos Aires. Sobre esto, el profesor Germán Rossi nos brinda información en su texto *“Relevamiento de fuentes de canto llano de Buenos Aires. Estado de la cuestión de un proyecto de cátedra”*. En palabras de este docente e investigador, generalmente se ha prestado *“poca atención a estos materiales considerados ‘demasiado modernos’ por los historiadores medievalistas y ‘poco originales’ o ‘demasiado ligados a la tradición europea’ por los latinoamericanistas”* (ROSSI, S\F: 1). Efectivamente, no es fácil encontrar informes que aborden los manuscritos de canto llano en la ciudad de Buenos Aires. Sobre este manuscrito en particular y desde la perspectiva formal plástica, únicamente se cuenta con la ficha de análisis realizada por Eduardo Bullrich ya mencionada. Allí se indica que este volumen sería uno de los tomos del antifonario que se encontraba en el Museo de San Marcos en Florencia, que solía ser un convento Dominicano. Se supone que Matías Errázuriz adquirió esta obra durante su residencia en Francia. Sin embargo, el Museo de Arte Decorativo no cuenta con fuentes que testimonien la compra por parte de la familia Errazuriz Alvear, que documenten el año, o el importe de la adquisición. Tampoco es posible determinar si efectivamente se realizó en San Marcos de Florencia en el siglo XV ni si quienes trabajaron en su producción conformaron el taller de Rosselli.

El enfoque plástico

El texto litúrgico posee numerosas iniciales, algunas simples y otras ornamentadas, de tal tamaño que llegan a ocupar gran parte de la hoja. Más allá de las iniciales simples, estos caracteres alfabéticos sobresalen del resto del corpus escrito debido a su módulo, forma u ornamentación. En palabras de Elisa Ruiz García, éstos *“son signos que ofrecen peculiaridades morfológicas con la finalidad de establecer una jerarquía gráfica en el seno de la página”* (RUIZ GARCIA, 2002: 275). Las Iniciales Historiadas son aquellas que incluyen representaciones de personajes dentro de su forma, de acuerdo a una situación narrativa. En el manuscrito es posible identificar ocho de estas iniciales, en las que se distinguen santos, mártires, formas arquitectónicas, vegetación y ornamentación. Están describiendo un personaje o un acontecimiento. Todas se encuentran acompañadas por decoraciones en los márgenes.

Imagen 006v: Letra e minúscula inicial principal de color azul, inscripta sobre un cuadrado dorado. A su alrededor y en los márgenes se observan motivos vegetales y florales. En el margen inferior de la página es posible identificar la figura de un anciano sosteniendo un rollo de pergamino inscripta en un marco con forma de flor cuadrilobulada. A su vez, sobre este marco, se encuentran dos *putti*. En el margen superior izquierdo de este folio es posible identificar una figura

infantil con vestimenta de color amarillo observando la escena principal. En la marginalia aparecen pájaros entrelazados con los motivos vegetales.

En el eje central de la inicial se encuentra la figura de Cristo vistiendo un manto azul, a su izquierda y derecha se observan dos figuras destacadas con mantos verde y amarillo. En el segundo plano aparecen cuatro figuras más intercaladas con las tres ya mencionadas, generando un ritmo geométrico con sus rostros y nimbos. No es posible observar la representación de los pies de estas figuras, con lo que se genera una sensación de ingravidez de los personajes. Sin embargo, Cristo con las otras dos figuras que aparecen en primer plano apoyan sus pies descalzos en un suelo cubierto de hojas. En un tercer plano solo se pueden observar nimbos dorados y parte del rostro de lo que intuimos que son más figuras, que sugieren una multitud. El nimbo de Cristo se encuentra jerarquizado mediante una cruz de color rojo. En cuanto a la composición, la disposición de las figuras es en friso y sus nimbos marcan la línea del horizonte. Como único fondo se aprecia un cielo azulado. Los rostros se encuentran individualizados mediante un tratamiento realista que modela los mismos a través del color. En este caso encontramos una correlación entre texto e imagen, ya que en el texto Cristo se está dirigiendo a sus discípulos para indicarles como deben proceder en la ciudad. En la imagen observamos que Cristo extiende su mano en una actitud que sugiere elocuencia frente a sus doce apóstoles.

Imagen 22r: La imagen inicial del folio 22r consiste en una letra I rosada, con un eje de simetría vertical central. En dicho eje se observa una figura de un mártir nimbado sosteniendo una hoja de palma. El fondo es completamente de oro. El santo posee una túnica rosada y una camisa verde. Sus cabellos están tratados con un tono ocre oscuro. El cuadrado de oro en el que se inscribe posee una guarda floral compuesta fundamentalmente por hojas de acanto color azul. Se ha realizado un tratamiento figurativo del rostro ya que las mejillas se encuentran sonrosadas y el mentón, la nariz y los ojos se encuentran sombreados. Lo mismo ocurre con las manos, en una de las cuales observamos además la presencia de una llaga. Si bien este tipo de sombreado nos indicaría una intención de incorporarle a la imagen la sensación de profundidad, no es posible apreciarlo en la túnica del personaje, que se encuentra trabajada de una manera casi planimétrica. Posee varias líneas blancas a manera de ornamentación en la vestimenta, que señalarían una alta jerarquía o poder económico.

Imagen 036 v: Es una letra A, inicial minúscula de color azul con fondo de oro. La ornamentación en los márgenes de la página parece inacabada debido a la presencia de líneas de grafito. Por otro lado, es posible observar los ya conocidos motivos vegetales ornamentales de hojas

de acanto. La figura principal, ubicada en el eje central de la imagen, posee un manto azul que parece caer de manera natural. La figura sostiene una pluma o palma. Mientras su cuerpo posee una rotación ligera hacia el lado derecho de la imagen, su rostro se vuelve hacia la izquierda, para observar a una figura de perfil que le devuelve la mirada. Del lado derecho se aprecia una tercera figura, con la mirada perdida y también posee una palma en la mano. Todos estos personajes poseen nimbos dorados. En un segundo plano, entre el nimbo de la figura central y la de la izquierda se logra vislumbrar una cuarta figura parcialmente: solo se ven su nariz, boca y barba, y la parte superior de la cabeza, así como también un fragmento de su vestimenta color rojo. Detrás de estas figuras se aprecian tres líneas curvas más, indicadoras de la parte superior de nimbos dorados. Esto nos daría una sensación de multitud detrás. Estos nimbos de oro son del mismo material que el fondo y solo son distinguibles por las líneas mencionadas. Es interesante destacar que los rostros se encuentran individualizados, son naturalistas y se observa un modelado de los mismos a través del color.

Imagen 056 r: Esta imagen consiste en una E en tono rosado, con fondo de oro. Vegetación en verde, rosa y azul. En el centro de la letra se observa un ovalo azul sobre el que se presenta un personaje identificado con un Papa debido a la presencia de la tiara papal. Esta posee representadas gemas de color verde y naranjas. El Papa viste una túnica blanca y un manto verde con una guarda amarilla e inscripciones en dorado. Se observa el empleo del oro para el nimbo del personaje y para el gancho del manto. Posee guantes blancos ornamentados con un ovalo dorado en el dorso de la mano. En la mano izquierda sostiene las sagradas escrituras y en la derecha un bastón ornamentado. Observamos nuevamente un tratamiento de claroscuro en el rostro y una expresión realista, de concentración piadosa.

Imagen 071v: Se observa un cuadrado de oro con la letra E inicial minúscula ubicada dentro de él. Esta letra es de color rosado con verde y azul en los roleos decorativos. Se observan varios motivos ornamentales vegetales alrededor. Ocupando gran parte de esta inicial se aprecia un ovalo azul con una única figura en el eje principal. Se encuentra nimbada y posee las vestimentas propias de un fraile franciscano. Es probable que se trate de San Bernardino de Siena, ya que sus manos sostienen un cuadro con un marco que parece ser de madera, con fondo azul y un sol con rayos ondulantes, dentro del cual se dejan ver las letras: YHS. La iconografía del crismón con doce rayos, como si estuviese dentro de un sol, corresponde a este santo ya que se cree que él mostraba al público de la iglesia esta tabla. Él falleció en 1444, y su iconografía fue creada poco después. Este

dato es relevante en tanto nos permite ubicar la fecha de creación del manuscrito necesariamente a partir de la segunda mitad del siglo XV.

El santo posee el ceño fruncido. Tiene la cabeza gacha y sus ojos se dirigen hacia la derecha. Su rostro es adusto, naturalista.

Imagen 86 v: Se trata de una letra A inicial minúscula, de color rosa, inscripta en un cuadrado de oro. El borde interior de la letra es de color amarillo y los bordes exteriores se encuentran decorados con un cordón de círculos que la rodean de ambos lados.

En la parte interior de la letra, en el ojal, vemos la representación de una figura femenina, de cabellos rubios que caen sobre sus hombros, nimbada. Este nimbo se encuentra sugerido por una línea gruesa de color negro, que separa el mismo del resto del fondo dorado. Su vestimenta es de color rojo, con una cinta que rodea su cintura. Lleva un manto color azul que cae con un drapeado casi estático. Este ropaje le cubre solo el hombro izquierdo, el derecho queda al descubierto y permite que veamos la vestimenta roja de abajo. Su mano izquierda sostiene una palma verde con la punta de sus dedos, mientras que posa su mano derecha en su cintura, pero de una forma bastante atípica y forzada: doblando la muñeca de manera tal que vemos la palma de su mano y no el dorso. El rostro de la figura se encuentra en $\frac{3}{4}$ perfil y su mirada se dirige hacia su lado derecho, fuera de cuadro. La representación del rostro naturalista indica un gesto particular, con el mentón hacia el cuello y sus labios fruncidos. Toda la letra se encuentra rodeada por los motivos vegetales ornamentales antes vistos, de color rosa, azul y verde. La decoración continúa por fuera del espacio ocupado por la letra y también por fuera del cuadrado dorado con motivos ornamentales vegetales que se suman a los motivos realizados con un trazo fino y a los círculos dorados.

Imagen 102v: Es una letra I Inicial mayúscula cuya asta descendente es de color rosado, con fondo dorado y terminaciones con motivos vegetales. Los márgenes del folio están igualmente decorados con ornamentación fitomorfa. En este caso observamos que la representación narrativa no se encuentra incluida dentro de la letra sino en un espacio externo, adosado. En la escena se observa la representación de un fondo arquitectónico y por detrás del mismo un cielo azul. La disposición de los edificios incorporados responde a la perspectiva isométrica. En el primer edificio que pareciera ser una iglesia, observamos muchos detalles en los que el artista ha reparado a la hora de representar la fachada, como por ejemplo en el tratamiento de los colores y las molduras. Vemos la representación de una figura que va ingresando en la iglesia, se encuentra de perfil, en un gesto sostiene su manto, porta una tiara papal y ricas vestiduras con ribetes dorados. Por detrás lo acompañan dos figuras más con sombreros rojos propios de los cardenales. Detrás de estas, se

encuentran más figuras. Tanto por la cantidad de personajes como por la disposición de los mismos, uno detrás de los otros, pareciera tratarse de una especie de cortejo. De las figuras del fondo en el último plano solo vemos sus cabezas con sombreros, se trata del mismo recurso de superposición de planos para indicar espacialidad que veíamos anteriormente en el folio 006v.

Imagen 119 v: Se trata de una letra A inicial minúscula inscrita en un cuadrado de oro. La letra es de color rosa, con decoración de motivos ornamentales con un trazo muy fino blanco en el borde interior de la letra, seguido por otro borde de color amarillo. En el interior de la letra se observa un ovalo de color azul, en el que se inserta la figura de un anciano con barba larga blanca. Este lleva un manto marrón bastante esquemático, con un drapeado rígido, que cubre todo su cuerpo a excepción de sus manos y rostro. Con su antebrazo sostiene un cayado de madera y con sus dos manos sostiene una calavera. Esta representación, posible de identificarla con un *momento mori*, simboliza el rechazo a los placeres de la vida; es el símbolo de los penitentes y ermitaños. Su rostro se encuentra levemente girado hacia su izquierda, sus ojos están semiabiertos, algo caídos. Sobre las mejillas se aprecian zonas con coloraciones más oscuras que la carnación del rostro. Se aprecia un nimbo dorado.

Toda la letra se encuentra ornamentada con motivos vegetales de color verde, azul, rosa y amarillo, esta decoración excede el espacio del cuadrado dorado, sobre todo del lado izquierdo y observamos nuevamente los motivos ornamentales con trazos negros finos y los círculos dorados.

Conclusiones

¿Por qué existe la necesidad de colocar imágenes en un antifonario, teniendo en cuenta que ha sido creado para la oralidad? Nos interrogamos acerca de la importancia de las imágenes, considerando que incluirlas implica un mayor trabajo y por lo tanto un costo elevado. No contamos con fuentes que nos respondan estas preguntas, pero sí podemos proponer acercamientos partiendo del análisis realizado. Hemos visto algunas ocasiones en las que la Inicial representaba plásticamente lo que el texto narraba. Puede considerarse entonces a la imagen como fue supuesta en los tiempos de Gregorio Magno: con sus funciones didácticas, mnemotécnicas y anagógicas. En otras palabras, para ayudar a comprender las imágenes para aquellos que no podían leer las escrituras, para ejercitar la memoria y para generar devoción en el fiel. En palabras de Ricardo González, las imágenes religiosas señalan a los espectadores lo que deben seguir de la misma manera que los sermones mueven el ánimo de los oyentes para cumplir con las pautas morales prescriptas (GONZALEZ, 2001: 8). Pero el sentido de la imagen no se agota allí. En todas las iniciales historiadas se puede apreciar el uso del oro. Esta metáfora visual posee un significado

complejo y amplio que de ninguna manera en este espacio y tiempo podremos agotar del todo. Sin embargo, comprendemos algunos de los significados que podría tener: según la doctora Rodríguez Nobrega, la estética medieval se ha caracterizado por el amplio empleo de este material debido a la deslumbrante experiencia visual que implicaban las superficies relucientes, y a su valor material (NOBREGA, 2009:13). Además, en la imagen 56r observamos la representación de gemas, cuyo sentido se enlaza con este mismo simbolismo. Por otro lado, el empleo de materiales costosos implicaba que quienes podían incluirlo en sus manuscritos poseían el poder económico para hacerlo, difundiendo de esta manera una legitimación económica y política. Este poder ineludible que la iglesia transmitía debía ser mantenido en el tiempo y para eso se hacía uso de distintos recursos pictóricos y formales así como también ánicos.

Por otra parte, como ya hemos visto, las imágenes dentro de un compilado de textos pueden ser empleadas para establecer una jerarquía gráfica dentro del manuscrito.

En lo tocante a los modos de representar, observamos que si bien los miniaturistas estaban familiarizados con recursos formales del estilo renacentista tales como el manejo en profundidad del volumen y el uso del claroscuro, por otro lado observamos composiciones partidas y ausencia en algunos casos del eje de simetría. Esta convivencia entre los modos de representación nos indicaría un proceso de transición entre estilos representativos. Además el uso de una perspectiva empírica nos permite situarnos a finales de la Edad Media ya que no se observa el empleo de la perspectiva renacentista matemática propiamente dicha. Es por este motivo que no podemos aventurarnos a afirmar que la atribución de estas imágenes al pintor Cosimo Roselli sea correcta. Es improbable que él mismo haya realizado estas pinturas, e incluso descartaríamos a artistas formados en su taller. La administración de la producción no fue efectuada por un maestro renacentista. Aunque tampoco por un maestro medieval: podemos aventurar que este antifonario fue confeccionado en un periodo de tiempo que abarca meses o incluso años, donde varias manos tuvieron participación y algunas de estas manos estaban al corriente de las formas de representación del renacimiento italiano y otras perpetuaban las tradiciones preexistentes.

Finalmente, concluimos que sí es posible acceder a mayor información a través del análisis de las imágenes en tanto su carácter irreductible. Futuras investigaciones sobre este antifonario podrán dar cuenta aun más de la relación entre los tres lenguajes que operan en el manuscrito: desde una perspectiva de análisis teológico es posible comprender a partir de la base que hemos ofrecido en este trabajo la jerarquía de los salmos y antifonas. Por otro lado, desde la perspectiva codicológica, se podrá analizar el objeto libro en cuanto a su materialidad exterior, la encuadernación.

Bibliografía

- CHARTIER, Roger
1996 *Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen*, en: Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin. Buenos Aires, Manantial.
- ESTRADA VALADEZ Tania, DE LA GARZA CABRERA Patricia, VELASCO CASTELÁN Thalía Edith
2014 *Informe: Los libros de coro copiados por fray Miguel de Aguilar: un primer acercamiento al estudio de su encuadernación en la Nueva España* - Intervención. Año 5. Núm. 10. Julio-diciembre.
- GÓMEZ, Nora Marcela
2001 *La Textualidad Léxico-Figurativa en los Beatos*, *Electronic Journal of Antiquity & Middle Ages, Journal of the Institut d' Estudis Medievals (UAB)*, Ricardo da COSTA (org.) *Mirabilia* 01 (2001). Dec 2001/ISSN 1676-5818.
- GONZÁLEZ, Ricardo
2001 *Los retablos barrocos y la retórica cristiana*, Actas III Congreso Internacional de Barroco Americano, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla.
- MARCHENA HIDALGO, Rosario
2008 *Las miniaturas de los libros de coro de la catedral de Sevilla: el Siglo XVI*, Editorial: universidad de Sevilla. Secretariado de publicaciones
- MARIN, Louis
1993 "Introducción" en: *Des pouvoirs de l'image*. Paris, Editions du Seuil. [Traducción : Diana Murad]
- MORLA, Claudio
1997 "*Tres manuscritos de Canto Llano en Museos de Buenos Aires*". Fuentes: Manuscrito ficha 1417 del Museo de Arte Decorativo/ Manuscritos f. 2035 y 2040 del Museo Enrique Larreta. Transcripción y edición para uso del Conjunto Pro Música de Rosario. Buenos Aires. Inédito.
- RODRÍGUEZ NÓBREGA, Janeth
2009 "*El oro en la pintura de los reinos de la monarquía española. Técnica y simbolismo*", en *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, tomo IV, México, Fomento Cultural Banamex.
- ROSSI, Germán Pablo
Relevamiento de fuentes de canto llano de Buenos Aires. Estado de la cuestión de un proyecto de cátedra. Evolución de los Estilos I, Artes, Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.
- RUIZ GARCÍA, Elisa
2002 *Introducción a la codicología*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- SALGADO RUELAS, Silvia Mónica.
2004 *Libros de Coro conservados en la Biblioteca Nacional de México. Aportaciones a la iluminación de manuscritos novohispanos de los siglos XVII y XVIII*. Tesis de doctorado. Sevilla y México. En Prensa.
- BULLRICH
1944 Catálogo del Museo Nacional de Arte Decorativo. Buenos Aires. Legajo de la pieza consultado. Departamento de Museología y Museografía. Documentación de Patrimonio Artístico. Número de inventario 1497.
- Manuscrito AR-Bd 1497 Museo de Arte Decorativo. Ficha nº 1497
- 1987 *Retablo de artistas*. Equipo de colaboradores. Editorial: Caleruega: Editorial OPE, Serie: Colección AZA., Familia dominicana; volumen 4.

Anexo:

Imágenes correspondientes a los folios 6v, 22r, 36 v, 56 r, 71 v, 86v, 102 v, 119 v del objeto catalogado como Ar-Bd 1497 por el Museo de Arte Decorativo.

Folio 6v















