

La restauración de un libro de coro. El *Oficium Defunctorum* de la antigua Iglesia colegial del Divino Salvador de Sevilla

Andrés Alés Sancristóbal, Rocío
Hermosín Miranda, María Campoy
Naranjo, Centro de Intervención del
IAPH

Resumen

En el marco de las actuaciones que conforman el Proyecto de Intervención de los Bienes Muebles de la Iglesia del Divino Salvador de Sevilla, se acometió la actuación de conservación-restauración de uno de los pocos libros de coro conservados, reflejo de la práctica litúrgica desarrollada por la institución colegial hasta su anulación en 1852. Dicho cantoral, como también se denominan los libros de coro, desarrolla la celebración del Oficio de Difuntos o *Réquiem*. La intervención ha supuesto la primera incursión del Taller de Patrimonio Documental y Gráfico en la recuperación de un documento de gran formato, detallada a lo largo del presente artículo.

Palabras clave

Análisis codicológico / Centro de Intervención / Conservación / Historia / Iglesia del Divino Salvador. Sevilla / Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico / Intervención / Libros de coro / Patrimonio mueble / Sevilla / 1575-1599

Portada del libro de coro *Oficium Defunctorum*. Foto: José Manuel Santos Madrid, IAPH



Estado del libro antes de su restauración. Cubierta delantera
Foto: José Manuel Santos Madrid, IAPH



Estado del libro tras su restauración. Cubierta delantera
Foto: José Manuel Santos Madrid, IAPH

LOS ANTECEDENTES

El Oficio de Difuntos. El libro de coro tras el Concilio de Trento

El Oficio de Difuntos forma parte de la liturgia católica desde el siglo VII y, probablemente, todavía antes de san Gregorio Magno (†606). Fue creado no para recitarlo durante la vigilia del difunto sino en el tercer, séptimo y trigésimo día y en el aniversario de la muerte, como añadidura al oficio canónico cotidiano. Desde el siglo XIV el calendario litúrgico asigna el día 2 de noviembre para la celebración anual por los cristianos muertos aunque, según la crónica de Sigeberto de Gemblaux, el abad de Cluny, San Odilón (†1048), ya la había instituido en el año 998 para los monasterios de su congregación¹.

Aunque la ceremonia litúrgica por los difuntos se practica desde los primeros tiempos del Cristianismo, su repertorio no quedó establecido hasta después del Concilio de Trento (1545-1563), una vez que el humanismo y la crisis protestante del siglo XVI confrontaron los abusos que la Edad Media tardía había introducido en el Oficio Romano².

En 1570 se presenta el ejemplar tipo que todas las iglesias debían adoptar en un plazo de seis meses³. No obstante, en Sevilla, como en muchos otros lugares, el nuevo repertorio se adopta formalmente a partir de enero de 1575⁴.

Para poner los usos sevillanos en conformidad con el nuevo Misal Romano, durante el último tercio del siglo XVI se inicia un periodo de adecuación a las pautas dictadas por la nueva liturgia, que llevaría a las distintas sedes eclesiásticas a tomar medidas para la confección de nuevos libros de coro y corrección y enmienda de los existentes. La Catedral de Sevilla ya había dado sus primeros pasos en 1574 con la compra de doce misales de nuevo rezado y ocho breviarios de media cámara, y facilitando la adquisición de tanto material como fuese necesario para el servicio del coro.

Las iglesias, aunque más precarias de medios, no fueron menos activas y renovaron paulatinamente sus manuscritos litúrgicos, sobre todo reformando y adaptando los antiguos⁵. Estas adaptaciones normalmente consistían en escribir nuevos cuadernillos para incorporarlos al libro o en rajar el pergamino en las partes no convenientes y reescribirlos acorde con las nuevas pautas del Misal Romano reformado, con la consiguiente reparación de la encuadernación original o, en su caso, la sustitución por otra nueva. Estas reformas eran después comprobadas por un corrector vinculado a esa iglesia, encargado de verificar la transcripción y notación musical⁶.

El patrimonio musical del Salvador

El patrimonio musical de la antigua colegial del Salvador puede sondearse gracias a los inventarios conservados, pero desgracia-



Estado del libro antes su restauración. Cubierta trasera
Foto: José Manuel Santos Madrid, IAPH



Estado del libro tras su restauración. Cubierta trasera
Foto: José Manuel Santos Madrid, IAPH

damente sólo de una manera general, al no existir descripciones precisas de los cantorales. En cualquier caso, como segunda iglesia de Sevilla, la colegial atesoraba una colección significativa de la que actualmente sobrevive una mínima parte. El primer inventario conservado se fecha en 1581 con adiciones de nuevos libros de coro adquiridos algunos años después. Se da relación de "cincuenta y siete cuerpos viejos y nuevos de libros de canto llano", revisada y firmada en 10 de septiembre de 1587 y en 17 de junio de 1595. Años más tarde, con motivo de la remodelación completa de la Iglesia del Salvador, se hace inventario de todos los bienes el 15 de agosto de 1671. El amplio documento relaciona cuarenta y tres libros de canto "de bitela pintadas con sus estampas y letras maiores luminadas; los dos de ellos son psalterios donde están los psalmos de las oras diurnas con el Oficio de Difuntos, más tres libros de canto de órgano de a quatro boces cada uno, los dos de ellos de missas, y el otro de vísperas (del) maestro Francisco Guerrero de todos los dichos tres libros de canto de órgano –más un escaparate que está en el costado del coro fuera al lado de la epístola donde se entran los libros de canturía"⁷.

El inventario de 1701, revisado en los años 1711, 1722, 1735 y 1741, menciona cuarenta y cinco libros de coro⁸. Del 8 de junio de 1827, el inventario de Antonio Linares revela un elevado número de partituras y obras musicales que pertenecían al archivo de la capilla. Sobre Oficios de Difuntos cita hasta ocho obras entre invitatorios, responsos y lecciones⁹. Próximo a la supresión de la

colegial un nuevo inventario de 23 de diciembre de 1848, firmado por el licenciado Ricardo Ortiz, suma cuarenta y dos libros de canto llano "de distinto tamaño. It. dos salterios y cinco breviarios y cinco monacales procesionales y dos id"¹⁰. Finalmente, el inventario de primeros de marzo de 1922 del párroco Juan Luis Cózar y Lázaro menciona cuarenta libros de coro en pergamino "faltándoles las viñetas"¹¹. No hay más aportaciones. Poco años más tarde, en 17 de febrero de 1930, se realiza un nuevo inventario por el párroco D. Javier Lazo Moya que es copia del anterior¹². En la actualidad, el Inventario General de Bienes Muebles de la Iglesia Católica (I.G.B.M.I.C.) reduce drásticamente el número de libros de coro a cinco ejemplares.

De los libros de coro conservados actualmente en la Iglesia del Divino Salvador de Sevilla, únicamente dos, entre ellos el ejemplar que nos ocupa, no han sido objeto de modificaciones o intervenciones para adecuarlo al nuevo Rito Romano. Desafortunadamente, los trabajos de investigación histórico-artística, llevados a cabo paralelamente a la intervención de conservación del cantoral, no han aportado datos relevantes; sólo sabemos por la primera página conservada que el libro de coro fue donado a la antigua colegial por D. Ramón Antonio Tolezano para la práctica de la liturgia. No obstante, creemos que el cantoral se realizó a partir de 1575 basándonos en dos hechos. En primer lugar en el repertorio del Oficio que, como se desarrollará a lo largo del análisis de su estructura, está perfectamente adecuado en todas sus partes a la

nueva liturgia. En segundo lugar, en la certeza de que el profundo estudio de su materialidad, como también veremos a lo largo del presente artículo, ha determinado que el manuscrito no ha sido intervenido ni en el bloque ni en su encuadernación, lo que significa que nos encontramos ante una obra de factura original. Teniendo en cuenta la fecha de inicio del periodo de vigencia del nuevo Rito Romano en Sevilla, y los datos cronológicos aportados por el I.G.B.M.I.C., estamos en condiciones de acotar la fecha de confección del libro de coro *Officium Defunctorum* al último cuarto del quinientos, entre 1575 y 1599.

Estructura del Oficio de Difuntos

El repertorio de la Misa de Difuntos, denominado también *Officium Defunctorum*, *Missa pro defunctis*, *Missa Defunctorum* o *Réquiem*, por la primera palabra del introito "Réquiem eternam dona eis Domine", refleja la complejidad de la ceremonia litúrgica. Recitada anualmente o con ocasión de la muerte de un miembro de la comunidad, su solemnidad podía variar en función de si eran ceremonias ordinarias o extraordinarias y de la importancia del fallecido. No obstante, se ha señalado que su recitación y canto no dispensaba del oficio del día por lo que el manuscrito se estructura en dos partes perfectamente definidas: el Oficio de Horas y la Misa de Difuntos¹³.

El Oficio de Horas

El repertorio presenta una estructura tripartita dividida en las horas mayores: *víspera*, *maitines* y *laudes*. Constataremos que la primera y la última presentan una estructura similar compuesta de una serie de cinco salmos antifonarios y de la asignación de un cántico, mientras el maitines, de mayor complejidad, es una sucesión de tres nocturnos con sus correspondientes lecciones.

En la *víspera*, del latín *vespera*, tienen lugar los rezos y cantos que antiguamente se practicaban al atardecer, hora en la que la mayoría de los individuos suspenden sus tareas diarias. El repertorio contiene los siguientes salmos antifonarios: *Placebo Domino* (salmo 114:9), *Dilexi quoniam exaudiet* (salmo 114:1), *Hei mihi domine* (salmo 119:5), *Ad te levavi* (salmo 122:1), *Dominus custodit* (salmo 120:7), *Levavi oculos meos* (salmo 120:1), *Si iniquitates observaveris* (salmo 129:3), *De profundis clamavis* (salmo 129:1), *Opera manuum tuarum* (salmo 127:8) y *Confitebor tibi domine* (salmo 110:1).

El *Magnificat* o cántico de María se inicia con la antifona *Omne quod dat mihi Pater* (S. Juan 4:37) seguido del cántico "Magnifica anima mea dominum..." que alude a las palabras recitadas por la Virgen a su prima Isabel tras el misterio de la Encarnación (S. Lucas 1:46-55).

El oficio después del sueño o el *maitines*, del latín *matutinum*, primera de las horas canónicas rezadas o cantadas tras el amanecer, comienza con el invitatorio *Regem cui omnia vivunt* seguido del salmo *Venite Exultemus* (salmo 94:1-11). El rezo excluye el versículo segundo y, en su lugar, incluye entre el tercer y cuarto versículo el salmo *Quoniam non replet* (salmo 93:14).

La ceremonia continúa con tres nocturnos de estructura casi idéntica. Cada nocturno consta de tres salmos con sus correspondientes antifonas y lecciones sacadas del Libro de Job, seguidas de un responsorio tomado del mismo libro. A la finalización de cada parte del repertorio se recita el versículo "Réquiem eternam dona eis domine, et lux perpetua luceat" del libro bíblico apócrifo IV de Esdras (2:34-35) que volverá a recitarse al final de cada una de las partes del repertorio de la Misa de Difuntos.

El primer nocturno contiene las antifonas y salmos *Dirige in conspectu* (salmo 5:2), *Verba mea* (salmo 5:9), *Convertere domine* (salmo 6:2), *Domine ne in furore* (salmo 6:5-6), *Nequando rapiat* (salmo 7:2) y *Domine deus meus* (salmo 7:3); el repertorio del segundo nocturno consta de los salmos antifonarios *In loco pascue* y *Dominus regit me* (salmo 22:2), *Delicta juventutis* (salmo 24:1), *Ad te domine levavi* (salmo 24:7), *Credo videre* (salmo 26:1) y *Dominus illuminatio* (salmo 26:13); en último lugar, el tercer nocturno se compone de *Complaceat tibi domine* (salmo 39:2), *Expectans* (salmo 39:14), *Sana domine* (salmo 40:2), *Beatus qui intelligit* (salmo 40:5), *Sitivit anima mea* (salmo 61:2) y *Queadmod* (salmo 61:3).

Se desarrollan a continuación las plegarias en las que alternan una serie de versículos y responsorios citados alternativamente por el solista y el coro. Consta cada una de tres lecciones tomadas íntegramente del Libro de Job que comprenden varios versículos sucesivos. El primer nocturno contiene las lecciones primera, segunda y tercera del oficio, que son los pasajes *Credo quod redemptor* (Job 7:16-21), *Qui lazarus resuscitasti* (Job 10:1-7) y *Domine quando veneris* (Job 10:8-12); el segundo nocturno comprende las lecciones cuarta, quinta y sexta con los fragmentos *Memento mei deus* (Job 13:22-28), *Nei mihi domine* (Job 14, 1-6) y *Ne recoderis peccatame* (Job 14:13-16); el tercer nocturno consta de las lecciones séptima, octava y novena con los versículos *Pecantem me quotidie* (Job 17:1-3, 11-15), *Domine secundum actum* (Job 19:20-27) y *Libera me Domine* (Job 10:18-22).

Completados los nocturnos de maitines tiene lugar el *laudes*, del latín *laudare*. Es una oración matutina constituida de las antifonas y salmos *Exaltabunt* (salmo 50:10), *Miserere* (salmo 50:3), *Exaudi domine orationem* (salmo 64:3), *Te decet* (salmo 64:2), *Me suscepit* (salmo 62:9), *Deus deus meus* (salmo 62:2), *A porta inferi* y *Ego dixit in* del cántico de Ezequías (Isaías 38:10-20), y por último *Omnis spiritus* (salmo 150:6) y *Laudate dominum* (salmo 150:1). Se cierra con el cántico de acción de gracias *Benedictus Dominus Deus* pronunciado por Zacarías con ocasión del nacimiento de su hijo san Juan Bautista (S. Lucas 1:68-79). Precede al *Benedictus* la antifona *Ego sum resurrectio* (S. Juan 11:25-26).

La Misa de Difuntos

La segunda parte del libro de coro corresponde a la misa propiamente. Con respecto a la misa tradicional, el texto de Réquiem presenta importantes variaciones que se centran en la supresión del Gloria y el Credo, debido a su carácter de júbilo, añadiendo en su lugar el *Dies Irae* y varias modificaciones menores.

Ya hemos señalado que la Misa de Difuntos quedó establecida tiempo después del Concilio de Trento (1545-1563). Su estructura es una combinación del Ordinario o Común de la misa y del Propio y consta de las partes siguientes: *Introito*, *kyrie*, *gradual* (Réquiem eternam), *tracto* (Absolve Domine), *secuencia* (Dies Irae), *ofertorio* (Domine Jesu Christe), *sanctus* y *benedictus*, *agnus* (Dona eis réquiem) y la comunión (Lux eterna), seguida del cántico de absolución *Libera me, Domine* que no pertenece a la misa propiamente dicha sino al servicio de enterramiento y que no figura en el cantoral del Salvador.

El canto de entrada, o el *introito*, "Réquiem eternam dona eis domine, et lux perpetua luceat eis" recoge las bases de toda la celebración eucarística, la del descanso eterno y luz perpetua del libro IV de Esdras (2: 34-35) al que antes se ha aludido. Continúa la ceremonia con la invocación a Dios, el *Kyrie eleison*, repetido en dos momentos consecutivos acompañado del *Christe eleison* añadido tiempo más tarde.

Tanto el *gradual* como el *tracto* son modificados tras el Concilio de Trento. En el primero se sustituye "Si ambulem in medio umbrae mortis" por "In memoria eterna erit justus ab auditione mala non timebit" (salmo 111:7), en el segundo "Absolve domine animas omnium" reemplaza a "Sicut servus desiderat ad fontes aquarum" como una plegaria de composición eclesiástica en sufragio por los difuntos, para que el señor sea benévolo; tras el Concilio Vaticano II (1961-1965) se recuperaron ambas fórmulas anexionando el Aleluya al *gradual*.

La *secuencia* es la parte más extensa de la Misa de Difuntos. Recoge el himno latino *Dies Irae* que trata de los terrores del Juicio Final, atribuido erróneamente a Fray Tomas di Celano en el siglo XIII¹⁴. Con las reformas del Concilio de Trento se suprimieron la mayor parte de las secuencias por considerarlas de origen reciente, aunque se conservaron la presente para el Oficio de Difuntos y otras tres específicas para la Pascua de Resurrección, el Pentecostés y el Corpus Christi.

El *ofertorio* constituye la última parte de la misa antes de la consagración. De composición también eclesiástica es una de las piezas más características y representa el momento del ofrecimiento de las preces. Es un abigarrado texto poético cuyo mensaje global es que el difunto está en manos de Dios y que los sufragios por ellos son de su beneplácito: "Domine Jesu Christe, Rex glorie, libera animas omnium fidelium defunctorum de penis inferni...". Incluye el salmo *Quam olim Abraha* repetido tras el versículo "Hostias y preces" que recuerda la antigua ejecución antifonal que pudo mantenerse al amparo de las ofrendas hechas ordinariamente por el pueblo en sufragio del difunto.

El siguiente movimiento de la misa lo constituye el *sanctus* que tuvo su origen en la liturgia bizantina del siglo II con la creación del trisagio consistente en tres aclamaciones. Finaliza con el "Benedictus qui venit in nomine domini".



Fragmento musical del Oficio de Horas
Foto: José Manuel Santos Madrid, IAPH



Vista del talón en el primer cuadernillo
Foto: José Manuel Santos Madrid, IAPH



Fragmento musical de Misa de Difuntos
Foto: José Manuel Santos Madrid, IAPH

El *Agnus* es una breve plegaria que se hace eco de la expresión "cor-dero" utilizada por san Juan en el Apocalipsis. El Concilio de Trento suprime el "Miserere nobis" y el "Dona nobis pacem" por "Dona eis réquiem" y "Dona eis réquiem sempiternam" respectivamente.

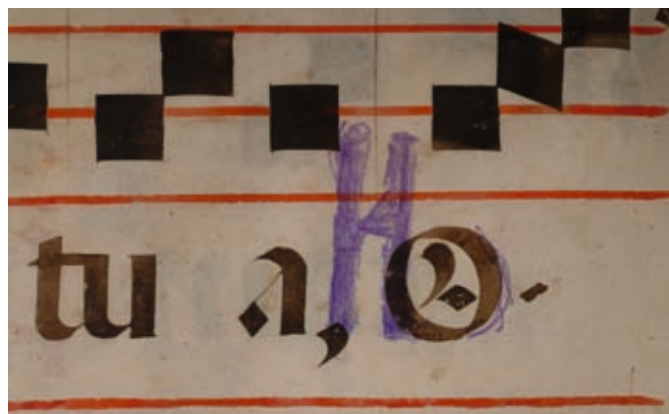
Finalmente, la imagen de la luz perpetua vuelve a aparecer en el texto de la *comuni3n* que cierra el Oficio "Réquiem eternan done eis domine, et lux perpetua luceat eis" sólo que esta vez introduce otra constante en la liturgia funeral, la compa1a de los santos "Cum sanctus tuis in eternum, quia piu es".

De arriba a abajo:

Folio 31r. Correcci3n original del texto por raspadura. Foto: Jos3 Manuel Santos Madrid, IAPH

Folio 44r. Acumulaci3n de suciedad en todo el soporte. Foto: Jos3 Manuel Santos Madrid, IAPH

Folio 45v. Marcas no originales realizadas con l3piz de color. Foto: Jos3 Manuel Santos Madrid, IAPH



An3lisis codicol3gico

A lo largo de los siglos no han dejado de realizarse los libros de coro en pergamino. A pesar de la temprana introducci3n de la imprenta en Sevilla y el auge del comercio del libro impreso, los textos lit3rgicos, por razones t3cnicas derivadas de su gran tama1o, dificultad para los cambios de tinta y m3dulo de las iniciales, puntuaci3n y otros factores relacionados con su car3cter solemne, continuaron en general abord3ndose de forma totalmente artesanal hasta finales del siglo XVIII.

La preparaci3n de las p3ginas

En la elaboraci3n del cuerpo del libro se utilizaron veinticinco bifolios de pergamino de 559 x 735 mm repartido en trece cuader-nillos, la mayor parte biniones, exceptuando el primer cuader-nillo que en su origen era un singuli3n, pero que actualmente s3lo conserva el segundo folio con tal3n; y los cuader-nillos octavo y noveno, compuestos respectivamente de un terni3n y un singu-li3n por equivocaci3n del copista, ya que todos los cuader-nillos previsiblemente se plantearon como biniones. Suman un total de cuarenta y nueve folios. Las dimensiones del bloque completo son 560 x 365 x 22 mm.

Respeto la ley de Gregory en la disposici3n de los bifolios y se observan perfectamente las operaciones de la *mise in page* en las huellas del picado y el pautado en todos los bifolios. Las primeras se confirman en las incisiones practicadas en los laterales de la caja de escritura; las marcas del pautado, realizadas con punta de plomo, se observan en las l3neas verticales dobles que delimitan el cuadro de texto, las rectrices y la l3nea marginal de pie.

Salvo la p3gina inicial que presenta una caja de escritura de 462 x 266 mm donde se insert3, a gran tama1o, el emblema de la colegial, el resto de las p3ginas cuentan con un cuadro de justificaci3n de aproximadamente 450 x 263 mm dividido en veinticinco renglones, de los cuales, veinte corresponden a los pentagramas -con una uni-dad de pautado de 13 mm-, y cinco a los textos copiados bajo dichos pentagramas -15 mm de pautado-. Los espacios marginales mues-tran que la caja de texto est3 levemente desplazada.

La escritura y las tintas

Manuscrito en lat3n por ambas caras con "letra de libros de yglesias" o letra g3tica redonda como se la conoce en la actua-lidad, se ejecut3 con gran perfecci3n y meticulosidad, constan-cia en el ritmo y cadencia del trazo. Errores ortogr3ficos aparte, dentro del contenido textual, llama la atenci3n la presencia rei-terada de r3bricas abreviadas intercaladas en reducidos espa-cios del texto. M3s complejas para el lector actual resultan las abreviaturas que sintetizan los salmos, en su 3poca f3cilmente reconocibles por los cantores. Se limita a introducir parte de las primeras palabras del salmo, de tal manera que sea posible identificarlo en el conjunto del Salterio. Este recurso permite al copista no s3lo ahorrar tiempo de trabajo sino tambi3n mate-rial (pergamino y tintas).

El libro de coro hace uso de los tonos negro y rojo. Junto a la tinta metaloácida, también está presente la tinta china al agua. Una u otra se utilizan indistintamente a lo largo del texto. La tinta roja presente en el manuscrito es soluble en agua. El color rojo se usa en los pentagramas, las rúbricas y la foliación general en caracteres ordinarios. Las claves, neumas, textos, guiones y los salmos abreviados aparecen en color negro.

Las capitales e iluminaciones

Otro elemento articulador del texto son las capitales. La singularidad de estas iniciales se limita al aumento del módulo y a los encuadres de colores. Desafortunadamente los fondos sin decoración dan sensación de absoluta austeridad y pobreza ornamental. Sólo las capitales más importantes, localizadas en los folios 1^{ro} y 29^{vo}, correspondientes a las dos partes principales del Oficio, se iluminan en azul y se encuadran en marcos de tonos amarillo-verde-rojo el primero y rojo-amarillo-azul el segundo. Los encuadres miden aproximadamente 170 x 125 mm. En un segundo nivel se situarían las capitales que articulan los distintos repertorios. Se han contabilizado treinta iniciales, no siempre alternadas ordenadamente en rojo y azul. En un tercer rango se encuentran las iniciales quebradas, en color negro y gran tamaño, que dan comienzo a los versículos y antífonas. Sólo en determinados fragmentos de la segunda parte del Oficio estas capitales son reemplazadas por otras más elementales, en color rojo y tamaño mediano, así como desprovistas de ornamentación. Del primer tipo se han contabilizado cuarenta y cinco capitales y del segundo treinta y dos. Estas últimas se localizan únicamente en la secuencia (folios 35^{ro}-42^{ro}) y a partir del sanctus hasta el final del repertorio (folios 45^{ro}-48^{vo}).

La única iluminación más o menos elaborada que presenta el libro de coro ocupa la primera página, aunque muy probablemente su página anterior estuvo ricamente miniada. De ésta última sólo se conserva un talón toscamente recortado. La iluminación no forma parte de la foliación general del manuscrito y muestra los caracteres textuales en módulo superior y color rojo. Presenta el emblema de la colegial, "el conocido mapa romano superviviente en la Edad Media de la esfera terrestre ceñida por una faja completa en el sentido del ecuador y perpendicular a ella medio meridiano central coronado por una cruz"¹⁵, en un recuadro de 192 x 194 mm. Para iluminarla se emplearon colores como el ocre, azul, verde, magenta, blanco y marrón así como grafito.

Los elementos musicales

El libro de coro presenta la misma composición en todo el manuscrito: cinco pentagramas por página con sus correspondientes notas musicales bajo las que se ubican los textos cantados. Contiene los signos musicales puntados con los convencionalismos propios de los libros corales del siglo XVI en notación cuadrada sobre cinco líneas. La forma cuadrada, y no redonda, se debió a la utilización de pluma de ganso, que cortada creaba esta forma geométrica¹⁶.

Los signos musicales presentes en los cantorales del siglo XVI tienen como base musical el *punctum quadratum*, solo o bien acom-

pañado del *punctum inclinatum* en composición o de la *virga*, o formando otros signos musicales. Existen otros más complejos que los especialistas no se ponen de acuerdo en identificar. Asimismo, la música coral está escrita en las dos claves más conocidas del canto gregoriano Do y Fa, especificada al comienzo del pentagrama.

Otros signos identificados son los guiones o custos, localizados siempre al final de los pentagramas como modo de indicar el grado que ocupa la primera nota del siguiente pentagrama, o cuando hay un cambio de clave o tesitura entre el cuerpo de un responsorio y un versículo; y las vírgulas, verticales que cruzan varias líneas del

De arriba a abajo:

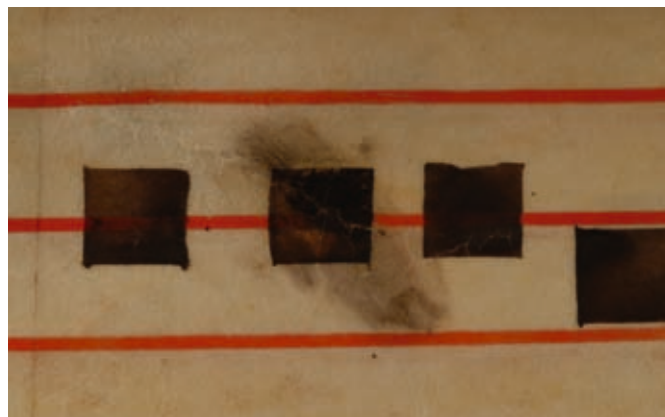
Folio 45^{ro}. Marcas no originales realizadas con lápiz de grafito y acuarelas.

Foto: José Manuel Santos Madrid, IAPH

Folio 29^{ro}. Desplazamiento de tintas por manipulación indebida con humedad.

Posiblemente se trate de un intento de borrado. Foto: José Manuel Santos Madrid, IAPH

Folio 27^{vo}. Craqueladuras y desprendimientos de las tintas metaloácidas por falta de fijación al soporte debida a su propia acción corrosiva. Foto: José Manuel Santos Madrid, IAPH

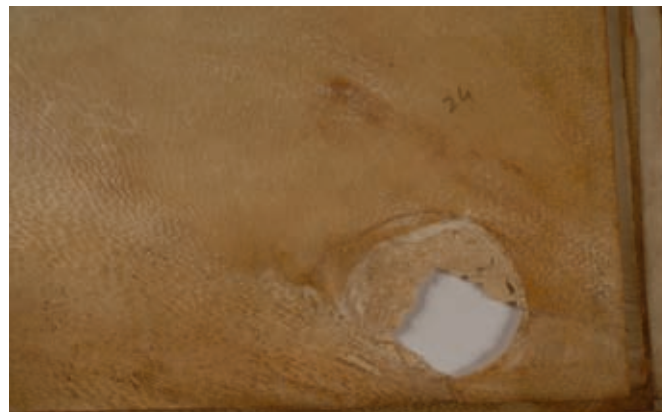




Folios 38vº y 39rº. Fondo de cuadernillo en el que se aprecia la costura a la española realizada con cordel de cáñamo. Foto: José Manuel Santos Madrid, IAPH



Aspecto de la cofia antes de la restauración. Foto: José Manuel Santos Madrid, IAPH



Folio 23rº. Rotura del pergamino por cicatriz, dureza o callosidad existente en la piel del animal. Foto: José Manuel Santos Madrid, IAPH

pentagrama para señalar la separación de las palabras del texto situado inmediatamente debajo (vírgulas grandes) o para marcar las distintas partes del repertorio (vírgulas pequeñas).

En la elaboración o fabricación del libro de coro no resulta complejo determinar el orden de los trabajos. Creemos que tras las labores de la *mise in page* en primer lugar se trazaron los pentagramas y enseguida se procedió a la copia y el puntado. Una vez introducidos los textos y las notas musicales se impusieron los guiones y las vírgulas, dejando para el último lugar las rúbricas y las capitales, lo que explicaría que aparezcan las primeras siempre tan apretadas llegando, en algunos casos, a omitirse por descuido del copista (folios 6vº, 14rº, 22vº), o que por un error de planificación varias capitales se inscriban sobre el propio pentagrama (folios 2rº y 18rº).

En definitiva podemos considerar el libro de coro un manuscrito bien ejecutado en el que se cuida la selección y elaboración del pergamino, la preparación de las páginas y la copia de los textos y puntado de la música. Desgraciadamente, la ausencia de iluminaciones, la austeridad de las capitales, la simpleza decorativa de la piel de la encuadernación y la pobreza de los apliques metálicos manifiestan austeridad en el conjunto.

Historia material

La principal característica material de los libros de coro no es otra que su gran formato. La necesidad de incluir caracteres musicales y

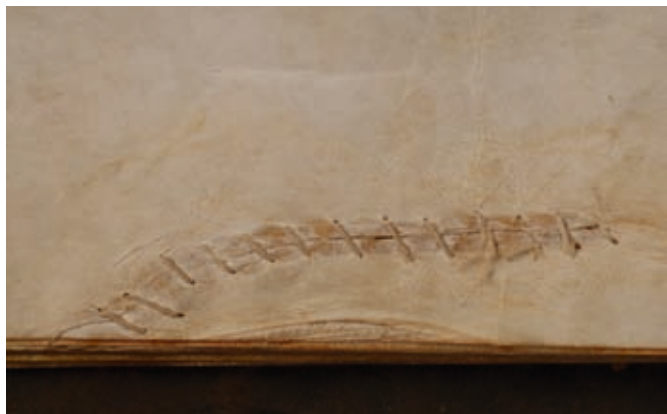
textuales en un tamaño considerable, que facilite su lectura a una cierta distancia por los miembros de un coro, determina la magnitud de estas piezas. El códice que estudiamos no es, ni mucho menos, de los más grandes; mide 640 x 413 x 50 mm.

La encuadernación

En realidad, la encuadernación, entendida como técnica ligatoria y no como arte, varía muy poco desde la Edad Media al siglo XVIII. Son los diferentes estilos decorativos¹⁷, acordes con las demás corrientes artísticas, los que verdaderamente marcan las diferencias, porque la estructura básica se mantiene prácticamente igual. La encuadernación románica inventó la costura sobre nervios, cuyos cabos se enlazaban mediante hendiduras a las tapas de madera. Dicha encuadernación no llevaba cejas, tenía el lomo plano y la piel de la lomera no se adhería a él.

La etapa siguiente, con las encuadernaciones monásticas y renacentistas, consolidó un tipo de estructura que va a perdurar con éxito varios siglos. En esta fase se redondea el lomo, aparecen las cejas como medida de protección de los cortes, los nervios abrazan la tabla de la tapa por la cara exterior -en la románica lo hacían por la cara interior-, y la piel de la lomera se adhiere al lomo remarcando los nervios¹⁸. Es en esta tipología de encuadernación donde hay que ubicar la de nuestro cantoral.

Aunque la mayoría de los volúmenes monásticos tenían un tamaño considerable, sin duda los de mayores dimensiones eran es-



Folio 19v^o. Remiendo original por desperfecto en el pergamino
Foto: José Manuel Santos Madrid, IAPH



Folio 7r^o. Remiendo original por desperfecto en el pergamino
Foto: José Manuel Santos Madrid, IAPH

tos libros de coro. La razón principal de esa desmesura estribaba, como ya se apuntó, en su uso compartido. Por tanto, lo peculiar de su encuadernación deriva fundamentalmente de la singularidad de sus proporciones y no tanto de una tipología ligatoria particular. Es decir, prácticamente la estructura era la misma que la de cualquier otro volumen en folio o marca mayor con este tipo de encuadernación elaborada.

También hay que decir que la decoración de la encuadernación de los libros de coro suele ser bastante pobre y de una factura más bien tosca, con unos herrajes que más tienden a la protección que a la ornamentación artística, hecho que ya se intuye en las palabras de Ainaud: "En los grandes cantorales abundan las aplicaciones metálicas que, a la vez que cumplen una función ornamental, protegen las tapas del frecuente roce de atriles y estanterías"¹⁹. Casi cualquier otro tipo de libro presentaba una decoración más sofisticada en su encuadernación. Curiosamente, en el caso de los libros de coro, contrasta esta evidente tosquedad exterior con el frecuente primor y esmero de las iluminaciones y letras capitales del interior. Quizá la causa esté en que se trataba de libros que pasaban la mayor parte del tiempo abiertos sobre el facistol.

Sea como sea, en el hecho de no poseer una encuadernación especial, más allá de algunas características intrínsecas a su formato, y en lo básico y repetitivo de su decoración probablemente se encuentren los motivos de que apenas exista documentación específica sobre la encuadernación de cantorales, con referencias

muy de pasada y, en algunos casos, excesivamente superficiales y poco rigurosas. Sí queremos mencionar, sin embargo, un documento muy sugerente por la viveza y el realismo que transmite. Se trata de un contrato por el cual el Cabildo de la catedral de Palencia encarga la manufactura de siete cantorales en septiembre de 1502. Además nos aporta el dato sobre los maestros que solían intervenir en la confección del libro: el iluminador para las letras, el pergaminero y el encuadernador. Citamos un extracto: "...y se obligó de lo encuadernar a toda su costa en perfección e de lo poner sus tablas gruesas con cada tres rejones y doss visagras en cada una y en su cuero de becerro colorado con diez lunas o soles de sonbreruelo de acofar y puntaras de acofar en los cabos todo baziadizo con sus correones de venado e sus dos manos o cerraderas machos y henbras baziadizo y sus cabezadas de hilo y en el lomo un valdrés bien cosido..."²⁰.

Pasemos ahora a la descripción de la encuadernación que nos ocupa. El soporte de la encuadernación lo constituían dos tapas a partir de tablas ensambladas de madera de pino²¹. El grosor de las tapas alcanzaba el centímetro y medio y las cejillas, con la generosidad habitual en este tipo de obras, los cuatro centímetros. Dos pieles oscuras de becerro, y empalmadas²² en la contraportada, cubrían las tapas. Apliques de metal -latón o alguna aleación similar- compuestos por esquineras, cantoneras, cierres y bollones centrales con motivos lanceolados y calados decoraban y protegían las cubiertas.

El cuerpo de pergamino del libro estaba cosido a la española con hilo grueso de cáñamo. Los cinco nervios del lomo estaban formados por cordel de cáñamo de tres cabos con un grosor aproximado de ocho milímetros. El bordado de las cabezadas era sencillo, con un núcleo del mismo grosor y material que el utilizado para los nervios, y el mismo hilo que el de la costura.

El anclaje de las tapas al cuerpo del libro era el habitual en este tipo de encuadernaciones: los cabos sobrantes de los nervios y del alma de las cabezadas se cosían a las tapas de madera introduciéndolos por orificios practicados a ésta.

Las guardas son de pergamino reutilizado y manuscrito -probablemente de otro cantoral desechado- e iban adheridas a la cara interior de las tapas con cola animal y fijadas en todo el borde de su perímetro con clavos de hierro de cabeza plana. Al mismo cuadernillo de las guardas se han añadido unos refuerzos de pergamino también reutilizado y manuscrito, pero con un ancho de sólo un tercio de la página. Estos refuerzos van adheridos entre la guarda y la cara interior de la tapa. Para los refuerzos del lomo se utilizó una tela azul de lino.

Los cortes del bloque aparecen pintados en color rojo.

El cuerpo del libro

En la confección del bloque o cuerpo del libro también se utilizó piel animal, en este caso semicurtida, con objeto de lograr un pergamino con una superficie idónea para la escritura y la ilumi-



Interior de las tapas y refuerzos originales. Foto: José Manuel Santos Madrid, IAPH



Vista de nervio y cabezada originales. Foto: José Manuel Santos Madrid, IAPH



Apliques metálicos antes de su limpieza. Cierres traseros. Foto: José Manuel Santos Madrid, IAPH



Folio 4r. Cata de limpieza de manchas de dedos presentes en los ángulos inferiores de los folios. Foto: José Manuel Santos Madrid, IAPH



Apliques metálicos antes de su limpieza. Esquinas. Foto: José Manuel Santos Madrid, IAPH

nación gracias a sus cualidades de lisura, flexibilidad y, sobre todo, resistencia, ya que son libros extremadamente sobreexposados al deterioro por su complicada manipulación.

Los procedimientos para la obtención del pergamino difieren de los curtidos en las últimas fases del tratamiento. Su formato determinaba la procedencia de las pieles, obtenidas siempre de animales de gran tamaño, preferiblemente terneras por la posibilidad de emplear sus dos caras, su blancura y la dificultad de ondularse y arrugarse. Los procesos pueden variar de un artesano a otro pero, en definitiva, las pieles debían estar enteras, ser grasas y no estar solfadas ni vidriadas; blancas por su cara carne y sin manchas, marcas ni desperfectos por la flor. No obstante, se localizaron varios folios con pequeñas costuras originales, a modo de remiendos, en zonas debilitadas o rotas del pergamino por cicatrices, pliegues o callosidades de la piel. Estos remiendos están realizados con hilos de cáñamo o tendones retorcidos y es frecuente encontrarlos en pergaminos de mediano y gran formato. De hecho, estas "reparaciones" no se corrigen ni se eliminan durante la restauración de la obra, ya que son considerados elementos originales que forman parte del proceso de elaboración de este soporte documental. También se han detectado varias correcciones del texto consistentes en bastos raspados de las tintas. En el folio 31^{ro} esta raspadura de la piel se camufló con pigmento blanco.

En definitiva, estamos ante un pergamino grueso, fuerte y recio. Es evidente que recibió un curtido de gran calidad, lo que puede comprobarse por el grosor regular y el agradable aspecto final que presenta. La cara carnosa es de un color blanquecino muy logrado y un tacto suave y favorecedor para el trazado de la escritura. La cara de la dermis presenta su tono amarillento habitual muy homogéneo, sin ningún resto del pelo, con las marcas normales del dibujo del poro muy atenuadas y poca presencia de los desperfectos propios de la piel del animal, lo que indica que las pieles fueron aprovechadas al máximo en su extensión pero evitando en la medida de lo posible estos elementos poco estéticos.

LA RESTAURACIÓN

Diagnóstico y estado de conservación

El estudio llevado a cabo manifiesta cómo la mayor parte de las alteraciones presentes eran consecuencia tanto del envejecimiento natural de sus materiales como de los problemas derivados de su uso y manipulación por tratarse de una obra de gran formato. De hecho, el considerable peso y el enorme tamaño del libro han contribuido a agravar algunas de sus alteraciones más importantes. Destaca especialmente el estado de deterioro de las pieles de la cubierta, que las hace irrecuperables, y la pérdida de casi la mitad de los apliques metálicos.

Por el contrario, el estado general de conservación del soporte del libro es bueno pues, a pesar de la gran cantidad de suciedad que

presentaba, el pergamino de los folios carecía de roturas graves y conservaba una flexibilidad y frescura más que aceptables. Por otro lado, las tintas y los pigmentos manifestaban deterioros de poca gravedad: aquellos ocasionados por su envejecimiento natural o por manipulaciones inadecuadas del libro.

En todo caso, el buen estado de conservación del cuerpo del libro y de sus elementos gráficos es consecuencia directa de su correcta encuadernación original, que ha protegido perfectamente el bloque de folios. De ahí el gran contraste existente entre el magnífico estado de conservación del cuerpo y el precario estado de la encuadernación.

El cuerpo del libro

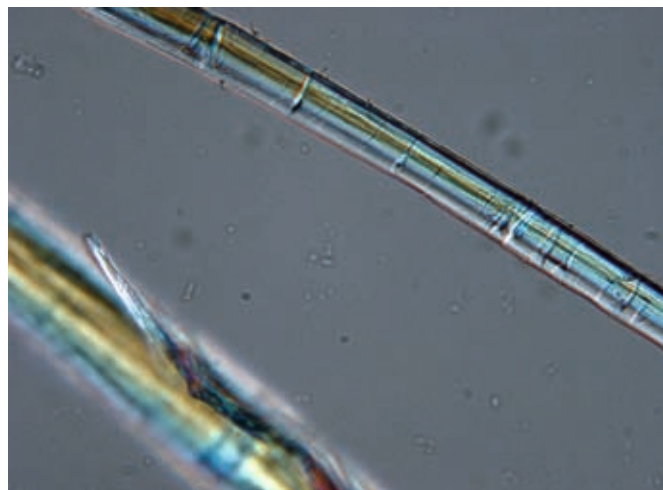
Presentaba una enorme acumulación de suciedad general: polvo, detritos de insectos y gotas de cera de abejas en casi todos los folios, consecuencia del sistema de iluminación de la época y prueba del uso continuado que tuvo el libro.

Especialmente llamativas eran las manchas en los ángulos inferiores de los folios, debidas a la suciedad y la grasa de los dedos al pasar las páginas una y otra vez. También el factor humano es el causante de unos añadidos no originales como cuentas, dibujillos, ingenuas decoraciones y correcciones del texto ejecutados a lápiz de grafito, lápices de colores y acuarelas en los folios 4^{ro}, 21^{vo}, 29^{vo}, 32^{vo}, 45^o y 46^o.

Todos los pliegos exteriores de los cuadernillos, que conforman el lomo del libro, tenían adheridos restos de la cola animal que se aplicó al lomo y que, además, estaba deteriorada por cristalización.

El bloque de folios tenía ligeras deformaciones de alabeo que, aunque de poca consideración, estaban causadas por el deterioro de la encuadernación, que ya no ejercía la sujeción adecuada. Ocasionadas también por elementos de la encuadernación aparecían manchas de herrumbre en las guardas y las contraguardas, originadas por la oxidación de sus clavos.

Un ligero ataque biológico se manifiesta en algunos folios en forma de pequeñas y escasas mordeduras de insectos de muy poca



Fibras de cáñamo del cordón de los nervios vistas al microscopio óptico con luz polarizada. Foto: Lourdes Martín García, IAPH

incidencia. También son de poca importancia algunos desperfectos presentes en marcas de heridas o zonas encallecidas de la piel animal, imperfecciones naturales que ocasionan debilidad en pequeñas áreas del pergamino.

La presencia de un talón recortado a tijeretazos manifiesta la ausencia de un folio anterior a la portada que se ha perdido definitivamente y que ya hemos indicado que, con toda probabilidad, se encontraba iluminado a página llena.

Los elementos gráficos estaban cubiertos, al igual que el soporte, por una buena capa de suciedad. Mostraban ligeros roces, craqueladuras y pequeños desprendimientos de las tintas y pigmentos de muy poca gravedad, con un estado general bueno. Por lo demás, habría que destacar una atenuada acción corrosiva de las tintas metaloácidas producto de su envejecimiento natural.

La encuadernación

Quizá fuese la cubierta de piel el elemento más deteriorado. Su tono oscuro tal vez no provenía tanto del tinte como de la suciedad acumulada. Tenía numerosos desgarros, lagunas y marcas de rozaduras y, en general, había experimentado una grave pérdida de consistencia, con un aspecto reseco y cuarteado. La mayor laguna se encontraba en la tapa trasera. También la piel había desaparecido en gran parte de los cantos, las esquinas no protegidas por apliques y las cofías. En el lomo su debilitamiento era aun peor.

Aunque la madera de las tapas no presentaba un deterioro grave sí tenía flojos los ensambles y numerosas roturas y pérdidas en los bordes, así como algunas fisuras considerables, una de ellas en el ángulo superior derecho de la tapa delantera.

A pesar de que la costura aún mantenía su funcionalidad se hallaba bastante frágil por la pérdida de solidez del lomo. Algo similar ocurría con las cabezadas que, desprotegidas con la destrucción de las cofías, habían sufrido la acción directa de roces y golpes.

De los apliques metálicos se han conservado cuatro esquineras -de 168 x 110 milímetros-, tres cantoneras -de 64 x 45 milímetros-, dos bollones centrales -de 127 milímetros de diámetro- y los dos cierres traseros. Todos ellos con abundante suciedad y gran cantidad de detritos de insectos en los huecos interiores. El tono de los herrajes estaba muy oscurecido, con marcas de golpes, rozaduras, ligeras deformaciones y roturas parciales de algunos de ellos. En total han desaparecido cuatro esquineras, una cantonera y las tirantas de piel con sus correspondientes remates metálicos de la tapa delantera, quedando los restos de sus extremos claveteados entre la piel de la cubierta y la madera.

En lo concerniente a posibles intervenciones posteriores, no hemos detectado huella que haga pensar en alguna reparación anterior a nuestra intervención. Por ello, podemos hablar de una factura de encuadernación absolutamente original.

Los tratamientos

La tarea primera, y lógica, es la compuesta por las tres fases de observación del objeto, investigación y reflexión. Se trata de un trabajo necesario y previo a cualquier intervención. Ello no quita que haya observación, investigación y reflexión continuas a lo largo de todo el proceso de restauración. En esta primera fase se tomaron fotografías, esquemas y dibujos y se acudió a la posible bibliografía técnica e histórica al respecto que, como ya se advirtió, resultó muy escasa. Uno de los apartados más interesantes y fructíferos de la investigación fue el cotejo con otros ejemplares cantorales de la misma procedencia del intervenido. Mediante el estudio comparativo obtuvimos datos muy provechosos para establecer una tipología estructural y decorativa.

Desmontaje

Ésta es una fase esencial, pues en ella se anotan todas las características estructurales internas: desde la confección de las tapas y el detalle de su anclaje hasta la costura y la elaboración de nervios y cabezadas. De todo se tomaron apuntes, y de la costura se registró su exacta colación para una futura y precisa reproducción. En primer lugar se despegaron y desclavaron las guardas y los refuerzos de pergamino. Luego se extrajeron los clavos de latón de los herrajes. Solía haber dos posibilidades a la hora de fijar los herrajes con clavos: cortando el extremo y remachándolo por la cara interior de la tapa después de clavado o doblando el extremo sobrante sobre la madera, como ocurría en este caso. Una vez fuera, todos los clavos se etiquetaron y se guardaron para su posterior limpieza y reutilización; lo mismo se hizo con los herrajes. Con la ayuda de la chifla, y en seco, se desprendió con cuidado toda la cubierta de la piel, que se guardó junto con otros elementos de forma testimonial, pues su mal estado y la ausencia de algún tipo de decoración gofrada, pintada o dorada descartaban su reutilización. En ese momento quedó al descubierto todo el armazón interno de la encuadernación. Una vez que se desataron las tapas de su anclaje con los nervios y el alma de las cabezadas, se procedió a descoser el volumen y quitar las cabezadas sin des-hacerlas. Tanto las cuerdas de los nervios -de cáñamo, según los análisis realizados- como los hilos de la costura y los restos de las cabezadas se guardaron formando parte de la documentación anexa a la intervención.

El reconocimiento e identificación de las fibras textiles se llevó a cabo mediante su estudio al microscopio óptico con luz transmitida, basado en la observación de las características morfológicas de las fibras. Las fibras textiles, una vez limpias y separadas cuidadosamente, se observaron al microscopio óptico, estudiándose fundamentalmente su apariencia longitudinal. En ocasiones resulta útil completar este estudio con la preparación de la sección transversal de las fibras así como la utilización de reactivos específicos que ayudan a la identificación. Tras el análisis del hilo de la costura y del cordón de los nervios se determinó que estaban compuestos por fibras de cáñamo. El tejido de refuerzo del lomo era lino.



Costura nueva y refuerzos del lomo. Foto: José Manuel Santos Madrid, IAPH



Cabezada nueva. Foto: José Manuel Santos Madrid, IAPH



Cofia tras la restauración. Foto: José Manuel Santos Madrid, IAPH



Tapas ensambladas al cuerpo del libro. Foto: José Manuel Santos Madrid, IAPH



Libro con las cubiertas nuevas. Foto: José Manuel Santos Madrid, IAPH

Además de los análisis identificativos fue preciso llevar a cabo estudios sobre cómo se iban a comportar las tintas y pigmentos ante los disolventes previstos en su tratamiento. En consecuencia, se realizaron análisis de solubilidad y viraje a todos los elementos gráficos presentes.

El cuerpo del libro

Debido a la cantidad de suciedad acumulada, la limpieza de las hojas fue lenta y laboriosa, especialmente a la hora de eliminar las manchas de dedos y los añadidos no originales, lugares donde hubo que combinar tratamientos en seco con la acción de disolventes. La aplicación de disolventes fue imprescindible también para limpiar la cola animal de las guardas. Con objeto de no provocar más manchas hubo que realizar en seco la eliminación de marcas de cera y de cola cristalizada en el lomo.

Para corregir el alabeo de los folios no fue precisa más que una ligera hidratación del pergamino por medio de la aplicación de vapor frío en atmósfera controlada, seguida de un alisado sobre mesa de succión que no supuso ningún riesgo para la seguridad de tintas o pigmentos. Como no existían serios problemas de adhesión al soporte, el fijado de las tintas y pigmentos se llevó a cabo con una fina capa de adhesivo celulósico en etanol para no comprometer la solubilidad de estos elementos gráficos.

Con respecto a las pérdidas de soporte, la reintegración de las lagunas del pergamino fue abordada mediante la realización de injertos con pergamino estabilizado, coloreados para darles un tono similar al original. El pergamino estabilizado también se usó para la unión de los desgarros y como refuerzo en las zonas más debilitadas de los folios, pero esta vez extrayendo la capa de la dermis o la flor del pergamino. En lo referente a los remiendos originales que aparecen en algunos folios fue necesario reforzar o consolidar alguna zona especialmente fina del pergamino o de los materiales -cordeles- utilizados para su reparación, pero en ningún caso se han disimulado o eliminado dichos elementos.

Una vez finalizados los principales tratamientos del cuerpo del libro, los folios se introdujeron durante un tiempo prolongado en prensa manual a baja presión, para reforzar su alisado y favorecer la adhesión de injertos y refuerzos.

El proceso de tratamiento del cuerpo culminó con la preparación de los folios para iniciar la encuadernación.

La encuadernación

Se procedió a la preparación para la costura²³. Se plegaron los bifolios, incluyendo las guardas y los refuerzos de pergamino. En esa época los orificios para la costura no se aserraban, sino que



Aspecto general sin los apliques metálicos. Foto: José Manuel Santos Madrid, IAPH

directamente se clavaba la aguja en el lugar marcado. Hacerlo así ahora resulta peligroso por dos motivos: se corre el riesgo de dañar los pliegues al no controlar el empuje de la aguja y es muy posible que en el interior del cuadernillo la dirección del orificio se haya desviado penetrando incluso en el plano de la hoja. Por ello, lo mejor es abrir los bifolios antes de la costura, cuadrarlos y horadar los orificios con un punzón fino, cosa que facilita y asegura considerablemente la tarea. También se fabricaron los bramantes para los nervios y el alma de las cabezadas, trenzando y fijando con almidón veinticinco cordeles de cáñamo de cuatro cabos cada uno, hasta dar con el diámetro oportuno.

De no haber sido necesario desmontar las hojas de pergamino para su correcta restauración, probablemente hubiésemos optado por restaurar y conservar la costura original. Pero al deshacer completamente dicha costura, decidimos sustituir el material antiguo, muy deteriorado, por uno nuevo también de cáñamo. La costura se realizó siguiendo la exacta colación de la original. Se trataba de una costura a la española, aunque de media cadeneta, es decir, en los extremos el hilo se pasaba entre los dos cuadernillos inferiores y se llevaba directamente al orificio del cuadernillo siguiente sin anudarse previamente sobre sí mismo. Dicho tipo de costura no abraza exteriormente el nervio con dos orificios de salida a cada lado de éste; hay un sólo orificio de salida en cada nervio, el hilo

sale de él, rodea el nervio y vuelve a entrar en el mismo orificio. Sin embargo en este caso en lugar de un orificio había dos debido al grosor excesivo del bramante, aunque el sistema era el mismo y el hilo rodeaba completamente el nervio.

Acabada la costura, se cortaron los bramantes de los nervios y las cabezadas y se dejaron lo suficientemente largos para manipularlos con comodidad en el posterior cosido a las tapas de madera. Los extremos de los bramantes se risclaron, afinaron y encolaron para facilitar su introducción por las hendiduras practicadas en la madera de la cubierta. Se le aplicó al lomo cosido e igualado una primera mano de almidón²⁴ para consolidar la unión entre los cuadernillos. Una vez seco –pero no demasiado, con objeto de obtener una mayor flexibilidad– se redondeó y se sacó la media caña del corte delantero. En esta época el redondeo de los lomos era muy suave, y el cajo se obtenía de forma natural, por la presión de las tapas, que normalmente en el borde interno e interior iban achaflanadas para salvar el desnivel del lomo causado por la costura.

Una vez redondeado el lomo llegó el momento de bordar las cabezadas²⁵. En nuestro caso el tipo de cabezada era la sencilla de un solo núcleo, con vueltas alrededor del alma y sin nudo de talón. Se utilizó el mismo hilo de cáñamo de la costura, el cual, para en-

tonarlo con el color del pergamino, se blanqueó con una solución de hipoclorito cálcico muy diluido en agua, que posteriormente se neutralizó²⁶.

Para el refuerzo del lomo se combinaron tres capas sucesivas. Una primera de papel japonés de grosor considerable; una segunda de tela de sarga de algodón de grosor mediano; y una tercera de pergamino para los espacios entre nervios. La primera capa es un enlomado de consistencia que cubre el lomo, salvando con unas aberturas los nervios, y avanza unos centímetros sobre el plano de las guardas. La de tela cubre el lomo y se le dejan unos vuelos que se adherirán posteriormente en la cara interior de la tapa. Y la tercera, de pergamino, sólo cubre el lomo en los espacios entre nervios y a ras de la línea de cajo. El refuerzo original estaba constituido sólo por tiras de tela de lino que cubrían los entrenervios y cuyos vuelos se adherían al interior de las tapas. Para conferir mayor resistencia, en lugar de tiras transversales, hemos aplicado una lomera de tela de la misma longitud del lomo.

Antes de volver a unir las tapas de madera al cuerpo del libro, se procedió a su restauración. Se encolaron los puntos de ensamble con una mezcla de almidón y cola PVC al cincuenta por ciento y se realizaron algunos injertos de madera en las zonas perdidas. Con resina *epoxy* y una mezcla de serrín y cola se reconstruyeron las esquinas y se reintegraron los orificios de herrajes y grietas. Por último se le practicó un lijado suave para uniformar la superficie y nivelar los cantos.

Para volver a anclar las tapas de madera al cuerpo del libro se horadaron en el borde interno de las tapas dos orificios y una pequeña canaleta por la cara interior. El bramante, humedecido en almidón, se cosió introduciéndolo por la cara exterior de la tapa en el orificio más cercano al borde; desde la cara interior se introdujo por el segundo orificio hasta que el bramante quedó ajustado en la canaleta. No conviene tensar demasiado el bramante ni tampoco dejarlo muy suelto; en el primer caso sufrirá demasiada presión y causará también un exceso de tensión entre el lomo y la tapa de madera, y en el segundo se correrá el riesgo de que la tapa baile y no se ajuste al lugar correcto. La misma operación se realizó con todos los bramantes de los nervios y las cabezadas. En las encuadernaciones antiguas era muy habitual asegurar el segundo orificio con una espiga de madera que sella el extremo del bramante en su orificio; en nuestro caso el bramante quedó bastante ajustado y no consideramos necesario dicho método, del que preferimos servirnos cuando el bramante es de badana.

Se descartó la reutilización de la piel original por las razones ya referidas. En su lugar se eligió una piel de becerro natural, curtida al alumbre, de algo más de un milímetro de espesor. Para darle un aspecto similar al que probablemente tendría la original, la teñimos con anilina vegetal de color marrón oscuro. Para el teñido optamos por el baño al completo de la piel en una solución de agua y tinte. Una vez seca y lista la piel, cubrimos el volumen con ella empezando por el lomo y ciñendo paulatinamente ha-

cia los planos y los bordes de los cortes delanteros. En la tapa delantera se introdujeron en el borde exterior, a modo de huella testimonial, los dos trozos de piel reliquias de las desaparecidas tirantas de los cierres. Es importante en esta tarea controlar el estiramiento de la piel para que los vuelos queden igualados por todas partes y el lomo bien adherido y con los nervios remarcados. Se dejó secar sin remeter los vuelos, con un peso ligero encima y, por supuesto, sin prensar²⁷. Al día siguiente remetimos los vuelos ciñendo bien los cantos para no dejar bolsas de aire. Se doblaron las puntas del mismo modo que presentaba la piel original²⁸. En la zona de la cofia insertamos un suplemento de piel antes de pegar el vuelo para darle mayor consistencia y volumen. Las cofias son una de las partes más delicadas de los libros y las que primero suelen sufrir el desgaste y la rotura. Naturalmente, el adhesivo más recomendable para la piel es el almidón, pues además de poseer buena adherencia permite las rectificaciones sobre la marcha.

A los herrajes y clavos se les hizo una primera limpieza mecánica para eliminar los restos de cera, detritos de insectos y demás depósitos. Luego se lavaron con un cepillo en una solución de agua destilada y jabón neutro. Después se trató con alcohol la superficie para deshacer los residuos grasos. Cuando estuvieron limpios, todos los herrajes y clavos conservados se fijaron al libro eligiendo cuidadosamente su misma ubicación original en las tapas.

Para terminar se adhirieron los refuerzos de lomo a la cara interior de las tapas, primero los de tela y luego los de pergamino. Una vez secos éstos, se pegaron las guardas. Se tomó la decisión de no volverlas a clavetear en todo el borde perimetral, por dos razones fundamentales: primero, habían sido cuidadosamente restauradas y nos pareció una contradicción horadar de nuevo el pergamino; segundo, la oxidación de los clavos de hierro no resultaba nada conveniente para la conservación del resto del bloque. Otra decisión importante fue la de no restituir las piezas de herrajes faltantes ni recomponer las tiras de piel de los cierres delanteros; aunque en el caso de otras restauraciones se ha decidido lo contrario. Por último se le dio una mano de cera fungicida a toda la cubierta de piel con miras a una preservación futura.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ MÁRQUEZ, M. C. (2000) *El libro manuscrito en Sevilla*. Sevilla: Servicio de publicaciones del Ayuntamiento, 2000
- CHECA CREMADES, J. L. (2003) *Los estilos de encuadernación*. Madrid: Ollero & Ramos, 2003
- DE LA CAMPA CARMONA, R. (2004) El culto a los difuntos y su conmemoración anual en la Iglesia Católica. En *La religiosidad popular y Almería: Actas de las III Jornadas*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2004, pp. 103-110
- DIEHL, E. (1980) *Bookbinding. Its Background and Technique*. New York, Dover: Publications, INC, 1980
- GÓMEZ PIÑOL, E. (2000) *La iglesia colegial del Salvador. Arte y sociedad en Sevilla (siglos XIII al XIX)*. Sevilla: Fundación farmacéutica Abengoa, 2000
- GREENFIELD, J.; HILLE, J. (1990) *Headbands: How to work them*. New Castle, Delaware: Oak Knoll Books, 1990
- IPPERT, S.; ROME HYACINTHE, M. (1987) *Restauración de libros*. Madrid: Fundación Germán Sánchez-Ruipérez, 1987

JOHNSON, A. W. (1989) *Manual de encuadernación*. Madrid: Hermann Blume, 1989

MARCOS ALDÓN, M. (2000) Una aportación codicológica a la Historia del Arte: los libros corales de la catedral de Cádiz. *Revista Memoria Ecclesiae*, 17, pp. 139-146

MIDDLETON, B. C. (2001) *Restauración de encuadernaciones en piel*. Madrid: Clan Editorial, 2001

MONJE AYALA, M. (1995) *El arte de la encuadernación*. Madrid: Clan editorial, 1995

OSTOS, P.; PARDO, M^a L.; RODRÍGUEZ, E. E. (1997) *Vocabulario de Codicología*. Madrid: Arco/Libros, S. L., 1997

PERSUY, A.; EVRARD, S. (1999) *La encuadernación: técnica y proceso*. Madrid: Ollero & Ramos Editores, 1999

NOTAS

- ¹ Para profundizar en su origen, véase DE LA CAMPA CARMONA, 2004
- ² El problema de los oficios advenedizos a suprimir radicaba en la excesiva extensión del breviario y la premura de los clérigos durante el desarrollo del canto del coro, que provoca escenas de confusión y desconcierto, y el menosprecio del pueblo hacia el culto divino. Para saber más, véase ÁLVAREZ MÁRQUEZ, 2000: 57-58
- ³ El Breviario y el Misal fueron promulgados por Pío V (1565-1572) el 9 de julio de 1568 y 14 de julio de 1570 respectivamente.
- ⁴ El acontecimiento supuso la supresión del rito hispalense instituido por don Remondo. Véase ROS, C. (1992) Historia de la Iglesia de Sevilla. Sevilla: Castillejo, 1992, p. 384.
- ⁵ Como ejemplo, Baltasar Suárez de Figueroa, en 1576, se compromete a adecuar un oficio dominical y otro santoral para la Iglesia de San Nicolás de Sevilla "los quales dichos libros están hechos y escritos conforme a lo que se rezaua de antes e agora yo los tengo que reformar y hazer conforme a el dicho Misal Romano". Véase ÁLVAREZ MÁRQUEZ, 2000: 62-63.
- ⁶ Para ejemplos de esta práctica en la colegial del Salvador véase el libro de coro nº 4109101450188 del I.G.B.M.I.C., fol. 140vº "Yo Luis de León de Almonte, clérigo sochantre de Señor San Salvador de Sevilla, vi y correji este libro dominical de missas y sirve desde la dominica primera de adviento hasta la dominica quinquagésima inclusive. Tiene çiento y cuarenta fojas, el qual es çierto en la letra conforme al Missal Romano y puntado de cantoria toledana, y por verdad confirmo festa en Sevilla en miércoles diez días de julio de mill y quinientos y ochenta y çinco años".
- ⁷ BIBLIOTECA COLOMBINA. Descripción 1671 en Papeles de José Gestoso, Tomo XXXIII, p. 430
- ⁸ INSTITUCIÓN COLOMBINA. Archivo General Arzobispado de Sevilla. Sección Colegiata del Salvador, Mesa Capitular, libro de inventario de bienes, libro 200, pp. 113-129
- ⁹ BIBLIOTECA COLOMBINA. Inventario de Antonio Linares en Papeles de José Gestoso, Tomo XXXIII, pp. 303-304
- ¹⁰ INSTITUCIÓN COLOMBINA. A.G.A.S. Sección administración General, serie Inventarios, leg. 690, 1848, s/f
- ¹¹ Ibidem, leg. 695, 1922, s/f
- ¹² Ibidem, 1930, s/f
- ¹³ El contenido del libro de coro se coteja con la Biblia Sacra Vulgatae, editionis Sixto Quinti Pont. Max. iussu recognita atque edita. Romae: Ex Typographic Apostolica Vaticana, 1593
- ¹⁴ En realidad su preludio se inspira en un texto del profeta Sofonías y es una pieza anónima bordada en los siglos X-XI en torno al argumento del Juicio Universal.
- ¹⁵ Véase GÓMEZ PIÑOL, 2000: 140
- ¹⁶ Véase QUEROL GAVALDA, M. Transcripción e interpretación de la polifonía española de los siglos XV y XVI. Madrid: Comisaría nacional de la música, 1975, p. 75
- ¹⁷ Consúltense las obras de Checa Cremades, Monje Ayala o Edith Diehl.
- ¹⁸ CHECA CREMADES, 2003: 135-138;160-176
- ¹⁹ AINAUD, J. (1962) Encuadernación, *Ars Hispaniae*, Vol. XVIII, p. 330
- ²⁰ Documento recogido en SAN MARTÍN PAYO, Jesús (1985) Contratos sobre siete cantorales y las vidrieras del crucero de la catedral. Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses, nº 52, 1985, pp. 173-192
- ²¹ En libros de menor tamaño era habitual el cedro; también se utilizaban haya y roble.
- ²² El hecho de empalmar pieles denota un trabajo poco esmerado. Por otra parte, en este tipo de encuadernaciones las pieles más usadas son las de becerro o vaqueta, precisamente por su gran tamaño y resistencia.

- ²³ Para la costura, así como para otras faenas sobre la restauración de encuadernaciones, se recomienda la consulta de la estupenda obra de Bernard C. Middleton, y en menor medida la de Ipert y Hyacinthe, ambas recogidas en la bibliografía.
- ²⁴ En todo el proceso de restauración nos hemos decantado por el uso de almidón, dadas su comprobada reversibilidad y eficaz adherencia. En algunos casos, los menos, y cuando necesitábamos de mayor adherencia y al mismo tiempo flexibilidad, se ha añadido al almidón un porcentaje muy bajo de cola PVC.
- ²⁵ En encuadernaciones más antiguas como las románicas, las cabezadas se bordaban al mismo tiempo que se cosían los cuadernillos. Sobre la realización de cabezadas, véanse los manuales ya referidos y los de Arthur Johnson y Persuy y Evrard. También existe un pequeño artículo de Ana Beny titulado "Cabezadas", en *Encuadernación de arte*, Boletín de AFEDA, nº 17, 2001, pp. 60-61, donde se explica con claridad el tipo de bordado que nos ocupa. Ver monografía de Greenfield y Hille.
- ²⁶ La neutralización se hizo con ácido acético también diluido en agua.
- ²⁷ El uso de la prensa en restauración de encuadernaciones ha de ser muy moderado. Resulta más aconsejable servirse de pesos controlados, que permiten el paso del aire y el movimiento natural de los materiales, y sobre todo no elimina la huella de los documentos ni la textura de la piel.
- ²⁸ Resulta difícil obtener documentación de época sobre el doblado de esquinas, ya que estas zonas son las que primero desaparecen por el roce. Sin embargo, en este caso especial tuvimos la suerte de que aquellas puntas protegidas por el herraje de las esquineras se conservaban prácticamente intactas. Middleton, en su referido manual, dedica un apartado a este tema en el que además ilustra una tipología de dobleces.

INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO

PROYECTO LIBRO DE CORO IGLESIA DEL SALVADOR DE SEVILLA

Román Fernández-Baca Casares.
Director del IAPH

Lorenzo Pérez del Campo.
Jefe del Centro de Intervención

Coordinación técnica.
Araceli Montero Moreno

Intervención de conservación-restauración (encuadernación).
Andrés Alés Sancristóbal

Intervención de conservación-restauración (cuerpo del libro).
Rocío Hermosín Miranda

Estudio histórico-artístico.
María Campoy Naranjo

Estudio de análisis físico-químico.
Lourdes Martín García

Estudio fotográfico.
José Manuel Santos Madrid