

RESTAURACIÓN DE UN CANTORAL DE LOS REYES CATÓLICOS CONFORME A LA ESTÉTICA *WABI SABI*

Restoration of a Cantoral (Choir Book) Belonging to the Catholic Monarchs, According to the *Wabi Sabi* Aesthetic

Luis Crespo Arcá ¹

“... la única obra de arte que supera a un libro completo del medievo es un edificio completo del medievo”.

William Morris, *The Woodcuts of Gothic Books*, Londres, 1892.

RESUMEN

En el presente artículo se expone el criterio aplicado en la intervención efectuada en un libro de coro del siglo XV que perteneció a los Reyes Católicos. Se estudia la naturaleza y evolución de este tipo de libros así como la materialidad y estructura de los mismos. Se expone y justifica por qué se afrontó su restauración escogiendo la estética japonesa denominada *Wabi Sabi* como garantía para mantener el máximo de los valores codicológicos del libro.

Palabras clave: cantoral, libro de coro, *Wabi Sabi*, conservación, pergamino, restauración.

ABSTRACT

In this paper is exposed the intervention criterion chosen in the conservation of a choir book from the XV century. The nature and evolution of such books as well as the material and structure thereof is studied. It also explains and justifies why its restoration was faced choosing the Japanese aesthetics named *Wabi Sabi* as a guarantee to maintain at maximum the codicological values of the book.

Key words: choir book, *Wabi Sabi*, conservation, parchment, restoration.

¹ Biblioteca Nacional de España. luisresporestaurador@gmail.com

DE LA NATURALEZA DE LOS CANTORALES

Los llamados cantorales, quizá sea más preciso llamarlos libros de coro, surgen en la Iglesia católica en el Renacimiento, pero son libros con evidentes antecedentes estructurales y materiales de las épocas románica y gótica. Su manufactura y uso se dio entre los siglos XV al XX, y aunque aparentemente su forma de elaborarse se mantuvo casi inalterada durante muchos siglos, en realidad existe una tipología diversa y apenas aún definida respecto de sus inicios y su evolución, tanto en lo que se refiere a su estructura como a la enorme diversidad y calidades de los materiales con que se realizaban. El éxito para que todos esos materiales yuxtapuestos funcionasen armónicamente se debe a la sensibilidad, al conocimiento de la naturaleza de todos los materiales y a la destreza técnica que los artesanos implicados en su realización tenían, con las manos del encuadernador como maestro ensamblador final. En palabras escritas a principios del siglo XIII por Guillermo de Auvergne:

La belleza visible se define por la figura y por la posición de las partes en el interior de un todo, o bien por el color, o por la unión de ambos, yuxtaponiéndolos sin más, o considerando la relación de armonía que relaciona a uno con otro (citado en De Bruyne 2004: 69).

Este ideal de belleza, notorio en diversidad de aspectos artísticos del medievo europeo, también aparece en los posteriores libros de coro.

Los llamados cantorales o libros de coro son manifestaciones directas de este ideal y se incluyen en esa estética que busca lo bello, heredera directa del gusto clásico que domina la época medieval precedente a su aparición. Son libros admirables que resumen en sí mismos la complejidad de habilidades, sensibilidades, técnicas y desarrollo tecnológico que manejaron con maestría los artesanos de diversas épocas. Épocas en plural, ya que si algo caracteriza a estos libros es que su forma

de hacerse perduró durante siglos, tan solo alterada por la calidad de los materiales disponibles para su realización, pero también por el conocimiento técnico de los encuadernadores e iluminadores. Este modo de perpetuar las formas de hacerlos es justamente uno de los principales problemas a la hora de tratar de encontrar la fecha de su realización, también de adivinar en qué lugar se hicieron, pues un número significativo de ellos fueron robados, vendidos, expoliados de aquellos centros que los poseían. Los expertos en música, arte o historia se enfrentan a la ausencia de información típica en un libro. Uno de los retos principales en su conservación y restauración es justamente encontrar datos, evidencias materiales –sin modificarlas ni destruirlas durante los procesos de restauración– que ayuden a los estudiosos a rastrear sus orígenes con la mayor certeza posible.

Estructuralmente, los cantorales se enmarcan dentro de lo que los historiadores del libro llaman libros góticos o monásticos. Incluyen el empleo de cosidos alrededor de gruesos nervios de cáñamo, aunque en los más antiguos aún mantienen los métodos del románico que emplean nervios hechos con tiras de gruesas pieles curtidas al alumbre, que son insertados y fijados firmemente a las maderas de las tapas. Son libros voluminosos y pesados (en la colección de la Biblioteca Nacional de España algunos pesan cerca de 35 kg) y debido a que se disponían verticalmente, tanto en el facistol del coro cuando eran la guía que seguían los cantores, como cuando eran guardados en las estanterías, toda su estructura se diseñaba teniendo en mente tal uso y forma de guardarse. Mantienen la herencia románica de añadir refuerzos metálicos en los cantos y sobre las cubiertas para que todo el peso y uso no dañara la piel al apoyarlos y abrirlos.

El uso frecuente, malas prácticas de manejo y pobres condiciones de conservación, han provocado que muchos de ellos hayan necesitado algún tipo de

reparación en épocas posteriores a su realización (Figura 1). En ocasiones esto ha supuesto algún tipo de mutilación (como, por ejemplo, el guillotinado de los cortes que ha cortado partes de textos y música) o la adición de productos que han dejado manchas permanentes e indelebles en las hojas por su torpe aplicación. Las intervenciones que fueron soportando durante su época de uso quizá deberían ser denominadas “reparaciones”, en vez de restauraciones, pues el fin de las mismas era recuperar la funcionalidad del objeto para continuar

su uso, sin perseguir los fines de preservación como los entendemos con nuestros criterios conservacionistas de la actualidad. La destreza de estas reparaciones alcanzan niveles de excelencia cuanto más antiguas, así es posible encontrar magníficos injertos de pergamino cosidos –empleando hilos, cordel o hasta tiras finísimas de pergamino– que maravillan por su delicadeza y precisión; otros eran pegados, con tal destreza, limpieza y firmeza del adhesivo, que son difíciles de igualar aún hoy.



Figura 1. Técnica ancestral de reparación de las grietas del pergamino mediante cosidos. Era de uso común hasta el siglo XVII, demostrando su eficacia frente a otros métodos de reparaciones del pergamino. El cosido central fue reforzado en algunas partes durante su restauración (Fotografía: Crespo, L. 2014. Archivo Biblioteca Nacional de España, BNE-MpCant/ 23_004).

An ancient technique to repair breaks and cracks in ancient parchment sewing them with cotton thread and / or linen. It was commonly used until the seventeenth century proving its effectiveness over other methods of repairing parchment. The central stitching was reinforced in some parts during this restoration process. (Photograph: Crespo, L. 2014. Archivo Biblioteca Nacional de España, BNE-MpCant/ 23_004).



Figura 2. Detalle de la iluminación. El proceso de limpieza eliminó la suciedad superficial, buscando devolver a la obra de arte su viveza original. La posible recuperación de testimonios gráficos valiosos que pueden estar ocultos bajo la capa de suciedad, prevalece sobre el criterio de no tocar el objeto (Fotografía: Crespo, L. 2014. Archivo Biblioteca Nacional de España, BNE-MpCant/ 23_006).
Detail of the miniature painting. The cleaning process removes surface dirt seeking to recover part from the artwork original vibrancy. The possible recovery of valuable graphic evidence that may be hidden under a layer of dirt prevails over the practice of not touching the object to keep its patina (Photograph: Crespo, L. 2014. Archivo Biblioteca Nacional de España, BNE-MpCant/ 23_006).

LA RESTAURACIÓN DEL CANTORAL BNE MpCant/23

La colección de libros de coro de la Biblioteca Nacional de España alcanza casi los cien ejemplares. Su origen es lo que, en jerga bibliotecaria, se denomina “Fondo de Aluvión”, es decir, son libros de procedencia muy heterogénea. La mayoría proviene de la época de la desamortización española. Este fue un largo proceso histórico, económico y social iniciado a finales del siglo XVIII que acabó bien entrado el siglo XX, y que consistió en poner en el mercado, previa expropiación forzosa y mediante una subasta pública, las tierras y bienes que hasta entonces no se podían enajenar (vender, hipotecar o ceder). Estos bienes se encontraban en poder de la Iglesia católica y las órdenes religiosas, las que los habían acumulado como habituales beneficiarias de donaciones y testamentos. Otra parte importante proviene de la Junta del Tesoro Artístico, que operó durante la última Guerra Civil española, en el siglo XX. La significación de la colección es justamente su variopinta procedencia, habiendo ejemplares de monasterios de los que el único rastro actual son justamente solo estos libros.

El libro de coro catalogado como BNE MpCant/23 fue realizado a fines del siglo XV, en la década del 1480, siendo mandado hacer por los Reyes Católicos. Mide 920 x 650 mm y consta de 69 folios en pergamino de ternera. Escrito en latín, contiene diversas misas del año escritas en notación cuadrada sobre pentagrama. Es un libro muy interesante desde el punto de vista de la iluminación. Contiene seis dobles páginas iluminadas correspondientes a seis misas, todas ellas enriquecidas con capitales historiadas y orlas en los cuatro márgenes. También aparecen escudos y emblemas de los Reyes Católicos, una rica ornamentación vegetal habitada por figuras alegóricas y decorativas y escenas en los ángulos, en tres de las misas (Figura 2).

La iluminación, emparentada con el mundo franco-flamenco, muestra relaciones con óleos (Rogier van der Weyden, Dieric Bouts) y grabados europeos

(Martin Schongauer). Conceptualmente está próxima a la reforma franciscana y a la *devotio* moderna, y sigue tres ejes temáticos: la Inmaculada Concepción, la Eucaristía y la validación del Nuevo Testamento mediante citas del Antiguo. La iconografía evidencia además la tensión latente con judíos y conversos, y la legitimación por las instituciones de la Iglesia de los Reyes Católicos, sus protectores. Posiblemente el cantoral fue encargado para el convento de San Juan de los Reyes (Toledo).

De entre todos los libros de la colección, es quizás, junto con el BNE MpCant/35 (ejemplar que está muy deteriorado por haber sido mutilado para vender sueltas sus exquisitas iluminaciones), el más rico en valores estéticos y, por ello, el más admirado y mostrado a los visitantes e investigadores. Aunque en términos generales estaba bien conservado, presentaba signos que alarmaban acerca de su deterioro en un futuro inmediato, justamente por la natural demanda de consulta. El cosido estaba roto, haciendo que algunos cuadernillos sobresaliesen con peligro de ocasionarles roturas accidentales en su manejo, debido al peso del libro. Además los pigmentos mostraban signos de desprendimiento por el natural deterioro de los aglutinantes. Este hecho se constató porque se fracturaban y desprendían imperceptiblemente, y de modo inevitable, con el simple hojear del libro, aun haciéndolo de forma cuidadosa.

La restauración de un libro de coro de la calidad de este ejemplar implica una gran toma de decisiones: ¿es realmente necesaria?, ¿tenemos los conocimientos técnicos?, ¿tenemos el tiempo necesario para llevarla a cabo, paralizando otras tareas en el taller?, ¿disponemos hoy de materiales similares a los utilizados en la época de su creación? Uno de los principales problemas al enfrentar una restauración de un libro así es encontrar artesanos, ebanistas, forjadores, herreros, curtidores, etc., que sigan haciendo materiales que tengan características



Figura 3. Estado del interior de las tapas. A la izquierda se observan los restos de los cordeles y el abundante encolado con cola animal de la segunda encuadernación. A la derecha se pueden ver los restos de los nervios de piel de la encuadernación original del siglo XV. La piel original no se desmontó del todo para facilitar su posterior colocación (Fotografía: Crespo, L. 2014. Archivo Biblioteca Nacional de España, BNE-MpCant/ 23_002).

Inside the cover during the restoration process. On the left some parts of the cords and the thick animal glue employed in the second bookbinding. On the right some remains of the nerves from the XV century original binding. The original leather was never completely disassembled during this restoration process to facilitate the subsequent replacement (Photograph: Crespo, L. 2014. Archivo Biblioteca Nacional de España, BNE-MpCant/ 23_002).

y calidades análogas a los originales. La crisis económica ha hecho desaparecer en España muchos pequeños negocios de artesanos que eran fuente primordial de abastecimiento de las materias primas imprescindibles para los talleres de restauración. Hallar y obtener los proveedores de esos materiales ha provocado que el proceso de restauración, en el caso de este libro, se haya alargado en casi dos años. No menos importante que todo lo anterior era la cuestión respecto de qué criterio había de guiar la intervención para llegar al resultado deseado. Todas estas dudas son comunes en cualquier intervención de una obra patrimonial, pero en el caso de este tipo de libros hay implicados muchos materiales que pueden hacer que el resultado sea un fracaso,

haciendo perder al libro su alma y su espíritu, de forma irreversible.

Los materiales que componen el cantoral objeto del tratamiento son los siguientes:

- Piel curtida con taninos vegetales empleadas en varias funciones: como material para cubrir la cubierta, como material de refuerzo interno del lomo y como nervios de la encuadernación original del siglo XV (Figura 3).
- Pergamino como soporte de la escritura, como material de refuerzo en el lomo y en reparaciones internas en algunas de las grietas de las maderas.

- Dos tipos de maderas: las originales de las cubiertas y unos listones de refuerzo puestos en la segunda encuadernación / restauración.
- Hilos y cordeles de cáñamo y lino para el cosido y los nervios de la segunda encuadernación / restauración.
- Telas de cáñamo para reparar grietas en las maderas.
- Hojalata para hacer los herrajes y hierro para los clavos.
- Tintas metaloácidas y al carbón.
- Pigmentos de origen vegetal y mineral para hacer las iluminaciones y motivos decorativos.
- Aglutinantes como la goma arábica, la de tragacanto y la clara de huevo para fijar los pigmentos de las iluminaciones y las tintas de carbón.
- Pan de oro y bol.
- Adhesivos proteínicos para la encuadernación y las reparaciones de las tapas.

El soporte de escritura: el pergamino

Los libros de coro, como el libro objeto de este estudio, tienen como soporte de escritura fundamental el pergamino. Este material fue empleado durante siglos en estos libros, aunque a medida que el papel se fue imponiendo social e industrialmente, se produjo una considerable merma en la disponibilidad y calidad del mismo. Es notoria la gran diferencia entre las excelentes calidades de los pergaminos de los cantorales de los siglos XV y XVI respecto de las pieles de los ejemplares del siglo XIX. El pergamino en la Edad Media era un artículo de comercio de uso común preparado por especialistas que obtenían acabados extraordinarios. Por desgracia, en la actualidad, ignoramos muchos aspectos técnicos acerca de cómo conseguían tales calidades. Sabemos, desde luego, que el pergamino se realizaba a partir de pieles de animales a las que

se les había eliminado, con diferentes procesos químicos, el pelo y gran parte de las grasas naturales. El cuidado en la elaboración de la piel jugaba un papel básico en el resultado final obtenido. Así, en función de la cantidad de las grasas originales que lograban ser extraídas durante su elaboración, junto con el satinado superficial, se conseguía cambiar sus propiedades refractarias, tanto en el lado del pelo (el más amarillento) como en el de la carne (el más blanquecino), creando una superficie más opaca que facilitaba la lectura (sin restos de venas u otras imperfecciones) y a su vez, incrementaba marginalmente su flexibilidad.

Paradójicamente, pese a su importancia como soporte documental primordial durante siglos, suele haber lagunas de conocimiento, incluso por parte de investigadores e historiadores, relativas a su naturaleza y elaboración. Por ejemplo, a las pieles especialmente finas y de delicada elaboración se les ha llamado *vitelas* y se las ha diferenciado de los pergaminos convencionales aseverando que proceden de animales no nacidos (generalmente se habla de becerros y ovejas), por lo que tienen unas propiedades especiales en cuanto a suavidad, lisura, elasticidad y fineza, entre otras características. Sin embargo, es el proceso de elaboración de la piel, no el origen del animal, la que hace que tenga una calidad final concreta. El proceso que diferencia a un pergamino del resto de las pieles curtidas, para que este sea un material tan excelente y duradero como soporte de escritura, es que la piel mojada se deja secar tensada y atada a un bastidor. Cuando la piel se seca y contrae, sin decrecer su área superficial, se consigue que la red fibrilar de la dermis se reorganice en una estructura dispuesta en láminas firmemente unidas. A medida que el líquido de la piel se seca, dentro y alrededor de las fibras, estas son sometidas a una intensa tensión que conduce a una nueva red fibrilar; la que se vuelve un conjunto permanente y magnífico como soporte de escritura y pintura.

En el caso del cantoral BNE MpCant/23 las pieles empleadas eran de terneras, con un excelente acabado en cuanto a lisura y homogeneidad en todo el cuerpo del libro. Sin embargo, en su parte final (desde el folio 39 en adelante) se observa que la calidad es algo inferior a la del principio. Una hipótesis que se

ha barajado es la posible disminución de la calidad por problemas presupuestarios, pues también el pan de oro parece de inferior calidad en esa parte del libro.

El pergamino es un material extremadamente higroscópico que responde con rápidos cambios, tanto en su área superficial como en su espesor, ante las variaciones de la humedad relativa y de la temperatura del lugar en el que se conserva. La absorción y pérdida de humedad se hace de forma variable por toda su superficie, dependiendo directamente del procesado de las pieles, que no siempre son homogéneas en procedencia o manufactura dentro de un mismo libro. Los cambios en la piel inciden, directa y adversamente, en los pigmentos, aglutinantes, tintas, etc. El cantoral BNE MpCant/23 muestra algunas de estas alteraciones en algunos folios que han sufrido mojaduras accidentales, provocando un ligero sangrado de las tintas al carbón así como en algunos de los pigmentos de las iluminaciones (Figura 4).



Figura 4. Detalle de texto y música. Se optó por mantener unas manchas en forma de líneas rojas desvaídas que corresponden al pautado de la hoja adyacente y son debidas a la acción del agua sobre las tintas y pigmentos originales. El agua las ha reblandecido haciendo que, por contacto directo, pasen de una hoja a otra. La restauración no debe eliminarlas pues son testimonio de los avatares sufridos por el objeto en su historia (Fotografía: Crespo, L. 2014. Archivo Biblioteca Nacional de España, BNE-MpCant/ 23_006bis).

Detail the text and musical score. The author has chosen to preserve the faded red lines related to the adjacent sheet and are due to the action of water on original inks and pigments. The water has softened the ink so deeply that, by mere direct contact, they move from one sheet to another. Restoration should not eliminate them because they are witness of the vicissitudes suffered by the object in its history (Photograph: Crespo, L. 2014. Archivo Biblioteca Nacional de España, BNE-MpCant/ 23_006bis).

Tintas e iluminaciones

Aunque era infrecuente, en ocasiones el pergamino estaba listo para escribir o pintar sobre él según se quitaba del bastidor y se cortaba. En la mayoría de los casos, sin embargo, su superficie solía estar algo grasa o presentaba restos de callosidades o poros abiertos demasiado absorbentes; por ello era necesario frotarla con polvos de cal, colofonia o piedra pómez para prepararla como soporte para la escritura. En algunas ocasiones, cuando el iluminador quería estar totalmente seguro de que los colores y el oro no iban a correr riesgo alguno de “moverse” sobre la superficie de la piel, lo que podía suceder si no se eliminaban suficientemente las callosidades, o bien si no se dejaba su superficie tan lisa como fuese posible, se aplicaba una ligera capa de adhesivo sobre las zonas que iban a ser doradas o iluminadas. Al parecer, había pergamino a los que se les aplicaba entre ocho a diez finas capas de una pintura blanca al aceite, constituida de plomo, que hacía de base para poder escribir sobre la superficie de la piel.

Para dibujar se le aplicaban a la piel (o al papel) varias capas finas de colorantes rosas, grises o verdes mezclados en ocasiones con algún agente de apresto. La clara de huevo fue un material favorito en el medievo para tal fin. En obras relevantes, como es el caso del cantoral BNE MpCant/23, las técnicas aplicadas en su elaboración eran de una delicadeza exquisita. El resultado de un buen trabajo con la clara de huevo se refleja en la ausencia de rastros de brillos en los alrededores de las pinturas. Sin embargo, este material presenta el inconveniente de que es un medio aglutinante débil y quebradizo, por lo que en algunos casos a las pinturas se les aplicaba una capa superficial realizada con una base de azúcar o miel, con el fin de mantener y resaltar los pigmentos. Con el tiempo se derivó hacia el uso de la goma arábica, la que aparece con asiduidad desde el siglo XIV, debido a que proporcionaba un efecto más transparente en los colores que la clara de huevo. Ante la goma arábica los pigmentos tienden a depositarse con más fineza y a mostrarse más ricos y resaltados. Esta tendencia se aprecia en el cantoral BNE MpCant/23, en especial, en el

tratamiento de los azules. La goma arábiga permitió obtener una profundidad en los azules que la clara de huevo no hubiera conseguido.

Las tintas que se hallan en este libro son básicamente dos: las denominadas ferrogálicas o metaloácidas y las tintas de carbón. Estas últimas fueron la base principal del libro en su origen. Con posterioridad aparecen varias zonas con palimpsestos, en especial en la última parte del libro, correspondientes a cambios en el rito que obligaron a raspar y reescribir partes del texto y de la música. Es en estas zonas donde el ataque de las tintas metaloácidas es más notorio, habiendo llegado a “taladrar” el pergamino.

Criterio de intervención: aplicación de los valores estéticos *Wabi Sabi*

Existe una tendencia social hacia lo bello y perfecto que se traslada inevitablemente a todos los aspectos de la sociedad. En el caso que nos ocupa, los libros de coro, se efectúan tratamientos de restauración que por el paso del tiempo y un infausto y profuso uso han quedado dañados de formas diversas: tapas deformadas o severamente rotas; arrugas y roturas en las pieles que han sido reparadas mediante cosidos o pegando parches; tintas e iluminaciones con síntomas de sangrado; etc. Con frecuencia estas alteraciones no impiden su estudio ni implican riesgos de roturas o pérdidas, a condición, claro está, de que se usen, estudien y guarden con el cuidado debido. En aras de la estética, a los pergaminos se les aplican tratamientos que conllevan un exceso de alisado, estirado, prensado e incluso la encapsulación o hasta su laminación. Cuando las cubiertas están especialmente dañadas, se sustituyen las maderas de las encuadernaciones, las pieles son sustituidas por unas nuevas y se recrean los broches. Los materiales empleados para las restauraciones no siempre cumplen los requisitos necesarios de estabilidad, ni resistencia al uso futuro. Se desechan los adhesivos tradicionales en beneficio de nuevos compuestos químicos que no han tenido tiempo de probar su eficacia, durabilidad ni permanencia. Tampoco se sabe de su inocuidad siquiera a corto plazo.

A los conservadores-restauradores de libros y documentos se les pide —quizás más veces de las necesarias— que hagan restauraciones en obras que realmente no presentan un estado tan deteriorado que impida su estudio o que haga peligrar su pervivencia, esto es, su permanencia en el tiempo. En este proceso se pierden irremisiblemente partes esenciales de los documentos como es el caso, por ejemplo, de la remoción de ciertas suciedades aclaratorias del pasado de los documentos, o el reemplazo con materiales contemporáneos de los hilos, telas o pieles de libros originales que, aunque puedan estar en franco mal estado, no por ello dejan de poder ser consultados, siempre y cuando se apliquen las justas medidas de buen manejo, acceso restringido y control. Se impone una seria reflexión entre todas las partes implicadas para evitar seguir andando en esta senda que solo está conduciendo a generar daños irreversibles, así como presentes y futuros lamentos por pérdidas perfectamente evitables.

En el caso del libro BNE MpCant/23 se estableció desde el inicio que debían mantenerse inalterables el máximo de valores de la obra —valores que incluían todas las imperfecciones por su elaboración o por las alteraciones debidas a su paso por la historia— y con la certeza de que una vez restaurado, por su excepcional valor artístico, va a ser de inmediato un objeto de consulta y exhibición profusa. Se trataba de hallar la forma de equilibrar la restauración, consolidación y sustitución de un cierto número de elementos estructurales con el mantenimiento, al máximo posible, de su aspecto previo a la intervención. Demasiadas veces se han oído lamentaciones de algunos custodios por el resultado de intervenciones de restauración inapropiadas o poco sensibles que han provocado que el objeto tratado pierda su alma y muchos valores informativos históricos y codicológicos. Este tipo de intervenciones no es tan inusual, siendo un problema que persiste en el tiempo y que parece no ser adecuadamente corregido, aun con el supuesto carácter científico de la formación de los conservadores-restauradores en Occidente.

Se trataba de encontrar un criterio de intervención que permitiese no excederse en aspectos primordiales en la restauración de libros, como por ejemplo en la



Figura 5a. Estado de la encuadernación antes de la restauración. Casi todos los elementos metálicos habían sido quitados, se usaron para fundirlos y hacer balas en la guerra de la independencia de España contra Francia en el siglo XIX (Fotografía: Crespo, L. 2014. Archivo Biblioteca Nacional de España, BNE-MpCant/ 23_001-001bis).

The original bookbinding before its restoration treatment. Almost all original metal elements were removed, they were melted and used to make bullets in the war of the independence of Spain against France in the nineteenth century (Photograph: Crespo, L. 2014. Archivo Biblioteca Nacional de España, BNE-MpCant/ 23_001-001bis).

limpieza mecánica, muy fácil de incurrir en sopor-tes como los pergaminos; en el refuerzo de las tapas agrietadas y rajadas; en la consolidación de la piel de la encuadernación; etc. Todo ello para aproximarse tanto como fuese posible a los métodos, técnicas y materiales de elaboración y reparación empleados en el pasado. Este último aspecto no era simple capricho, sino constatación de la excelente duración de las reparaciones realizadas hace siglos con materiales tradicionales. El criterio de intervención, aunque pueda parecer altamente extraño, se definió a partir de la estética surgida con la aparición de la ceremonia del té (*Cha-do*) en Japón, a fines del siglo XV, y plenamente desarrollada en el siglo XVI. El valor indefectiblemente ligado al *Cha-do* que interesaba aplicar en nuestro caso es lo que se denomina como *Wabi Sabi* (cfr. Koren 1997, Juniper 2003). Estos dos términos en Japón se emplean por lo general de forma conjunta, estando inextricablemente unidos a la forma artística y –punto muy interesante– a los

resultados que los colegas restauradores japoneses se afanan en mantener en la obra de arte y en sus intervenciones.

De forma separada los términos se definen así: *Wabi* es la simpleza rústica; la frescura (en la creación del artesano); la quietud. Es aplicable tanto a los objetos naturales como a los hechos por el hombre. Habla de las peculiaridades o anomalías que surgen durante el proceso de construcción y dotan de elegancia y unicidad al objeto. Por su parte *Sabi* es la belleza o serenidad que aparece con la edad; la vida del objeto y su impermanencia se evidencian en su pátina y desgaste; o en cualquier arreglo visible posterior a su realización. Con estas definiciones en mente, lo que se buscó al restaurar con este sentido estético era mantener los siguientes valores en el libro: su imperfección natural; su naturaleza no permanente, es decir, aceptar la inevitable fecha de vida marcada por su naturaleza orgánica; y que como todo objeto



Figura 5b. Estado de la encuadernación después de la restauración y la aplicación del producto de consolidación de la piel (Fotografía: Crespo, L. 2014. Archivo Biblioteca Nacional de España, BNE-MpCant/ 23_001-001bis).

The original bookbinding after its restoration treatment; including the application of the product used for the consolidation of the original tanned leather (Photograph: Crespo, L. 2014. Archivo Biblioteca Nacional de España, BNE-MpCant/ 23_001-001bis).

que ha sufrido el paso y avatares del tiempo, es un objeto inherente y bellamente incompleto (Figura 5a y 5b).

En restauración, establecer el equilibrio entre el resultado que se desea obtener y lo que es necesario hacer para asegurar la pervivencia del objeto no es tarea sencilla. Se puede decir que toda intervención restauradora en el patrimonio bibliográfico y documental viene delimitada por tres variables: a quien pertenece la obra (institución o particular); el uso que va a tener el objeto tras su restauración y, finalmente, la formación, gustos y aversiones del restaurador. Al afrontar el criterio de intervención, los conservadores-restauradores suelen argumentar a menudo que a veces van más allá de lo necesario porque sienten la presión por parte de los custodios —públicos o privados—, aseverando que estos no se van a sentir satisfechos con el resultado de su trabajo si se limitan a tratamientos que incluyan

“tan solo” un cierto grado de limpieza, consolidación, refuerzo o la estabilización química del objeto. De ahí que muchas veces se animen a realizar procesos con fines meramente estéticos, como puede ser la reintegración de un soporte cuando realmente no es necesaria debido a la buena consistencia general del objeto; fenómeno que es muy típico en las intervenciones de pergaminos. En otros casos se da la aplicación de productos inadecuados —o definitivamente dañinos— en las pieles de las cubiertas de los libros para darles lustre; trabajos que por lo general están envueltos con un cierto sentido científico. Además, parece que los conservadores-restauradores no siempre son realistas respecto del uso que este tipo de objetos patrimoniales va a tener tras su restauración, ya que no es lo mismo restaurar un libro para un museo que para una biblioteca o archivo. En el caso de estas últimas instituciones es muy alta la probabilidad de que el objeto sea ávidamente consultado o mostrado

tras su restauración. Así, por ejemplo, tratar de no realizar un cosido nuevo en un libro que tiene el cosido roto y tan solo efectuar pequeños empalmes o mínimas intervenciones en el original, suele condenar al objeto a una segunda restauración, a veces, incluso, más invasiva que la primera, si parte o todo el cosido original se hubiese sustituido en la primera intervención.

Pero quizás sean la formación, gustos y aversiones que tiene el conservador-restaurador las que definen más decisivamente el futuro de un objeto que va a ser restaurado. Los gustos de una persona nacida en una zona geográfica, en un entorno concreto, que se ha educado y formado con ciertos gustos y prejuicios son decisivos a la hora de tomar decisiones vitales cuando restaura. Lo que siente como valores adecuados a mantener, frente a aquellos que son susceptibles de ser retirados, están en consonancia directa con lo que le ha definido como persona y como profesional. Y ese hecho está casi siempre inevitablemente unido a su zona de nacimiento, su entorno social, su formación intelectual y académica. Todos estos valores necesitan encontrar un marco, un criterio de intervención, que los delimite de forma definida y clara para permitirle llevar a cabo las intervenciones con un grado lo más elevado posible de objetividad. Un problema inesperado es la inconsciente necesidad de plasmar en el trabajo la destreza técnica adquirida tras años de estudio y práctica. Refrenar la habilidad técnica no es tarea sencilla, pues el conservador-restaurador está acompañado por una batería de materiales y técnicas, cada vez más sofisticadas, que lógicamente está deseoso de poner en práctica. El autor considera que estudiar y entender la estética *Wabi Sabi* puede ser un marco estético y filosófico que permita justamente refrenar esa innata y natural tendencia de aplicar más técnica de la necesaria, así como circunscribir con más claridad los límites de la intervención.

Un aspecto muy interesante para poder afrontar adecuadamente la restauración de este tipo de objetos con tantos siglos de antigüedad es el de recrear la mentalidad y espíritu de los artesanos medievales y renacentistas. Estos artesanos tenían una grandísima técnica junto con un espíritu de humildad para acercar su obra a su Dios, a la Divinidad. Este sentido místico les permitía consumir obras increíbles, pues

los trabajos reflejaban en su artesanía, y en ausencia de su natural ego, una magnífica ejecución. El autor piensa que esta parte —la ausencia de ego— es un aspecto esencial para que las intervenciones de los actuales conservadores-restauradores vayan siendo cada vez mejores.

La intervención

En la restauración del libro BNE MpCant/23 se ha buscado justamente un retorno a ese modo de entender el trabajo artesano. Alejándose en lo posible de los procesos restauradores modernos, y tratando de asimilar y reflexionar acerca de la naturaleza de lo que se estaba observando, se hizo un trabajo de recuperación de materiales y técnicas lo más cercanas a la fecha de creación del objeto. Así, las tapas de madera fueron limpiadas de todo resto de cola de la segunda intervención, arreglando las grietas y grandes daños causados por la carcoma mediante refuerzos de tiras o grandes parches de pergamino pegados con gelatina animal (Figura 6). La gelatina se preparó con un sentido de sensibilidad e intuición, basándonos en el color, el tacto y la temperatura adecuada; no pensando en tantos por ciento como es la costumbre.

Los pergaminos e iluminaciones fueron limpiados con herramientas tan poco vistosas como un rejón de encuadernación, finos cepillos de fibra de vidrio y gomas de borrar de la marca Tombow®, especialmente adecuadas para las iluminaciones (Figura 7). Las grietas y desgarros fueron bien cosidos con hilos de lino y algodón teñidos previamente o mediante tiras de *goldbeater's skin* de una, dos o tres capas según necesidad, siendo pegadas con gelatina. Se respetaron los restos de los nervios originales de piel curtida al alumbre como referencia para posibles investigadores futuros; se pusieron nuevos cordeles e hilo de lino para el cosido, elementos que fueron insertados y sujetos a las maderas de las tapas mediante pequeñas cuñas de madera que fueron talladas exprofeso (Figura 8); se empleó pergamino y piel de cerdo curtida al alumbre para reforzar, dar forma y enganchar el cuerpo del libro a las tapas; se empleó piel de búfalo nueva, previamente teñida con tintes, para reponer en las zonas perdidas; la piel original fue tratada con una



Figura 6. Se reforzaron todas las grietas de la madera con tiras de pergamino nuevo pegadas con gelatina. Intervención de uso común hasta el siglo XVII, demostrando su eficacia frente a otros métodos de tratamiento de la madera. Los listones transversales de refuerzo fueron colocados en la segunda encuadernación (Fotografía: Crespo, L. 2014. Archivo Biblioteca Nacional de España, BNE-MpCant/ 23_003).

All major cracks of wood were reinforced gluing with thick gelatin several strips of new parchment. It was commonly used until the seventeenth century proving its effectiveness over other methods of treatment of wood. The crossing reinforcement battens were placed during the second bookbinding (Photograph: Crespo, L. 2014. Archivo Biblioteca Nacional de España, BNE-MpCant/ 23_003).



Figura 7. Proceso de limpieza del cuerpo del libro. Se empleó un sistema de apoyo para poder trabajar con precisión evitando tocar el pergamino o las iluminaciones durante el proceso (Fotografía: Crespo, L. 2014. Archivo Biblioteca Nacional de España, BNE-MpCant/ 23_005).

Cleaning process of the original parchment and illuminated areas. A support system was employed to work accurately without touching the parchment or illuminations during the process (Photograph: Crespo, L. 2014. Archivo Biblioteca Nacional de España, BNE-MpCant/ 23_005).



Figura 8. Refuerzo e inserción del cuerpo del libro en las tapas. Las maderas fueron consolidadas con gelatina. El cosido se rehizo pues el cáñamo original estaba muy degradado. El lomo fue reforzado siguiendo el método original. El adhesivo empleado fue, como en el original, la gelatina animal (Fotografía: Crespo, L. 2014. Archivo Biblioteca Nacional de España, BNE-MpCant/ 23_007). *Reinforcement and insertion of the body of the book in the covers. The woods were consolidated with gelatin. The stitching was done again because the original hemp was very degraded. The spine was reinforced following the original method. The adhesive used was, as in the original, animal gelatin* (Photograph: Crespo, L. 2014. Archivo Biblioteca Nacional de España, BNE-MpCant/ 23_007).

disolución de Klucel® G (Hydroxypropylcellulose) en etanol para su consolidación. Finalmente se recuperaron los clavos de bronce y hierro así como los restos de los refuerzos de hojalata originales. Ha quedado pendiente la consolidación de los pigmentos debido a las necesidades institucionales de montar una exposición con la colección en un plazo determinado. Cuando esta finalice la obra volverá al taller para este paso final.

COMENTARIO FINAL

El aspecto final de la obra quedó tan próximo al estado inicial que los estudiosos tras su restauración han afirmado: “parece que no se le ha hecho nada”. Quizás sea ese el mayor elogio que cabría esperar tras la restauración de este libro con la citada estética *Wabi Sabi*. El objetivo de mantener el alma del libro ha quedado así cumplido.

REFERENCIAS CITADAS

DE BRUYNE, E. 2004 [1988]. *La estética de la Edad Media* (2ª ed.). Madrid, España: Visor B.

JUNIPER, J. 2003. *Wabi Sabi: The Japanese Art of Impermanence*. Boston, Estados Unidos: Tuttle Publishing.

KOREN, L. 1997. *Wabi-Sabi para artistas, diseñadores, poetas y filósofos*. Barcelona, España: Hipòtesi-Renart.

BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA POR EL AUTOR

CLARKSON, C. 2003 [1978]. Las primeras encuadernaciones en forma de códice: una aproximación personal, Parte 1. (L. Crespo. Trad.). *Boletín de la ANABAD (Confederación de Asociaciones de archiveros, bibliotecarios, museólogos y documentalistas)*, 3: 97-131. Disponible en: <http://www.anabad.org/images/boletines/2003.3.pdf>

CRESPO, L. 2012. Reflexionando sobre el pasado: mejoras en la conservación de documentos sobre pergaminos según las técnicas tradicionales de fabricación y restauración. *UNICUM, Revista de la Escuela Superior de Conservación y Restauración de*

Bienes Culturales de Cataluña, 11: 81-98. Disponible en: http://unicum.cat/es/2012/10/a-fantastic-intriguing-title/?tmp_lang=es

FEDERICI, C. 1993. *La legatura medievale*. Roma, Italia: Istituto Centrale per la Patología del Libro.

SENNET, R. 2009. *El Artesano* (Marco Aurelio Galmarini, Trad., 1ª ed. Español). Barcelona, España: Anagrama.

SZIRMAI, J.A. 1999. *The Archaeology of Medieval Bookbinding*. Londres, Reino Unido: Ashgate.