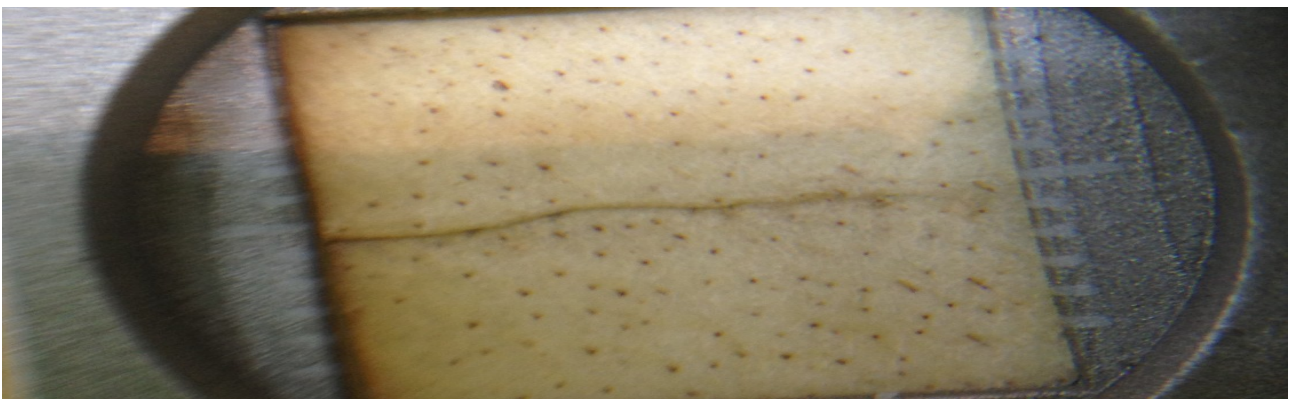




Universidad Nacional de las Artes
Departamento de Artes Visuales
Licenciatura en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

Missale ad usum ecclesie Parisiensis
de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno: Estudio de técnicas y materiales.
Graduado: Vanesa Carla Muzzopappa
Directora del PG: Lic. Dafne Roussos
Co- Directora: Dra Nadia Consiglieri
Año de realización: 2020-2022





Índice.

Introducción.....	pag, 3
Capítulo 1: Contexto histórico. La actividad editorial en la primera mitad del siglo XVI en Europa y en París.....	4
Capítulo 2: Análisis bibliográfico. Características de la edición.	7
2.1. Historia del ejemplar. Ingreso a Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Estudio a través de las marcas de procedencia. Información institucional. 2.2. Descripción bibliográfica o documental.	
Capítulo 3: Estudio de la encuadernación.....	10
3.1. Descripción general. 3.2. La cubierta. Estudio de los elementos de decoración. 3.3. Sistema de unión de cuadernillos. 3.4. Las cabezadas. 3.5. Los cartones 3.6. Enlomado. 3.7. Terminación de las cubiertas: técnica de recubrimiento con piel y técnicas de decoración. 3.8. Las hojas de guarda.	
Capítulo 4: Estudio del bloque de texto.....	14
4.1. Caracterización general. 4.2 Estudio del soporte de impresión. 4.2.1 Estudio del papel. 4.2.2. Estudio del pergamino. 4.3. Estudios de los elementos sustentados. 4.3.1. Impresos. 4.3.2. Ilustraciones. 4.3.3. Renglones. Otros.	
Capítulo 5. Diagnóstico del estado de conservación.....	21
5.1. Examen organoléptico del ejemplar. 5.2. Condiciones de guarda.	
5.3. Protocolos para la consulta en sala, traslados y exposición.	
5.4. Análisis de los deterioros.	
5.5. Consideraciones para su correcta conservación.	
5.6. Pedido de exámenes científicos: Exámenes globales. Exámenes puntuales.	
Conclusiones.....	26
Bibliografía.....	27
Anexo de Imágenes.....	30



Introducción

Una de las principales tareas del conservador-restaurador de bienes culturales está enfocada en el interés por los objetos que conforman el patrimonio, cuyo valor cultural, se deberá conservar para que pueda llegar a futuras generaciones.

Conocer las diversas tecnologías desarrolladas en los soportes, las técnicas artesanales y artísticas, y cómo éstos interactúan con el medio ambiente, es importante tanto para reconstruir la historia de un bien cultural, como así también para su conservación a futuro.

Un bien cultural condensa múltiples saberes y experiencias que están expresadas en su existencia material. Como bien describe Fusco un objeto puede contener un valor histórico, tecnológico, artístico: "Estos valores pueden ser de uso, sobre todo para la investigación de diferentes ciencias, permitiendo incrementar el conocimiento histórico, histórico geográfico, antropológico, técnico y general de las culturas pasadas y las de hoy, también pueden contener valores formales, relacionados con la experiencia estética y la emoción que despiertan en nuestro espíritu y otros valores como los simbólicos, que a través de los artefactos heredados, las sociedades actuales establecen un enlace real y directo con el pasado, evitando intermediarios". (Fusco,2012:41).

También, el estudio de los materiales y técnicas nos aportará información sobre su autenticidad, pudiendo discriminar sobre las partes originales y partes agregadas. El valor de autenticidad, aparece como esencial en el momento de la clasificación de valores culturales¹ (García Fernández, 2013:56). En los estudios sobre historia del libro, las metodologías propuestas por la New Bibliography liderada por R. McKerrow (1927), W.W. Gred (1950) y Fredson Bowers (1950) se centraron en el examen de la materialidad de la producción textual original, de estudio de textos y libros como objetos físicos, con la finalidad de buscar el sentido textual y autoral original. La escuela de los Annales de Francia proponen una sociología del texto. Sostiene que los textos son el resultado de un proceso de colaboración y su análisis requería de métodos que le prestaran atención al objeto material y a su producción y recepción, en lugar de su contenido solamente. Más tarde otro movimiento liderado por R. Darnton y R. Chartier tomarán estas ideas dirigidas hacia la nueva historia del libro de las décadas de 1980 y 1990 que ponía el énfasis en los lectores, la materialidad y el sentido (Finkelstein, D. y Mc Cleerry, A.; 2014:26-32). Chartier centra la atención en la oralización, como el modo de leer del siglo XVI y XVII (Chartier, 1992:110-111).

Los avances científicos fueron aportando cada vez más herramientas para su estudio y se han destinado y creado centros para tal fin, aportando información más precisa a la historia de los bienes culturales.²

Por otro lado, las relaciones de un libro con instituciones, expresadas a través de sellos, inscripciones, etiquetas y todo otro elemento integrado al bien, nos proveerá una lectura de recorrido: lugares, propietarios, lectores, que hayan transitado ese bien en particular, revelan su importancia cultural.

La información reproducida a través de ensayos, manuales, actas institucionales, folletines administrativos y otras fuentes documentales nos aportan datos sobre usos, técnicas y procedimientos artesanales y artísticos que se han realizado en diferentes épocas.

El estudio y documentación de los bienes patrimoniales es imprescindible para su conservación en el tiempo. El conocimiento del patrimonio y la accesibilidad de ese conocimiento para quien lo requiera, debería ser una tarea prioritaria dentro de una institución. Conocer su valor es el puntapié inicial para gestionar su preservación y conservación. Macarrón Miguel habla de la importancia de reconocer los productos materiales, técnicas y procedimientos empleados en las obras examinadas, ya que el conocimiento seguro de los materiales utilizados en una época, escuela, autor, nos permiten comparar las materias presentes en la actualidad con las de la época, determinar la originalidad de tal o cual elemento o aspecto de aquella, así como el momento en que se ha aplicado ese material y corroborar ese dato con otro de tipo estilístico.(Macarrón Miguel, 1995:14). Todo bien patrimonial es un documento histórico del que se puede

1 En el documento de Nara en Autenticidad redactado después de la conferencia de Nara (Japón)organizada por la agencia para los asuntos culturales del gobierno de Japón en cooperación con la UNESCO, ICCROM e ICOMOS.

2 Organismos internacionales como el Centro Internacional para la Conservación y la Restauración de los Bienes Culturales (ICCROM), The European Institute of Cultural Routes, Instituto italiano de Cultura (IIC), Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), The Getty Conservation Institute, Organización Internacional de Policía Internacional (INTERPOL). Y organismos por países como el Instituto Centrale per il Restauro (ISCR) en Italia, Institut national du patrimoine (INP) y Laborato de Recherche des Monuments Historiques (LRMH) en Francia, Internacional cousin of museum (ICOM) en el Reino Unido.



extraer numerosas y complementarias informaciones sobre la época a la que pertenece sabiéndolo interrogar (Gonzales Varas, 1999: 51).

Identificar estos valores en los objetos que forman parte del patrimonio, ejercer y difundir la idea de respeto al original, retardar su degradación material generando todos los cuidados necesarios para tal fin, teniendo en cuenta que algunos deterioros fueron producidos por su uso, son las tareas primordiales del conservador-restaurador de bienes culturales.

Este trabajo es un estudio sobre los materiales y técnicas empleadas en la confección de: *Missale ad usum ecclesie parisiense*, impreso por Yolande Bohomme en 1543. La obra es un libro litúrgico de la iglesia católica de rito romano, anterior al II Concilio del Vaticano, que contiene los textos del misal junto con los textos específicos de uso de la misa de la Diócesis de París. Este ejemplar forma parte del acervo de la sala del Tesoro de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

A partir de la observación directa del bien se realizó una descripción e identificación de técnicas y materiales, junto con un análisis de su estado de conservación, evaluando los deterioros encontrados, teniendo en cuenta su situación de guarda, protocolos para consultas, traslados y exhibición y considerando posibles restauraciones, con una proyección a futuro.

El primer capítulo describe y caracteriza la actividad editorial de la época en Europa y concretamente en París. El segundo capítulo analiza las características de la edición. El tercer capítulo se centra en la descripción y análisis de los aspectos materiales del ejemplar, haciendo un abordaje desde afuera hacia adentro, analizando en una primera instancia la encuadernación, buscando identificar técnicas y materiales utilizados en su confección, y su probable época de elaboración, entendiéndose que ésta fue concebida como sistema de protección de la obra litúrgica, pudiendo no coincidir en época a la de la impresión; y también puede considerarse única de este ejemplar, ya que hasta el siglo XVIII, los propietarios encargaban la encuadernación de sus libros. Luego se analizan los aspectos relativos a la obra: los materiales de soporte de escritura y los materiales y técnicas de impresión e iluminación, siempre en diálogo continuo con las técnicas de la época, para determinar su autenticidad. El quinto capítulo traza un diagnóstico del estado de conservación actual, junto con sus consideraciones para la conservación a futuro, tomando como parámetro estudios actuales de los materiales, y dirigiendo la mayor atención a las pieles, cuya problemática es la que más preocupa, por su grado de sensibilidad a las condiciones atmosféricas y por otro lado al sistema de encuadernación, por la problemática que trae aparejada a su funcionalidad, y cómo ésta repercute en el estado de conservación del bloque de texto. Las conclusiones finales buscan responder a las cuestiones desarrolladas en este estudio y dejar planteados los interrogantes no resueltos, para la continuidad de futuras investigaciones.

La tesina cuenta con un anexo amplio de imágenes que ilustran los aspectos materiales y formales analizados.

Capítulo 1. Contexto histórico. La actividad editorial en el siglo XVI en Europa y París

Se atribuye a Johann Gensfleisch zum Gutenberg, orfebre en Magnuncia, la creación de los tipos móviles en metal hacia mediados del siglo XV.³ Los antecedentes más remotos se encuentran en China y datan del siglo XI y se atribuyen al herrero alquimista Pi Cheng. (Febvre- Martin, 1958: 68-74). Anteriormente habían utilizado xilografías para imprimir sus libros. Al igual que en China, en Europa, antes de la invención de los tipos móviles, se utilizó también la xilografía, cuyos libros en mayor parte proceden de Países Bajos y Alemania. Existen varios argumentos de otros países que reivindicaron para sí la paternidad del invento, pero sólo Alemania cuenta con documentos fehacientes y ejemplares impresos que lo constatan.

³ El primer testimonio, el holandés, atribuye a un tal Lorenzo Janszoon Coster la invención de los tipos móviles; el segundo testimonio, se encuentra en la *Cronik von der hilligen Standt* (Colonia 1499) que, basándose en palabras de Ulrico Zell, introductor de la imprenta en la ciudad alemana y antiguo aprendiz de Gutenberg, afirma que el arte fue inventado en Magnuncia hacia 1440, y sus primeros ensayos procedían de Holanda; el tercer argumento, es el de Francia, que sostiene que las primeras noticias de tipos móviles fueron descubiertas por Requin entre las minutas notariales de Aviñon entre 1444 y 1446. Procopio Waldfoghel, orfebre oriundo de Praga, se había asociado con algunos vecinos para explotar algunas artes de las cuales figuraba la de escribir artificialmente. Uno de los documentos describe el encargo de un abecedario de acero, dos formas de hierro, un instrumento de acero llamado "vitis", 48 formas de estaño, entre otras, sin que hayan encontrado ninguna muestra de los resultados hasta hoy en día. (Millares Carlo, 1963 : 93)



La toma y saqueo de Magnuncia (1462) por Adolfo, elector de Nassau, debió de contribuir en gran parte a la dispersión por Alemania, Italia, Francia y otros países de obreros tipógrafos Magnuntinos.

La imprenta penetró en Italia hacia 1464 por Sabiaco, localidad próxima a Roma⁴, por Basilea en Suiza en 1468, por París en Francia en 1469⁵, en Países Bajos por Utrecht (Holanda) en 1470, por Alost (Bélgica) en 1473, por Budapest en Hungría en 1473, por Cracovia en Polonia en 1476, por Pilsen en Bohemia en 1482, por Westminster en Inglaterra en 1477, por Viena en Austria en 1482, por Estocolmo en Suecia en 1483, por Faro en Portugal en 1487 y por Copenhague en Dinamarca en 1493.

Durante el periodo de los incunables⁶, todas las funciones de producción de los libros impresos solían estar unidas: la fundición y el cortado de los tipos y punzones, la operación de la prensa y la venta del producto terminado, todo tenía lugar dentro de la misma empresa. Los primeros libros impresos se parecían mucho a los manuscritos, sobre todo en su tipografía, y en sus iniciales, que se seguían añadiendo a mano. Las innovaciones del siglo XVI incluyeron el uso de grabado en cobre para las ilustraciones y el cambio de la tipografía gótica a los tipos romanos e itálicos en la mayor parte de Europa (Müller, 1994), pero en París al igual que en otras regiones se seguirá utilizando el grabado xilográfico, a veces iluminado y la tipografía gótica.

Las primeras imprentas reunían las funciones impresoras, editoras y librerías. El gran capital que se debía disponer para mantener funcionando un negocio de impresión pronto forzó tanto la separación de responsabilidades como la búsqueda de mercados más amplios. Los maestros impresores comenzaron a concentrarse en la principal tarea editorial de asegurar el respaldo financiero de nobles, comerciantes pudientes e instituciones y de establecer redes de ventas con el objeto de garantizar la supervivencia comercial y un rendimiento suficiente de las inversiones. Los impresores exitosos crecieron y se transformaron en empresas editoriales que alentaron la división entre la producción y la venta. Editores como Manucio (Venecia), Koberger (Nuremberg) y Platín (Amberes) cimentaron empresas que, si bien ellas mismas continuaron imprimiendo, además comisionaban algunos trabajos a imprentas más pequeñas (Eisenstein, 1979 a través de Finkelstein, D. y Mc Cleery, A.; 2014: 94). También crearon estructuras internacionales de ventas. Tradicionalmente los profesores les vendían los libros a los alumnos y los vendedores ambulantes los promocionaban en los mercados. Editores exitosos, como Koberger, comenzaron a imprimir sus catálogos, instalaron sucursales en las grandes ciudades y pueblos importantes, asistían a ferias internacionales del libro y actuaban como agentes de otras editoriales. Las principales ferias del libro en Europa eran las de Amberes, Lyon, Leipzig y Fráncfort. Los privilegios comerciales hicieron de estos lugares un punto focal para todos los comerciantes. Fráncfort, un centro de venta de manuscritos, pronto se convirtió también en la mayor feria de obras impresas, permitiendo que los impresores, editores y distribuidores convergieran en un lugar, recibieran pedidos, intercambiaran libros, compraran equipos y comisionaran trabajos. Los libreros también comenzaron a formar parte de la estructura comercial. Los agentes que originalmente participaban de las ferias como intermediarios para grandes editoriales se convirtieron en distribuidores al por mayor y se concentraron en grandes eventos como el de Lyon y Fráncfort y abastecieron a los libreros de las grandes urbes como París. (Febvre y Martin, 1976).

Las librerías locales vendían sobre todo, textos académicos en latín a las universidades con las que estaban frecuentemente vinculadas, y los textos en lengua vernácula: folletos, baladas, almanaques y romances eran ofrecidos por mercaderes viajeros o buhoneros, hasta el siglo XVIII dentro de un mercado limitado. Los impresores y editores que cumplían funciones en una misma estructura de comercialización del libro, requerían de una circulación más eficaz de sus productos. Los intermediarios por lo tanto, pronto se

4 Conrado Schweynheim y Arnoldo Pannartz fueron convocados por el Cardenal Juan de Torquemada para imprimir un *Donatus pro puerulis*, del que no se conoce ningún ejemplar y *De divinis institutionibus* con otros opúsculos de Lactancio que, es el primer libro con fecha (1465)

5 Guillermo Fichet, doctor de la Sorbona y Juan Stein (Jean Heynlein) o de la Pierre, prior de la misma institución, obtuvieron permiso de Luis XV para llevar a la ciudad a tres tipógrafos alemanes : Ulrico Gering, de Constanza, Martín Crants y Miguel Friburger, los cuales terminaron de imprimir un año después "Las epístolas de Gaparino Barzizzi de Bérgamo, con caracteres redondos, que muy diferentes a los empleados por los primeros impresores venecianos, solo tuvieron una efímera aceptación , pues pronto el taller francés adoptó los tipos góticos, muy parecidos a los de Schoeffer. De 1473 datan los primeros impresos de Lyon, de 1476 los de Toulouse y de 1479 los de Aviñón. En los últimos años del siglo XV tenían imprenta mas de cuarenta poblaciones francesas. (Millares Carlo, 1963 : 101)

6 Un incunable (del latín *incunabulae*, en la cuna) es todo impreso en caracteres móviles, desde los orígenes del arte tipográfico hasta el año 1500 inclusive. El termino latino aplicado a una categoría de libros, fue empleado primeramente por el holandés Cornelio van Beughem en el repertorio que tituló *Incunábula typographiae* (Amsterdam, 1688) (Millares Carlo, 1963 : 113)



volvieron útiles agentes de promoción de los catálogos y folletos que describían el stock de un editor. Además, cabe destacar que hasta el siglo XVII había poca distinción entre editores y libreros.

Como reacción al protestantismo, la reforma católica evangélica adquirió mayor organización y disciplina, y al hacerlo reconoció la importancia de la imprenta como medio de transmisión. Una nueva gama de literatura devota que promovía las refinadas doctrinas y prácticas católicas fue producida y utilizada por las cofradías y nuevas órdenes para llevar adelante campañas que reforzaran el papel de la iglesia tradicional en la vida cotidiana. La más famosa de estas órdenes, la Compañía de Jesús, fundó universidades por toda Europa que, con frecuencia estaban vinculadas a una editorial. Durante los siglos XVI y XVII la política y la religión eran inseparables y en este período la industria de la imprenta se desarrolló casi en función de los intereses políticos y religiosos. Bajo el dominio español, Amberes se convirtió en un centro editorial católico (la dinastía de los plantino), mientras que el protectorado Jesuita llevó el dominio católico editorial a Lyon y París (Febvre y Martín, 1976 a través de Finkelstein, D. y Mc Cleerry, A.; 2014 :108)

Jacques Guignard, narra los devenires de los impresores y libreros de París entre 1525 y 1536. Relata como los libreros se ubicaron en los límites del barrio y universidad, y las tiendas estaban alineadas en los puentes del Sena: "En el puente Saint-Michel estuvo durante un tiempo el dispensario de los Kervers y en 1533 la del famoso Etienne Roffet, quien realizó encuadernaciones para François Ier. Había otros en el puente de Notre-Dame y en la ciudad. Además desde su tienda en la rue Saint-Jacques o Mont Saint-Hilaire, varios libreros tenían una exhibición en el Parlamento, en los mercados... etc. - Finalmente, muy cerca de allí, en rue Neuve Notre-Dame, y alrededor de la iglesia, había otras tiendas, las de los libreros que comerciaban obras de devoción." (Guignard J.; 1953: 43-73)

Los primeros tipógrafos instalados en 1470 en la capital, que como ya se dijo procedían de Alemania, fueron convocados por dos maestros de la Sorbona: Jean Heynlein (1425 - 1496) y Guillaume Fichet (1433 - 1480). A finales del siglo XV, los estudiantes parisinos ya tenían suficientes ediciones, para la época, con un gran número de autores griegos y latinos de la Antigüedad.⁷ Las traducciones, permitieron un público más amplio para ponerse en contacto con obras que gozaban de gran popularidad en la Edad Media. Pero estas obras representaban solo una pequeña parte de las ediciones. Los libreros estaban mucho más preocupados en ofrecer las obras públicas de devoción, las Biblias moralizadas, El Arte de vivir bien o el Arte de morir bien, los Libros de Horas o *La Leyenda Dorada*, las novelas de caballería, moralidades y farsas. Los esfuerzos de los editores se dirigieron principalmente a los libros con imágenes. Algunos de ellos ocupaban una posición privilegiada, como Bonhomme, quien se dedicó principalmente a editar obras devocionales. Pasquier Bonhomme que ejercía desde 1468, fue nombrado en 1475 uno de cuatro grandes libreros e impresores jurados de la Universidad. (Ph. Renouard; 1898: 37-38).

La iconografía de escenas religiosas sigue siendo tradicional, pero la ornamentación cambia. A partir de 1509, Germain Hardouyn adquirió el hábito de colocar un grabado en la primera página de sus libros de horas en xilografía, la marca de su casa, que representa al Centauro Nessus secuestrando a Deyanira. En 1524, otro editor parisino, Pierre Vidoue, enmarcó el texto de las oraciones y letanía de ornamentos incorporando las Tres Gracias, Píramo y Tisbe, Silvano y Baco, y Cupido.

Los misales, breviarios, y especialmente Libros de Horas, son una de las especialidades de las editoriales parisinas y de las que los extranjeros obtienen sus suministros a menudo en la capital. La hija de Simon Vostre, la viuda de Thielman Kerver (hija de Pasquier Bonhomme) y el hijo de Thielman Kerver, François Regnault (? - 1541 Ruan. Librero jurado e impresor. Ejeció en Londres alrededor de 1496, en París entre 1501-1540). (Renouard Ph. (1862-1934), Veyrin-Forrer et Moreau, B (eds) 1965 : 362) continúan con este fructífero comercio. Incluso atraen a Germain Hardouyn y Gilles Hardouyn (quizás su hermano). Geoffroy

⁷ Cicerón (Marco Tulio Cicerón (Arpino, 3 de enero de 106 a. C.-Formia, 7 de diciembre de 43 a. C. político, filósofo, escritor y orador romano). , Horacio (Quinto Horacio Flaco (Venusia, hoy Venosa, Basilicata, 8 de diciembre de 65 a. C.-Roma, 27 de noviembre de 8 a. C.) , Juvenal (Décimo Junio Juvenal (Aquino, 60-Roma, 128) fue un poeta romano, activo a finales del siglo I y comienzos del siglo II, autor de dieciséis sátiras), Luciano (Luciano de Samósata (en griego, Λουκιανὸς ὁ Σαμοσατεύς; en latín, *Lucianus*; Samósata, Siria, 125 - 181) fue un escritor sirio en lengua griega, uno de los primeros humoristas, perteneciente a la llamada segunda sofística), Ovidio (Publio Ovidio Nasón (Sulmona, 20 de marzo de 43 a.C.-Tomis, 17 d.C.) fue un poeta romano. Sus obras más conocidas son *Arte de amar* y *Las metamorfosis*), Séneca (Lucio Anneo Séneca (Corduba, 4 a.C.-Roma, 65 d.C.), fue un filósofo, político, orador y escritor romano conocido por sus obras de carácter moral.), Tácito (Gayo o Publio Cornelio Tácito (c.55-c.120) fue un político e historiador romano de época flavia y antonina. Escribió varias obras históricas, biográficas y etnográficas, entre las que destacan los *Anales* y las *Historias*), Livio (Tito Livio (Patavium, 59 a. C.-ibidem, 17 d. C.) historiador romano que escribió una monumental historia del Estado romano) y especialmente Virgilio (Publio Virgilio Marón (70 a. C.-Brundisium, 19 a. C. poeta romano, autor de la *Eneida*, las *Bucólicas* y las *Geórgicas*).



Tory, un verdadero humanista, hace imprimir en 1525 y 1527 Libros de Horas adornados con grabados, donde se lee claramente la influencia italiana. Si la apariencia misma de las obras devocionales cambiaron, se lo debemos en gran parte a los impresores y libreros que atienden al público erudito y al trabajo de los maestros mediante la difusión de obras de la Antigüedad como los de los italianos de su tiempo.

Jean Petit, que descende de carniceros parisinos, - la más importante de las corporaciones de París - , se estableció como librero desde 1492. Publicó en 1501, una edición de La Biblia , la primera en Francia, copia del texto de 1471 por la edición romana, *ex fontibus graecis*, agregando las reseñas de Froben (1491), y todas las tablas e introducciones establecidas hasta la fecha. Fue un gran éxito y se reeditó varias veces en el primer cuarto del siglo XVI. En este periodo, Jean Petit tomó contacto con una cantidad de libreros, y fue el centro de un grupo, que reunió a Marnef, Kerver, Marchant, Berthold Rembold, André Bocard, Jean de Coblenz, a veces Hertri Estienne y Josse Bade, e hizo ediciones de costo compartido. En el interior de Francia, tiene intereses o sucursales en Rouen, Clermont y en Lyon. Su hijo, que tenía el mismo nombre que él, continuó su trabajo.(Guignard J.,1953: 55) Se encontró una edición de *Missale ad usum ecclesiae parisiensis* de 1539 a nombre de Jean Petit, en la Biblioteca Nacional de España. (Imagen 9)

Capítulo 2

2.1. Historia del ejemplar. Ingreso a BNMM. Estudio a través de las marcas de procedencia. Información institucional

La cubierta contiene varias inscripciones en dorado: en el margen superior las iniciales "Q.B".⁸ En una línea inferior enmarcado, también está escrito en dorado "PHILIPPVS". Por debajo de este nombre en un sector central aparece el anagrama de la orden jesuita. En un margen inferior con el mismo marco, "PICOT", el cual se supone que es el nombre de un antiguo propietario. Lo habitual era que el comprador del ejemplar mandara a encuadernarlo e hiciera grabar su nombre en la cubierta.

Este ejemplar no posee sellos, ni *ex libris* en su interior, lo que nos permitiría datar su historia e ingreso a la institución, si formó parte de otras instituciones, nombres de antiguos propietarios, etc. En la cabeza del lomo tiene una etiqueta con el n° 576 R, que es el topográfico, antiguo inventario de la Biblioteca Nacional de Argentina, pues la R refiere a reservados. En la cara interna de la tapa, hay algunas inscripciones: "n° 107" en lápiz, "microfilmado" en lapicera, "298 ff completo" en lápiz. En la guarda volante de la contratapa está escrito en lápiz la ubicación e inventario, en la guarda pegada a la contratapa están escritos: en lápiz el n.º 242 y con tinta 935 indicado con una flecha.

A través de la búsqueda de las memorias anuales de la Biblioteca Nacional, se lo encontró en la publicación *La Biblioteca Nacional en 1939*, bajo la dirección de Gustavo Martínez Zuviría Figura allí dentro de los registros de adquisiciones, como una compra y es uno de los 2.812 ejemplares que se compraron ese año, junto con una donación muy grande del gobierno de Francia.(Biblioteca Nacional;1940: 13). En los libros de adquisiciones de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno se encontró el presupuesto de la casa Domingo Viau y Cía editores, con dirección en la calle Florida 530. Buenos Aires, con fecha 16 de septiembre de 1939. Aparece junto con otras dos obras con el n° 107 (el mismo número está escrito en lápiz en la cubierta interna) con el título *Missale*, precio neto 3.535 pesos (Imagen 10)

Marcelo Pacheco, en el capítulo de Bibliofilia internacional de su libro: *Coleccionismo de arte en Buenos Aires*, nos habla de la exposición del libro de 1940 organizada por Teodoro Becú y su gran aporte para conocer los fondos internacionales que había reunido la bibliofilia porteña durante fines del siglo XIX y la primera década del siglo XX, y la importante participación de la Biblioteca Nacional a esta muestra con gran cantidad de ejemplares.(Pacheco, M; 2013:269)

En el catálogo de la exposición del libro celebrada en Buenos Aires en 1940, se lo encuentra dentro de los ejemplares expuestos del siglo XVI con el número de orden 242 (n° que aparece en lápiz en la contratapa). Los datos que arroja el catálogo son : "*Missale ad usum ecclesiae parisiensis*"⁹. París; Yolande Bonhomme, viuda de Thielmann Kerver; 1543. 298 ff. De los cuales 8 impresos sobre pergamino; tipo gótico- textura y romano, impreso en rojo y negro; ilustrado por 4 figuras (266 x 167 mm.), 29 ilustraciones mas pequeñas (72 x 102mm) y varios alfabetos diferentes, grabados sobre madera¹⁰. Las 4 figuras grandes y 9 de las otras han

⁸ Algunas acepciones que refieren a "josefín , esposo de la virgen beatísima

⁹ Así figura en el catálogo manual institucional que se puede ver en el microfilm y en la base de datos institucional de microfilmación.

¹⁰ El grabado en madera es la técnica conocida como xilografía (xilo, del griego *xylon*,madera). A través de la talla se elimina la materia de la matriz para formar los blancos de la imagen, y reserva las líneas o zonas oscuras de la imagen en relieve que serán



sido iluminadas con oro y colores en la época. Las páginas fueron recuadradas por líneas, antes de la impresión del texto.(Weale- Bohatta, 726) Encuadernación en becerro de la época, fierros dorados, cortes gofrados, lomo rehecho. En la tapa, el monograma I.H.S. y el nombre de su primer poseedor: Philippus Picot. Biblioteca Nacional (Becú, Teodoro; 1940: 75-76.)

Según Teodoro Becú PHILIPPVS PICOT sería el nombre del primer propietario. *El catálogo de libros de los siglos XV a XIX* de Domingo Viau y Cía. de agosto de 1939, amplía la información. Dice de manera textual: "... Nuestro ejemplar esta ricamente encuadernado y magistralmente miniado para PHILIPPE PICOT, señor de Rouen, que aparece arrodillado en el centro de la primera miniatura, y con su esposa al pie del altar en otra" (Domingo Viau y Cia; 1939: 64-66) También, este catálogo, da una descripción más acertada cuando dice que los cortes son dorados, no gofrados como los describe el catálogo de Becú.

En la Sala del Tesoro se puede consultar un microfilm del ejemplar, realizado en diciembre de 1992 por Estudio3. Buenos Aires. Argentina. En este, antecede a las imágenes, una ficha descriptiva con una nota al pie que informa que este libro, dejado en consignación nunca fue retirado. Eso explica la falta de sellos institucionales, pero contradice la información de las memorias de 1939 de la Biblioteca Nacional. En cuanto a la estructura física, el bloque de texto no cambia a la del ejemplar consultado. Las cubiertas no están microfilmadas.

2.2. Descripción bibliográfica o documental

La obra es un libro litúrgico de la iglesia católica de rito romano, anterior al II Concilio del Vaticano, que contiene los textos del misal junto con los textos específicos de uso de la misa de la Diócesis de París. Corresponde a una segunda edición.

A partir de los datos encontrados en el catálogo del Misal de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno¹¹, se buscaron otros ejemplares de la misma edición en otras bibliotecas y colecciones, tanto particulares como publicas, utilizando el título largo que indica la ficha catalográfica :*Absolutum est hoc preclarum insignis ecclesie Parisieñ. Missale : presbiteris eiusdem ecclesie et totius diocesis non modo utile berum et necessarium a plerisque mendis nuperrime purgatū: et pristine integratati restitū per viros ecclesiasticos doctores theologos canonicos parisieñ. ecclesie doctrina et experientia infinitos deputatos per Reverendissimū... dominum Johannem de bellayo eiusdem ecclesie Parisieñ. Episcopum...*, verificando que no era el mismo en los otros catálogos encontrados, coincidiendo todos con el título: *Missale ad usum ecclesie parisiensis*. Esta diferencia se explica porque el bibliotecario que completó la ficha catalográfica de BNMM extrajo los datos textual del colofón, ya que este ejemplar carece de portada y lo especifica en dicha ficha.

El catálogo más antiguo encontrado que contiene la misma edición es *Catalogue des livres imprimés sur vélin de la bibliotheque du Roi* de 1822. En este hay dos ejemplares de la edición de 1543. Uno procede de Petits-Peres¹² y el otro de la Biblioteca de iglesia de Saint- Magliore¹³, y un ejemplar de una edición de 1539 que procede de la Sorbona. En todas, el editor principal es Henricus Paquot: Paquot (HENRI Ier) (14...-1560)". Variante del nombre: Henricus. Librero; librero jurado de la Universidad de París. Antiguo aprendiz del librero parisino Simón Vostre. Desarrolla su actividad desde 1517 hasta 1560. Murió antes del 30 de noviembre de 1560."In vico Nostrae Dominae, sub signo Rosae rubeae", calle "neufve Nostre Dame, a leseigne de la Roze Rouge." . Padre del librero Gilles Paquot y abuelo del librero Henri II Paquot; declara morir a causa de su nieto Henri II. A partir de 1534, trabaja en asociación con su hijo Gilles Paquot (m. 1549).(Ronouard, Ph.; 1964:333). Se conocen 42 publicaciones a su nombre.

El texto del colofón es el mismo que el de el ejemplar de la BNMM, donde dice que la autoría es de la iglesia católica de París, cuyo obispo, autoridad máxima es Johanne de Belayo: Jean du Belay (Glatigny.Normandía,1492- Roma, 16 de febrero de 1560) fue un eclesiástico, político, diplomático y poeta francés. Sacerdote de la diócesis de Mans, fue obispo de Bayona durante el reinado de Francisco I. En 1532 se traslada a París donde obtuvo múltiples beneficios. Desarrolló funciones de diplomático. En 1536 fue

estampadas en tinta sobre el papel. Para la matriz se utilizan árboles frutales como el peral,el manzano, el cerezo, y otras como el aliso, el serbal bravío, el ébano y, para el grabado a testa o contra fibra, la madera de boj. El grosor de la matriz debe ser uniforme, lisa, pulida y no presentar grietas ni nudos. Si la imagen va acompañada de texto, el taco tendrá la altura tipo, es decir 22mm.(Vives Piqué;2003:21-22)

11 N.º de sistema 000083885

12 Tomo 1. N.º de orden 227

13 Tomo 1. N.º de orden 228



nombrado teniente general y se le encargó las negociaciones con los protestantes alemanes. Fue cardenal, administró varios obispados en Francia. Desde 1539 y hasta 1544 ocupó la diócesis de París.

El pie de imprenta corresponde a la casa impresora de Jolande Bonhomme, viuda de Tielmanni Kerver : Jolande o Yolande Bonhomme (14...-1557) Impresora- librera. Hija del impresor-librero parisino Pasquier Bonhomme, casada con el impresor-librero Thielman I. Kerver. Sucede a su marido cuando este muere en 1522, publicando con frecuencia bajo su nombre, de las que se conocen más de 200 obras¹⁴(Renouard, Ph.;1964:45) . En 1520, la imprenta a cargo de su esposo se establece en la calle San Lacas y es dueño de la casa de L'Arbalète, calle del Arba en donde continua su trabajo Yolande. Su marca es un escudo con su número sostenido por dos unicornios.(Ronouard, Ph. ; 1964: 223-225)

En el catálogo de la Biblioteca Nacional de Francia se encontraron dos ejemplares de 1543¹⁵, cuya descripción incluye un título convencional: (Missel. Paris), un título completo: Missale ad usum ecclesie Parisiensis, noviter impressum ac emendatum..(texte imprimé)/Éd.. Jean Du Bellay., Publicación: Paris: Yolande Bonhomme, veuve de Thielman Ier Kerver: Henri Ier Paquot : André Roffet, 1543., Editeur: Bonhomme, Yolande(14...-1557), Roffet, André (15...-1561), Paquot, Henri (14...-1560). Description matérielle: In-folio. III, Note(s): Imprimé par Yolande Bonhomme. Caracteres gothiques. Référence(s): Weale-Bohatta, n.º s 726-727. Autre (s) auteur (s) : Eglise catholique, Diocese (Paris)¹⁶ (*Imágenes 6,7,8*).

El catálogo nos aporta información de otros ejemplares en otras bibliotecas: Bibliothéque Sainte- Genevieve Paris, Bibliotheque Royale de Belgique. Bruxelles (esta tiene un ejemplar de 1543, cuya impresión y publicación está a nombre de André Roffet¹⁷(flor 1533-1555) procedente de Pomerin, Jean Baluze Etienne (1630-1718) y Cathedral library (en dépôt á Liverpool, Hope University). Liverpool (Royaume-Uni). También se encontraron allí enlaces a biografías de los editores e impresores e información sobre la obra.

La descripción física del catálogo de la BNMM es: [8],CXXXVII, [109], XLIII h. : il. ; 35 cm (fol.). Una nota detalla que carece de portada y que el título y el pie de imprenta se tomaron del colofón. Luego, continúa el nº de inventario y a su lado, señala: Super Libris de la Compania de Jesus sin describir donde se encuentra. Luego está el ítem de la descripción de materia: Misales-obras anteriores a 1800. Como entrada secundaria: Du Belay, Jean 1492?- 1560, y Bonhomme, Yolande, Viuda de Thielman Kerver, -1557, impresor. Otra entrada secundaria inscribe el lugar de impresión: París (Francia). Por ultimo el nº de topográfico, que corresponde al antiguo inventario. (*Imagen 1-2*).

El catálogo de 1822 incluye una descripción de su estructura formal. La traducción es: Missale Parisiense. París, Henricus Paquot, 1543, in-folio. Edición en letras rojas y negras a 2 columnas de 45 líneas. Cada una, con xilografías. Prel. 8 f. cont. 1.el siguiente título, con una xilografía: Santa misa para el uso de las iglesias de París, *no uiter impresum*. Encargado por el reverendísimo Johanne de Bellayo, obispo de París, y por los venerables teólogos y maestros decanos y canónigos de la misma iglesia. Impreso en París. Henry Paquot, librero jurado de la Academia de París |con la insignia de la rosa roja | *In vico novo nostre domine*. M.D.XIII 2. El contenido; 3.el calendario (en el catalogo de la edición de 1539 dice el horario y difiere en otras partes también); 4.tabla, etc. Texto, (fol. 1) - Fo. cxxxvij. Prefacio, 1 1 f. ; canon de la misa, 8 f.; ..., 94 f.; común de los apóstoles, etc. Fo. J - xliiij. En la parte posterior del último fragmento transcribe incompleto el colofón, donde toma las 2 primeras y las 3 últimas líneas del párrafo.: El texto del catalogo de 1539 que está completo dice: "Absoluto es este espléndido y notable misal de la Iglesia Católica Parisina. Para el uso y alimento de los sacerdotes de la diócesis y de toda la iglesia, | no solo útil sino verdadero y necesario, para la purificación de todos: prístino, íntegramente restaurado por las escrituras de los doctos teólogos canónicos de la iglesia Parisina | apreciados por su conocimiento y experiencia | delegados en Cristo, el señor | *dominũ* Johanne de Belayo de la misma iglesia de París. Este obispo: ... Impreso en la imprenta de Jolande Bonhomme, la maravillosa viuda de Tielmanni Keruer. En mil quinientos cuarenta y tres." En los tres catálogos se indica que solo hay 8 folios impresos en vitela, que contienen el canon de la misa y en el

14 Se puede acceder al listado desde el enlace de la ficha catalográfica de los ejemplares de BNF

15 Signatura BP16_111350 conservados en el reservorio de libros raros velins-186 y velins-187

16 En catalogo on line de la Biblioteca Nacional de Francia.

17 Roffet, André. (1533-1561).Librero y encuadernador, conocido como el Faulcheur, hijo de Pierre Roffet (1511- 1533), también conocido como el Faulcheur, bibliotecario jurado y encuadernador del Rey. Se conocen 24 ediciones. Practicó hasta 1538 en sociedad con su madre, sin poner su nombre, y sólo los privilegios nos revelan esta asociación; de 1539 aparece su nombre, con una impronta personal, imitado del de su padre. La dirección siempre es la misma: - "En la rue neufve Nostre Dame frente a Sainte Geneviefve des Ardants, con el signo de Faulcheur ".La de su padre es un segador con un escudo colgado de un árbol, con la inicial R. (Ronouard, Ph. ; 1964: 376-377)



catalogo del ejemplar de 1939, agrega que está enriquecido por dos miniaturas. El ejemplar de 1539 se encuentra en la Biblioteca de la Sorbona. Los ejemplares de 1543, uno está en Petits-Peres (VV. H. 341 m. (12 p. 7 l.)) y el otro, en la biblioteca de Saint-Magloire (VV. H. 325m. (12 p.)). (VV.H: vélin de veau que significa vitela de ternera.) Una edición posterior de 1551, figura Jolande Bohomme como editora principal, no Henricus Paquot como en las ediciones anteriores, describe que el canon de la misa está enriquecido por dos bellas y grandes miniaturas. (*Imágenes 3,4,5*)

Capítulo 3. La encuadernación

3.1. Descripción general

La encuadernación está realizada en piel color pardo sobre tapas de cartón, con dorados en cubiertas, lomo, cantos y cortes. Posee cinco nervios y capiteles bordados a dos colores, con hilos plateados y dorados. Poseía cierres (hoy perdidos).

3.2. La cubierta. Estudio de los elementos de decoración

Los elementos de la decoración están estampados en oro y hay rastros de antiguos cierres. Las dimensiones son 330mm x 240mm x 70mm de espesor. (*Imagen 11*)

El diseño de las cubiertas está conformado por un recuadro de doble filete dorado rematado en sus cuatro esquinas por florones, cuyo diseño son flores de Lis. Las esquinas internas del recuadro están constituidas por cabezas de ángeles rodeados de hojas de laurel. Estas, también forman parte de una losange central, que contiene una orla alrededor del anagrama de la orden jesuita en la cubierta anterior, y el anagrama de la virgen de los reyes en la cubierta posterior, repitiendo el mismo diseño en ambas.

Existen diversos tipos de flores de lis, que difieren por casas fundidoras y épocas. Annie Persuy-Sün Evrard en *“La encuadernación. Técnica y proceso”* reproduce un catálogo de hierros monásticos del siglo XVI pertenecientes a la casa de Alivon donde aparece el mismo diseño de hierro de esquina. (Persuy-Sün Evrard, A.; 1999: 17)

En cuanto a los hierros de cabezas de ángeles o angelotes, Checa Cremades afirma que aparecen entre los tipos tardíos en las primeras *fanfares*, las que fueron ejecutadas durante el reinado de Carlos IX de Francia entre 1560 y 1571. Al parecer este hierro fue utilizado por primera vez por Jacques-Auguste de Thou, quien lo mandó gofrar en trece de sus encuadernaciones y sobre cuatro de sus escudos. En los años 1573 y 1574 se utilizó diez veces. (Checa Cremades, J. L.; 2003: 302).

Las hojas de laurel, son otro elemento también utilizado en la decoración *fanfare*, como la flor de lis; en los motivos más antiguos, como un ejemplar de *Historia Jasonis* de Jacques Gohori (París, 1563), los ramajes salen de vasos de formas clásicas y de cuernos de la abundancia. El diseño se enmarca en un cuadrado más externo, cercano a los cantos conformados por un filete del mismo grosor que los anteriores.

Cremades distingue tres períodos en la evolución de este estilo *fanfare*. El primero es, en general, sencillo: los hierros están bastante espaciados y el lomo a veces tiene nervios. La decoración se compone de cabezas de angelotes y de gorros de punta. Este grupo está nutridamente representado en las encuadernaciones con el bloque heráldico de Jacques Auguste de Thou. Luego de 1580 distingue un segundo periodo en el que las encuadernaciones se vuelven más recargadas y los diseños son más complicados; y un tercer periodo a partir de 1611 en donde se emplean hierros más pequeños, las palmetas caen en desuso y los encuadramientos con filetes son reemplazados por bordes trabajados con rueda y cambia la forma de los compartimentos: el del centro deja de ser invariablemente oval... La mayoría de las encuadernaciones *fanfare* son francesas y provienen de los talleres de París. (Checa Cremades, J. L.; 2003: 303)

Tomando como guía el estudio de Checa Cremades, la decoración de la encuadernación del ejemplar estudiado, coincide con el primer periodo del estilo *fanfare*, ubicando su posible fecha de realización entre los años 1573 y 1580.

La estampa con las siglas MA, está coronada por un medio círculo apoyado en una línea horizontal, y apoyadas sobre tres líneas verticales, enmarcadas en un óvalo. Esta figura corresponde a una variación, o forma simplificada del anagrama de la Virgen de los Reyes. La M y la A simbolizan el Ave María como saludo de la Virgen. Los rayos ubicados por debajo representan la luz de Cristo y la corona por encima que María de los Reyes es Reina. (*Imágenes 12 y 13*)



Otros elementos perdidos hoy en la encuadernación, pero que se aprecian por las marcas dejadas sobre la piel, son la existencia de dos cierres posiblemente de gancho-broche. La incisión encontrada, hace suponer que la placa de captura era metálica, seguramente de bronce, material frecuente, sujeta a la tapa por dos clavos. En cuanto a las correas, en el siglo XVI. son más habituales las de cuero. (*Imágenes 13 y 14*)

A modo de comparación, el estudio de Pilar Hernandez Dopazo y Antonio Carpallo Bautista, que analizan varias encuadernaciones, en la que establecen la datación basándose en las encuadernaciones parisinas de entre 1578 y 1585, muestran encuadernaciones que presentan como motivos característicos las ramas de follaje curvas con un óvalo central. Estas encuadernaciones muestran también similitudes en las características de la piel, la pátina y la degradación que presentan. (*Imagen 15*)

La decoración del lomo está conformada por dos elementos estampados en los entre nervios. Uno es una forma estilizada de la cruz de calatrava, enmarcada por un doble recuadro que se repite en los compartimentos centrales, y dos hojas o palmetas, ubicadas en los entre nervios de la cabeza y pie, enmarcadas en un doble recuadro y separadas por una guarda geométrica conformada por una secuencia de líneas oblicuas y verticales. Difiere en estilo con el de las cubiertas, por lo que es muy probable, como afirma Becú en el catálogo de la exposición de 1940, que el lomo fuera rehecho. Al mirar con lupa se observa que el cuero del lomo es diferente al de las cubiertas. El estilo es más cercano al conocido como *Imperio* de formas más geométricas y pesadas.

3.3. Sistema de unión de cuadernillos

La unión del bloque de texto está realizada a través de una costura con soportes formada por cinco nervios dobles de cuero curtido al alumbre. Todos estos nervios, se encuentran actualmente partidos en la zona de bisagras, como así también el material de cubierta, a lo largo de los límites del lomo, lo cual nos permite apreciar el modo de unión al bloque de texto y a las tapas, junto con el material que se utilizó para estas¹⁸, que en este caso es cartón. Vemos que estos soportes no están empotrados o incrustados en el bloque¹⁹ sino que se mantienen en la superficie formando lo que se denomina nervios naturales. Asimismo se observa cómo las cuerdas se insertan en la tapa de cartón, desde arriba, o sea, desde la parte externa por debajo del cuero. En la fotografía del detalle puede verse cómo la piel del lomo cubre las cuerdas de los soportes formando el relieve. (*Imagen 16*). Los antecedentes de este tipo de costura se remontan al medioevo, donde se incorpora este nuevo elemento estructural: el soporte de costura, destinado a servir como intermediario entre el bloque y las tapas. Szirmai afirma que las encuadernaciones carolingias son los primeros ejemplos del uso universal del soporte de costura, característica de la tradición vinculante occidental y se remontan al siglo VIII. En sus comienzos este tipo de enlace se realizaba en combinación con la costura en espiga. El movimiento del hilo de la costura de espiga es el mismo que una costura de punto de enlace, pero incluyendo a los dos cordones de refuerzo que sirven como soportes de costura. (*Imagen 17*)

Durante el gótico tardío, el material de los soportes de costura en encuadernaciones divinas presentaba una mayor variación que en encuadernaciones de períodos anteriores. A partir de los datos de tres grupos estudiados: A, B y C, la cuerda vegetal se encontró en aproximadamente un tercio de las muestras. Aunque en el Grupo A el ejemplo más antiguo se observó en un manuscrito de pergamino fechado en 1405, su uso solo se hizo común después de 1450 cuando reemplazó significativamente a las cuerdas de cuero. Las cuerdas de cuero se han utilizado exclusivamente en los refuerzos de St Gall (Grupo C), realizado entre 1436 y 1461. En el grupo B, los cuerdas vegetales se encuentran en un 64 %, siendo significativa la prevalencia en las uniones posteriores a 1540. Sin embargo, en ciertos grupos de costuras, las cuerdas de cuero han persistido por más tiempo: las ocho ataduras de Corvinus, realizadas entre 1470 y 1490, tienen cuerdas de cuero al alumbre, como varias otras costuras italianas de principios del siglo XVI. También podría haber diferencias geográficas. Las encuadernaciones inglesas del Grupo A (algunas del siglo XIV, pero la mayoría del siglo XV tenían cuerdas de cuero, lo que concordaría con la observación de Middleton (Middleton;1963:16) de que las encuadernaciones inglesas habían comenzado a reemplazar a las cuerdas de cuero a fines del siglo XVI. En el material de Carvin (Carvin;1988:45) de Francia (siglos XIV y XV) sólo una de las 132 costuras son sobre soportes de cuerda vegetal. Las cuerdas son, por regla general, de cuero blanco: sus superficies veteadas a veces sugieren su origen, generalmente de bueyes o ciervos,

18 Los materiales utilizados podían ser madera o cartón. Las maderas usualmente utilizadas eran maderas blandas, obtenidas de árboles frutales. Los cartones se obtenían adhiriendo capas de papeles uno sobre otro.

19 En el siglo XVIII se impuso en las encuadernaciones francesas la costura con los soportes empotrados en los cuadernos, conocida como costura a la greca, de forma que la lomera quedara lisa, y el lomo quedara separado de esta por un cartón al que se adhería. A veces se solían hacer en los lomos de estas encuadernaciones, nervios falsos.



ocasionalmente de ovejas. En el Grupo C, la mayoría de las cuerdas son de piel de ciervo, solo 20 de las 125 costuras tienen cuerdas de piel de cerdo. Los soportes de cuero marrón se vieron con poca frecuencia ya que muy a menudo se rompen, en contraste con los soportes de cuero blanco, muchos de los cuales aún están intactos. Esto concuerda con la observación de Middleton (Middleton;1963:16) de que las cuerdas marrones de curtido vegetal, son de corta duración.(Szirmai,J. A.; 1999 :183)

Existen variedades en cuanto a la forma de enlace de las cuerdas. El gráfico de Szirmai (Szirmai,J. A.; 1999 :189) ilustra las diferentes formas en que se ha realizado. En el ejemplar estudiado puede verse que el soporte esta conformado por dos cuerdas de cuero al alumbre, cuero blanco y que el hilo rodea ambas cuerdas, abrazando a cada una de ellas desde el centro como lo ilustra el grafico (a) (Imagen 18). Se tomó como referencia el estudio que refiere Szirmai para afirmar dentro de la tradición de costura francesa la utilización de los soportes de cuero blanco y que esta práctica se mantuvo en el tiempo en el siglo XVI. Muchas de las encuadernaciones de esta época conservadas en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno poseen este tipo de soporte, tanto ediciones españolas , alemanas, holandesas y francesas.

En cuanto al hilo de costura utilizado, se observa que es de un calibre grueso. Generalmente los hilos de costura de la época eran de lino, pero por su grosor y color más oscuro podrían ser de cáñamo, con torsión en S²⁰. La costura respeta la línea del cuadernillo, esto quiere decir que los enlaces se realizan desde el centro de cada cuadernillo y el hilo queda visible en este, según la costura sea corrida o alterna.

3.4. Las cabezadas

Las cabezadas son de doble alma enlazadas a las tapas, elaboradas sobre hilo de cáñamo, y confeccionadas con hilos de dos colores sobre el cuerpo del libro.²¹ Las tapas se mantienen sostenidas actualmente solo a través de estas. A simple vista la suciedad acumulada, no permite distinguir los colores, ni el tipo de hilo, pero lo habitual era la utilización de hilos de seda. Al mirar con aumento y microscopio digital se observa un brillo característico de la seda y colores plateado y dorado de hilos intercalados. Este tipo de cabezada se realizó desde tiempos muy anteriores, remontándose según Szirmai a la encuadernación bizantina. (Imágenes 19 y 20 y 21)

3.5. Los cartones de las cubiertas

Los cartones que utilizaban los encuadernadores son los conocidos bajo el nombre de *cartones a la forma*, es decir según el *Art du Cartonniér* del señor Lalande "hechos con un proceso de trituración similar al utilizado para el papel". Los encuadernadores utilizaban ocho tipos de cartones que varían de tamaño y de grosor según los distintos formatos y la calidad del trabajo: *La gran aigle ouvert* de 40 x 26 pulgadas, *la grande Bible* de 34 x 26 pulgadas, *le Catholicon sans barre* de 28 x 22 pulgadas, *le petit ais sans berre* de 27 x 20 pulgadas, *el San Agustín* de 24 x 19 pulgadas, *la Grand Bible corriente* de 22 x 16 pulgadas, *el Catholicon corriente* de 21 x 14 pulgadas, *le petit ais ordinaire* de 24,25 x 13,50 pulgadas.(Dudin, R. M.;1997:59)

Para el misal estudiado, se utilizó, por sus medidas seguramente el formato *le petit ais sans berre* que traducido a cm es 68,58 x 50,8 cm. Este formato permitía obtener tapa y contratapa para dos ejemplares. y se utilizaba para libros que contuvieran ilustraciones, puesto que son más altos y más estrechos que los *en folio* corrientes. Si el libro es muy grueso o si se quería utilizar una encuadernación de calidad, se encolaban varias hojas de cartón una sobre otras para dar más fuerza y solidez al libro; en tal caso era el fabricante el que hacía ese trabajo para el encuadernador: pero no lo hacía jamás con los cartones utilizados para las encuadernaciones corrientes (Dudin, R. M.;1997:61)

Para cortar el cartón, el encuadernador utilizaba una cuchilla que medía dos pies y seis pulgadas de longitud y que terminaba con una punta cortante por los dos lados, muy afilada para que el corte sea neto y sin rebabas. La herramienta solía tener un fragmento de piel a cinco pulgadas del filo como elemento de seguridad para el operador. El corte se hacía sesgado o inclinado y se le llamaba hacer el chaflan o el bisel. Esta operación se realiza por encima y por debajo del cartón.

20 Los hilos pueden tener diferente sentido de torsión, según como hayan sido confeccionados, torsionados hacia la derecha o hacia la izquierda. Lo más común es la torsión hacia la derecha, entonces se denomina torsión es en *S*. Si por lo contrario fueron torsionados hacia la izquierda, entonces se denomina torsión es en *Z*.

21 En el libro antiguo los capiteles , también llamados cabezadas se realizaban como parte de la costura y tenían una función estructural y decorativa, a la vez que ayudaban a la la conservación de la integridad del libro, dando fortaleza al sistema de unión, evitando que las cubiertas se desprendan del bloque de texto. A partir de la encuadernación industrial los capiteles eran elaborados separados del libro y se incorporaban por medio de adhesivos.



La siguiente operación era la de batir el cartón. Una vez cortado se batía sobre una piedra y se golpeaba con mayor o menor fuerza según sea su espesor y formato del libro al que estaba destinado. Se batía siempre del lado que toca los pliegos y nunca del lado que va a ser cubierto de piel. Al cerrar los poros este batido lo hacía mucho más consistente y sólido.; si se deseaba más sólido se encolaba sobre cada cara una hoja de papel, o incluso de pergamino: esta operación se llamaba empastar o reforzar el cartón.

El siguiente paso era agujerear los cartones, para lo que se realizaban unos orificios destinados a albergar los cordeles. El encuadernador colocaba el cartón sobre el bloque de texto de manera que su distribución fuera la misma de un lado y del otro. Con un punzón muy afilado se practicaba un agujero en frente de cada nervio y a cierta distancia que variaba según el tamaño del libro. Después del primer orificio A se practicaba un segundo orificio B por encima y tan separado del primero como este lo estuviera del corte del cartón. Luego se giraba el cartón y se realizaba un tercer orificio C del lado batido a igual distancia de los dos primeros de forma que formaran un triángulo ABC cuyos tres lados fueran iguales.

Se introducían los cordeles comenzando del exterior hacia el interior por el primer agujero A el más próximo al borde y continuando hacia lo largo del cartón. Después de haber introducido todos los cordeles por el agujero A, se controlaba la tensión. Luego se introducían en el orificio C desde el interior al exterior, luego de afuera hacia adentro en el orificio B, y a continuación se introducía la punta del cordel por debajo del que va del primer al tercer orificio para sujetarlo mejor. A esta operación se la llamaba pasar en cruz, que se realizaba a veces solo en los extremos y otras en todos los nervios. Luego se aplastaban los cordeles con la piedra calcárea, llamada también piedra de descarnar, batiéndolos con el martillo de redondear para cerrar los agujeros y los cordeles y crear un solo cuerpo (Dudín, R. M.;1997:61-66) (*Imagen 22*)

3.6. Enlomado

La operación que seguía era la del enlomado. Era habitual reforzar el lomo con pergamino para lo que se cortaban tiras del grosor del lomo y del ancho suficiente para colocarlas entre los nervios, espacios denominados entre nervios. Había cuatro formas de reforzar con pergamino. La primera consistía en colocar las tiras arriba y abajo (cabeza y pie) dejando dos líneas para insertar por debajo del cartón. Esta se encolaba después y era llamada charnela. Otra forma era reforzar los dos centros, este método confería mas solidez al lomo y se acercaba mas a la perfección. El tercer modo era mejor y consistía en entrecruzar unas tiras simples de pergamino a lo largo de todo el lomo entre cada nervio, alternativamente de derecha a izquierda y de izquierda a derecha. El cuarto modo era el más perfecto y consistía en reforzar doblemente por todo el lomo. Se podía hacer de dos maneras distintas. La primera era reforzar todo el lomo sin dejar ningún espacio entre los nervios. Con dos tiras superpuesta una a cada lado. Mas perfecto aun era cuando cortaba el espacio de las nervaduras.

En el misal estudiado observamos en la zona de bisagra fragmentos de pergamino, en este caso son impresos que seguramente fueron descartados y se reutilizaron para fortalecer el lomo, utilizando la última técnica descrita. Se observa que el pergamino recubre la extensión del lomo, pero hay cortes a la altura de los cordeles en donde se extienden bisagras (charnelas) hacia los cartones de las tapas. (*Imágenes 23 y 24*) El próximo paso era el de redondeo y luego el encolado del lomo, luego se realizaba la decoración de los cortes que en el caso de este misal es el dorado²². Luego se ponían los registros de página o recordatorios²³ Luego se realizaban las cabezadas para culminar con el forrado.

3.7. Terminación de las cubiertas: técnica de recubrimiento con piel y técnicas de decoración

Se utilizaban diferentes materiales para el recubrimiento. Dudín describe la piel de ternero o de carnero, tafilete, pergamino y cuero. En menor ocasión, terciopelo. Para la preparación de la piel, en este manual se describen cuatro operaciones: la preparación de la piel, el corte, el chiflado, el encolado sobre el cartón, que contiene dos operaciones: ceñir la piel y coronar los cantos. Luego se solía realizar el marmoleado.²⁴ En el *Missale* de BNMM se aprecia una diferencia de color en la cubierta dando la sensación de desgastado. Estas manchas en la piel, son producto de un marmoleado. Muchas veces se utilizaban para esta técnica, aguafuertes que a futuro degradan el cuero.

²² Las técnicas tradicionales de decoración de los cortes eran la pintura plena en rojo, la salpicadura, en la que podía utilizarse uno o dos colores eligiendo entre el rojo, verde o azul; el marmoleado, dentro del que existían varios tipos; dorados y gofrados.

²³ Cintas de seda que sirven para señalar la página en la que se ha detenido la lectura. Señalador en su término actual.

²⁴ Se utilizaban como modo de decoración, pero principalmente para esconder defectos de la piel. Algunas de estas técnicas se realizan antes de encolar la piel a los cartones.



El paso siguiente era la aplicación de los tejuelos. Estos pueden verse en el lomo en las fotos de detalle, donde se aprecian levemente despegados. Finalmente se realizaba la decoración de la cubierta. Los procedimientos necesarios para el dorado eran: frotar con clara de huevo la piel, luego pasar una esponja embebida con aceite de nuez. Se depositaba la lámina de oro sobre una almohadilla que facilita el corte de la hoja. El fragmento cortado se tomaba con su agarrador y se aplicaba a la piel. Luego se estampaba con los hierros elegidos, que previamente se calentaban y de ese modo quedaba el oro adherido a la cubierta con la forma deseada, eliminando el resto del oro con una franela. El siguiente paso era encolar las guardas, el prensado y el abrillantado de los planos.

3.8. Las hojas de guarda

Las hojas de guarda son consideradas parte de la encuadernación y difieren a las de la obra. Se estimó un periodo aproximado de su realización, tomando como referencia la filigrana. Se buscó esta marca de agua en la enciclopedia de Briquet, que es el referente más completo de registro de papeles hasta el siglo XVI y se encontró con el n° 8079 con la siguiente descripción:

“36x45. Troyes,1580. A. Aube,G.1605:Cptes de fabrique de V Eglise. Var.du groupe 8077 à 8079: Maëstricht, 1561 ?-74; Amsterdam, 1562 ?-72; Lille, 1564-68; Leyde, 1564-72; Rotterdam, 1566; Hambourg, 1566-76; Tours, 1566-87 ; Fontainebleau, 1567 ; Paris, 1567-95 ; Montargis, 1568 ; Utrecht, 1568- 1569; Châlons-sur-Marne, 1568-86; Mézières, 1568-96 ; Lubeck, 1569; Bretagne, 1569-71 ; Le Mans, 1569-88 ; Bruxelles, 1569-88 ; Gray, 1570; Bewegen-Rheine(Westph.),1570-72;Nancy,1570- 82; Clèves, 1571 ; Essen, 1571 ; Lyon, 1571 ; Limoges,1571-76;Brunswick,1571-81Amiens,1571- 97 ; Besançon, 1572-74 ; Aultray (Belgique), 1573 ; Brème, 1573 ; Langres, 1574-77;Bruges,1578; Rouen,1578-99; Angers,1580-81Douai,1581- 89; Etain, 1582; St-Denis, 1582; Chartres,1 582- 88 ; Bar-le-Duc, 1 587 ; Nantes, 1 589 ; Arras, 1591; Decizes, 1592; Niort, 1593-96; Troyes, 1594; Beauvais, 1596; Sens, 1596; Bayonne, 1598. — Voy. Wiener (pl. 14, n° 2), Lorraine, 1566; Likhatscheff (n°* 1957, 1958, 3040, 3042, 3051, 3223 et 3237), mss. de 1570-1602. Il est à noter que nous n'avons rencontré qu'une fois la marque de Nicolas Lebé à Troyes. Cela con- firme le vieux dicton : que nul n'est prophète en son paysupone. (Briquet.1907:Tomo 3) (*Imágenes* 25 y 26)

Este dato coincide con las fechas supuestas de la realización de la encuadernación, basadas en el estilo de decoración.

Capítulo 4. El bloque de texto

4.1. Caracterización general

El ejemplar está compuesto por 298 ff, de los cuales 8 fueron impresos sobre vitela, que corresponden al canon de la misa, mientras que los otros folios están impresos sobre papel. La tipología utilizada es la gótico textura y la romana, impresa en rojo y negro. Contiene partituras e ilustraciones: 4 figuras a página completa (265 x 167mm), 29 más pequeñas (72x 102mm) y varios alfabetos diferentes que ocupan algunas 6 y otras 4 líneas de texto. Muchas de las ilustraciones están iluminadas. Contiene símbolos manuscritos.

Todas las páginas poseen líneas verticales y horizontales trazadas a mano con una tinta de tonalidad sanguina, en donde están insertos los cuadro de texto, las imágenes y las letras capitales. La diagramación es a dos columnas y utiliza tres tamaños de tipografía ocupando la más grande 17 puntzones.

El papel es de un gramaje de 120, de una coloración crema. Los corondeles están dispuestos a 20 mm y los puntzones a menos de 1mm entre cada uno.

El pergamino tiene el mismo grosor que el papel con una coloración parecida del lado del pelo, y más blanca del lado de la carnación.

Composición: No contiene portada. La obra comienza con una imagen a página completa de Cristo crucificado iluminada, a modo de frontispicio. En la base hay un escudo y algunas inscripciones que no se logran leer. En un costado, en un tamaño más pequeño al resto de las figuras, se encuentra la imagen de Philippus Picot, propietario del ejemplar.²⁵ Por detrás, a la derecha de Cristo, se encuentra la figura del Obispo, se lo reconoce por sus atributos, vestimenta utilizada para la liturgia, como la mitra, la casulla y el báculo pastoral.

²⁵ La figura del donante, o retrato votivo es característico del medioevo y renacimiento. En general aparece el retratado en un tamaño mas pequeño dentro de la composición.



A través de algunas pequeñas lagunas de la pintura logran verse líneas de un grabado subyacente. A la vuelta de página comienza un índice compuesto, salvo la primera página, por una columna con un párrafo ubicado en el margen inferior central. Luego otra imagen iluminada, que tiene la función de presentar la misa. Dentro de esta imagen también aparecen retratados Philippus Picot y su esposa al pie del altar. Luego se presentan las partes de la misa. Su composición está diagramada a dos columnas, cada párrafo antecedido por una letra capital o viñeta que representa al texto. Contiene grabados que cubren poco menos de un cuarto de página aproximadamente y dos imágenes iluminadas sobre vitela a página completa en los folios que corresponden del canon de la misa. Una representa la crucifixión y la otra a Dios Padre. Posee apostillas marginales. Los títulos y algunas frases están impresas en rojo. (*Imágenes 27 a 34*)

4.2. El papel

Francia obtiene sus papeles de Italia hasta mitad del siglo XV cuando empieza a fabricar sus propios papeles y se vuelve autosuficiente, (Briquet, C.M.;1907:XXIV) lo que sugiere la hipótesis de que el papel de esta edición es de origen francés. Observándolo a trasluz encontramos una pequeña marca de agua. Se trata de un pequeño círculo que ocupa una superficie de nueve puntizones, ubicada en la zona central del folio, muy cerca del pliegue.

Dark Hunter señala que, después de que la producción de filigranas se generaliza durante el siglo XV, rara vez se hacía una hoja de papel sin una marca distintiva. Estos emblemas a veces se colocaban en el centro de las hojas, donde el papel se dobla para formar el folio, aunque es más habitual encontrar dos símbolos o dibujos, cada uno de los cuales aparece en el medio de cada media hoja de papel.

Hasta el siglo XVIII, que es cuando comienzan a perder su simplicidad, pueden ordenarse en cuatro clases: la primera de ellas abarca a las marcas de agua conocidas que aparecieron en forma de cruces, óvalos, círculos, nudos, triángulos, símbolos de tres colinas y dispositivos simples que podían enrollarse fácilmente en el alambre. (Dark Hunter; 2011: 268)

La simbología del círculo es la de la eternidad sagrada y es habitual encontrarlo como filigrana en los papeles antiguos. El papel más antiguo encontrado, con filigrana de círculo, es de Absence, Italia de 1301, y vuelve a verse en el siglo XV en Italia y Francia, probablemente en Champagne.

En la enciclopedia de Briquet tomo I, lo encontramos, con el n° 2927, localizado en Troyes entre 1531- 1538 y la medida del pliegue es de 33 x 47cm. (*Imagen 35*)

Hoy, la página oficial de turismo de Troyes. La Champagne, informa que allí se fabricó el primer papel francés. La primera mención oficial de la existencia de una fábrica de papel en el norte del país data de 1348, un siglo antes de la invención de la imprenta. Este es el Moulin du Roy, cuya fundación se remonta a 1288.

Esta ubicación de la primera fábrica de papel francesa responde a una lógica de producción, Troyes ya tiene molinos de agua para hacer funcionar su economía: curtiduría, blanqueo de láminas. Fabrica tela de lino o cáñamo y comienza a fabricar papel a partir de trapos triturados transformados en pulpa.

Impulsada por el renacimiento de las Ferias de Champaña, la ciudad pronto se convirtió en un importante centro de papel, un estatus que mantendría hasta finales del siglo XVII.

Allí florecían una docena de fábricas de papel. Iba gente de toda Europa para comprar los papeles que se utilizaban para las ediciones más lujosas. Los comerciantes italianos y los banqueros lombardos alquilaban molinos de champán para sus propias necesidades.

Esta tradición de fabricación de papel nunca se extinguió por completo en Troyes y en el Aube. En el lugar del Moulin du Roy, que fue la primera fábrica de papel francesa documentada, se construyó la nueva fábrica de papel Le Roy a principios del siglo XIX y todavía conserva dentro de sus tres actividades principales: La Chanvrière de l'Aube en Bar-sur-Aube (producción de fibra de cáñamo para la fabricación de pulpa de papel).

4.3. El pergamino o vitela

“El pergamino es la piel de animal no curtida que una vez depilada, convenientemente adobada, raspada, tensada y seca proporciona una superficie delgada apta para recibir escritura.” (Pedraza, M. J. -Clemente, Y.- De los Reyes;2003:53) La palabra vellum tiene el mismo origen que veau (vaca en frances), vitellum en latín, estrictamente la piel de la vaca donde se escribe. Según el *Catalogue des livres imprimés sur velin de la Bibliotheque du Roi*, la vitela del misal estudiado es de ternera. Esta es más espesa y posee la mejor



preparación que logra una uniformidad de ambos lados, a diferencia de la de oveja, la cual el lado del pelo tiende a ser más amarillo, o la del cordero que vivió suele también tener este lado salpicado de manchas azules o negruzcas. La vitela de cordero no nato o mortinato era extremadamente blanca y delgada y se utilizaba en formatos más pequeños. La de ternera, en cambio, se utilizaba según indica el catálogo en ejemplares de gran formato. Y comparable con otras vitelas que se fabricaban en Francia como la de cordero y oveja, es mejor por su calidad y resistencia. Según este catálogo también sabemos que en los siglos XV y XVI los impresores de Alemania, Francia y Los Países Bajos siempre han utilizado vitela de ternera, mientras que en Italia utilizaban cordero mortinato y cordero que vivió o nacido. (Van Praet, J. B. B.; 1822: x)

La Edad Media legó varias recetas para la preparación de pieles, y su técnica continuó hasta el final del Antiguo Régimen. Las láminas de la *Encyclopédie* de Diderot y d'Alembert muestran estas operaciones con gran detalle. Presentan a los trabajadores pasando las pieles por un baño de agua para limpiarlas, y luego por cal, estirándolas sobre una grada, rociándolas con una especie de tiza en polvo (el "groison"), para evitar que la tinta sea absorbida, pasándolos con una piedra pómez, frotándolos con una piel de cordero forrada con su lana para hacer desaparecer los últimos desniveles, finalmente cortándolos según modelos.

La historia, las técnicas de fabricación y propiedades del pergamino han sido objeto de estudio e investigadas por diferentes especialistas tales como Ronald Reed, entre otros. Existen dos procesos diferenciados de manufactura del pergamino. El sistema germano-francés y el sistema meridional. El primero se empleaba para los formatos códex, ya que ambas caras del pergamino son iguales, eliminando la flor del cuero, quedando en ambas la dermis; el segundo sistema, meridional, es el pergamino que se empleaba para documentos notariales, títulos, partidas de nacimiento, etc., documentos de una sola hoja. En éste se mantiene la flor del cuero que cubre la dermis, dotándole de cierta impermeabilidad. La capa más externa de la piel, una vez depilada, se llama flor, este lado es la cara granulosa del pergamino. Sobre la flor de la zona depilada pueden apreciarse los agujeros por donde emergían los pelos, cuya especial disposición es característica de cada raza o especie. La capa fibrosa inferior es el *corium*, que es la dermis, y tiene dos secciones diferenciadas: la capa papilar y la capa reticular (*Imagen 36*). (Perinat, M. 2000).

De Hamel describe el proceso de fabricación según los textos de la época. El primer paso en la elaboración de pergamino era mojar o empapar la piel recién desollada en agua fría durante un día y una noche (De Hamel; 1999:8) (gran parte de estas pieles se presentan saladas, para su mejor conservación). Este proceso elimina la sangre, el estiércol y suciedad en general, además de empapar todas las partes de la piel facilitando la penetración de la solución de depilado. Según Reed este remojo se llevaba a cabo lo más rápidamente posible, terminando con agua corriente para minimizar la pérdida de fibras de la piel por cualquier acción bacteriana que pudiera derivarse de la utilización de baños estáticos (Reed, R.; 1975: 80). Se proseguía con el desengrasado de la piel con un baño de cal, hidrolizando el pelo, con el objetivo de ablandar y disolver la capa epidérmica que recubre los folículos pilosos, facilitando la eliminación del pelo. De Hamel señala que el tiempo de esta operación oscilaba entre tres y diez días, siendo mas largo en invierno, y se realizaba removiendo el contenido varias veces al día con una pértiga de madera. Las pieles se retiraban de la tina y se colgaban con el pelo hacia afuera, en una gran plancha de madera curvada y vertical. Detrás el pergamino va raspando el pelo de arriba a abajo con una cuchilla larga y corva de asas de madera en los extremos. (De Hamel; 1999:11) En este punto del proceso es cuando se decide retirar o no la flor del cuero, separándose en dos tipos de pergamino diferentes, manufactura mediante el sistema meridional, dejando la flor del cuero; y el proceso de manufactura germano-francés, en el cual se retira la flor del cuero, quedándose ambas caras con la dermis. Los artesanos se aseguraban de minimizar los posibles residuos, con el segundo o siguientes lavados mediante el macerado en cal, lo que favorecía la alcalinización y minimización de todos los compuestos no colágenos, ya que la acción de la cal en la capa de red de fibra dérmica es lenta. Después del segundo baño de cal, la piel se lavaba y remojava con agua corriente para eliminar cualquier rastro que pudiera adherirse.²⁶ El estiramiento se llevaba a cabo con ayuda de cantos rodados de piedra que se colocaban alrededor del borde de la piel húmeda. Un extremo de las cuerdas gruesas se ataba alrededor de los guijarros y el otro extremo se unía a un marco de secado, por lo que la piel podía secarse bajo tensión²⁷.

26 Cuando se retira la piel del baño, la red de fibras se distribuye de forma aleatoria, debido a la ruptura de algunos enlaces existentes entre las moléculas de colágeno que constituyen las fibras y también al hecho de que parte de los compuestos no colágenos que estaban en la piel han sido retirados en el proceso de secado, lo que lleva a que una serie de fibras se rompan bajo tensión al secarse y esto permite que las fibras restantes se alineen en capas paralelas.

27 No toda la epidermis se disuelve con la cal, pero gran parte de sus compuestos se hidrolizan, posibilitando la separación de esta capa de la dermis, mediante acción mecánica. Si la piel se deja en los baños de cal demasiado tiempo, la red de fibras se debilita,



El marco tenía por lo general una forma ovalada que permitía trabajar los dos lados al mismo tiempo. Ambas caras de la piel se raspaban con un cuchillo afilado en forma de media luna con asa en el centro, llamado *lunelum*, para alisar la superficie y producir una lámina de grosor uniforme. En gran medida, el trabajo se llevaba a cabo en la cara de la carne (descarnado)²⁸. Por lo general, el pergamino se sometía a una serie de tratamientos mecánicos posteriores, para mejorar la suavidad y la capacidad de absorber la cantidad correcta de tintas y colores, como, por ejemplo, el pulido con piedra pómez en el lado de la carne del pergamino. Este tratamiento requería que el pergamino esté húmedo y tensado en el marco de secado. Durante el proceso de secado, el colágeno desnaturalizado y parcialmente hidrolizado llega a una consistencia rígida y laminar. Una vez que se han fijado, las capas de fibras, estando tensas, no pueden volver a su antiguo estado relajado.

En *Amont du manuscrit, préparation et commerce du parchemin. Quelques pièces du dossier français* (XIIIe-XVe siècles) Jean-Marie Yante recopila datos sobre el funcionamiento del comercio de pergamino. Se sabe que los primeros pergamineros se establecieron en los monasterios. A finales de la Edad Media, los trabajadores del pergamino en algunas ciudades constituían oficios independientes o una rama de un cuerpo más grande. En París, donde las administraciones y la universidad son grandes consumidores de pergamino, los oficios que sometían los primeros preparados a las pieles no presentaban estatutos, de ahí la ausencia de regulaciones que les afecten en el famoso Libro de Oficios del siglo XIII. Sin embargo, los libros de pergamino están bien documentados en los registros fiscales del reinado de Felipe el Hermoso. Los seis talonarios conservados para los años 1292 a 1300 revelan los nombres de 159 personas pertenecientes al mundo del libro. París contaba entonces con 49 librerías, 48 pergamineros, 47 iluminadores y 15 encuadernadores, que trabajaban principalmente en la margen izquierda del Sena, un distrito de escuelas, colegios y la universidad. Los fabricantes de pergamino que han establecido su residencia en la parroquia de Saint-Séverin son 28, el corazón de la residencia de estudiantes, incluyendo 25 en la rue aux Ecrivains, también llamada rue aux Parcheminiers o de la Parcheminerie, cuyo nombre será definitivamente rebautizado en 1387. En la calle de la margen derecha, 7 pergamino viven cerca del recinto, rue des Blancs-Manteaux. El reducido número de pergamineros (tres en este caso) instalados en la Ciudad, lugar de las cancellerías reales y episcopales, estaría ligado a su independencia en cuanto a abastecimiento. Según los cálculos de Kouky Fianu, que realizó un examen en profundidad de los registros fiscales de finales del siglo XIII, más de la mitad de los artesanos del libro pertenecen a la categoría de los "grandes" contribuyentes parisinos: los libreros (85% de su plantilla) y, muy por detrás, los oficiales de pergamino (44%). Ante las conquistas del papel, la profesión perderá terreno. A partir de 1307, los pergamineros se incluyeron en los privilegios otorgados a los académicos que se limitó en 1489 a 45: incluidos 4 pergamineros, 4 comerciantes del papel y 7 productores de papel fuera de París.

La preparación del pergamino no es monopolio de los centros urbanos. En Saint-Symphorien-sur-Coise (Ródano), una ciudad de Lyonnais que fue particularmente activa en los siglos XIV y XV en el tratamiento de cueros y pieles, aparecen algunos pergamineros en los textos. Durante 150 años, el apellido Capre fue usado principalmente por curtidores y fabricantes de pergamino.

La venta de pergamino se cotiza en Troyes, Provins, Lagny y Bar-sur-Aube, las cuatro localidades del ciclo de las ferias de Champagne y Brie y en las ferias de Chalon-sur-Saône. (Yante, J.M. 2012)

4.4. Los impresos

Tipografía

En casi su totalidad la tipografía utilizada es la gótico textura, salvo algunas letras capitales en que utiliza la tipografía romana.

La gótico textura, llamada *lettre de forme* en Francia y *black letter* en Inglaterra es el tipo que grabó Gutenberg para su biblia de 42 líneas. Los misales, cantorales y demás libros litúrgicos se imprimen con esta tipografía hasta nuestros días. (Becú ; 1940: XXVII)

desarrollando agujeros en la capa dérmica, no siendo capaz la piel de resistir el resto del proceso de ejecución. Por tanto, los baños de cal de fricción son demasiado lentos para la producción moderna comercial de pergamino y en los procesos actuales, a la cal se le agregan aditivos en el baño, repercutiendo en su futuro envejecimiento y por ello en la sensibilidad frente al agua y humedad ambiental). (Reed, R. ;1975: 80)

²⁸ El cuchillo no corta a través de la piel, sino que empuja y separa la grasa ablandada, la carne y de la glándula de tejido de la fibra de colágeno más dura. Si la piel no se somete a una tensión suficiente, puede dar lugar a la aparición de granos ásperos y regiones transparentes en el pergamino.



La romana antigua: se caracteriza por la desigualdad en el espesor del asta y por los terminales y cóncavos. La más antigua es la creada por Nicolaus Jenson en el siglo XV.

La tipografía en metal es el principal aporte de Gutenberg, aunque ya existía la tipografía xilográfica. La tipografía en metal requería tres elementos distintivos: punzones, matrices y tipos. El principal avance fue la invención de un molde móvil que permitiese la fundición de tipos metálicos distintos, utilizando distintas matrices (pero con el mismo molde)

“Los primeros impresores realizaron sus propios punzones, matrices y fundiciones, pero a fines del siglo XV surgieron los abridores o grabadores de punzones como profesionales independientes. A mediados del siglo XVI se crearon los primeros talleres dedicados exclusivamente a la fundición de tipos. Normalmente los impresores encargaban a otros grabadores y plateros la fundición de tipos que necesitaban, poniendo ellos mismos las matrices y el metal necesario.

“El conjunto de juegos tipográfico (metálicos y xilográficos) que poseía una imprenta era su propia firma.”(Pedraza, Clement, De los Reyes, 2003:81). La imprenta de Yodande Bohomme era una empresa familiar, heredada de su esposo y este a su vez de su padre. También ella descende de una familia dedicada a la edición de libros, y por los datos que tenemos una de las más importantes y prolíferas en la impresión de libros litúrgicos en París. Ello supone que poseía sus propios conjuntos tipográficos, confeccionados con la mejor calidad. En el misal estudiado se observa un trabajo de impresión muy perfecto, que deja ver que fue realizado por trabajadores expertos. Tanto el componedor, hoy llamado cajista, a parte de sus conocimientos técnicos, y el conocimiento de las lenguas en las que iba a componer, trabajaba sin *cran*²⁹, ya que los primeros moldes carecían de *cran* o *signatura*, y se incorporaron a mediados del siglo XVI. La bibliografía cuenta que en este período trabajaban sentados, hábito que cambia más adelante. Posiblemente se hayan utilizado dos cajas para el texto, una para el color negro y otra para el color rojo. Los componedores en general, se regulaban al tamaño de la línea. En el misal se utilizaron “componedores que permitían componer a la par dos columnas de texto y glosas o notas marginales mediante la existencia de otros elementos graduales intermedios que establecían las distancias de cada uno de los márgenes de las notas marginales, columnas, espacios para glosas, etc” (Pedraza, Clement, De los Reyes, 2003: 107).

Se aprecia en el misal escrituras y subrayados con lápiz de plomo.(*Imágenes 37 y 38*) Se sabe que “el componedor o cajista utilizaba el lápiz de plomo para efectuar anotaciones en el original que le servían de muestra para componer” y “una vez que había terminado la composición de una página, señalaba en el original el lugar exacto donde había terminado, mediante una raya trazada a tinta o a lápiz de plomo (Pedraza, Clement, De los reyes; 2003:108,109). Esto deja la duda de si este ejemplar fue una primera tirada que sirvió de guía al cajista, o sirvió de guía para una edición posterior.

El misal contiene número de folio y signatura³⁰. Los reclamos están conformados por la sílaba “*pa*” al principio de cada cuaderno, los cuales son identificados por una letra y cada pliego que lo conforma por un número romano. El calendario no contiene número de folio y en la misa la numeración sigue la lógica de la numeración romana, pero las letras que utiliza son minúsculas y diferentes. La signatura, en el calendario es encabezada por una cruz y en la misa utiliza las letras del abecedario.

Los tipos metálicos se fabricaban con una aleación de plomo, antimonio o estaño, a los que algunos impresores añadían cobre, hierro e incluso plata.(Pedraza, Clement, De los reyes; 2003:89)

A mediados del siglo XV se comenzó a utilizar simultáneamente tacos xilográficos y tipos metálicos. A fines de la década de los cincuenta se utilizaban capitales xilográficas en libros confeccionados con tipos metálicos y a comienzos de la década siguiente, Albrecht Pfister utilizó por primera vez tacos xilográficos para la ilustración de libros. Estos eran uno de los elementos imprescindibles en las primeras imprentas y su variedad y calidad incidían en la calidad y posibilidades técnicas que disponía cada casa tipográfica. Se confeccionaban para cada imprenta, se vendían e intercambiaban entre las casas impresoras y frecuentemente se copiaban. Esto resultaba más sencillo y económico que encargar su diseño de nuevo.(Pedraza, Clement, De los reyes; 2003:90)

4.5. Las imágenes

Los usos más frecuentes de las imágenes son: *las capitales, grabados y viñetas*. En el principio de una página o capítulo se llaman *frisos* o *cabeceras*, y en ocasiones contienen el anagrama del impresor o el

29 Marca hueca en el lado delantero del tipo para ayuda del cajista. Se obtenía colocando un alambre en el molde.

30 Las signaturas son unos códigos que permiten ordenar los pliegos para proceder a su encuadernación en el orden correcto.



editor; *las paginas orladas* son grabados de gran tamaño que enmarcan un texto; *las portadas*, utilizaban la xilografía de varias formas distintas, en un único taco o combinando tipos metálicos con tacos xilográficos, o bien se componían textos e ilustraciones dentro de tacos xilográficos que enmarcaban de forma similar a las orlas de las portadas; *Marcas tipográficas*, que podían estar formadas por alegorías, monogramas, viñetas o signos convencionales que los editores e impresores adoptaban como distintivo o marca comercial. Generalmente las reproducían en la portada o en el colofón del libro (Zapella, 2001:559-620). Se conoce, que Yolande Bohomme siguió utilizando la Marca tipográfica de su esposo, pero no la encontramos en este ejemplar. (*Imagen 39*). En cambio, si se encontró una imagen similar con los dos unicornios, pero sin el escudo. El misal estudiado contiene capitales y viñetas, que inician cada párrafo, signos, como cruces y tres puntos que forman un triángulo, grabados del ancho de la columna, que ocupan una cuarta parte de la página y tres a página completa. Estos últimos y varios de los otros están iluminados. La iluminación corresponde a otra técnica, realizadas por otros artistas, que se encargaban exclusivamente de esta tarea. Los tacos xilográficos utilizados en este misal seguramente eran propiedad de la imprenta y fueron realizados en una época anterior a esta edición. Pueden observarse las diferencias de estilo en uno de los grabados que se repiten en la obra. Uno está iluminado y el otro no. (*imagen 40*)

4.6. Partituras

En el catalogo de la edición de la Biblioteca Nacional de España lo describe como notación neumática gregoriana sobre tetragrama rojo. En la historia de la impresión de música se encuentra como primera solución en los libros impresos, reservar en blanco el sector correspondiente a la música y completar manualmente la partitura. Otra de las soluciones fue la utilización de tacos xilográficos o metálicos, o sea el mismo tratamiento que se le daba a las imágenes. Luego se utilizó un sistema mixto que se basaba en la impresión de los tetragramas o pentagramas y el texto del canto, mientras las notas se añadían de forma manuscrita. Posteriormente se confeccionó una tipografía especial, que consistía de un sistema con un mecanismo de doble impresión, generalmente rojo y negro. Primero se imprimía el pentagrama y luego las notas y el texto, creado por Octavio Petrucci en Venecia. (Pedraza, Clement, De los Reyes. 2003). En París, el impresor y compositor Pierre Attaignant en 1527 utiliza un sistema de impresión conocido como de "tipos independientes". Este sistema permite imprimir por fragmentos la pieza musical. Cada tipo contiene simultáneamente la nota con la porción del pentagrama correspondiente. Pierre Attaignant, imprimió sus libros de chansons y se transformó en 1537 en la casa impresora de música y proveedora de este tipo de libros para el Rey Francisco I. Sus trabajos representan a más de 150 compositores sobresalientes de la época e incluyen chanson, colecciones de danza, misas, motetes, salmos y pasiones. Se conocen 111 publicaciones. En el *Missale ad usum ecclesiae parisiensis* de la BNMM, se distingue el creado por Octavio Petrucci, que consiste en el mecanismo doble, uno para el tetragrama y otro para las notas, formado por bloques o fragmentos dispuestos uno al lado del otro. El mecanismo doble puede verse mirando a trasluz, donde se distingue la impronta de la línea de los pentagramas completa por debajo de las notas. (*Imagen 41*)

4.7. El Pautado

El pautaado es la operación que consiste en trazar unas series de líneas que sirven para delimitar la caja de escritura y guiar la operación de la misma. Esta práctica era habitual en la confección de los libros manuscritos. Cuando se inventó la imprenta, los primeros clientes esperaban que los nuevos libros se parecieran a los manuscritos por lo que los impresores siguieron intercalando rayas entre cada línea de texto, ya que sin ellas, lo escrito parecía desnudo. Ejemplo semejantes llegan al menos hasta el siglo XVII. (De Hamel, Ch.; 1999: 21) Para llevar a cabo esta operación se efectuaba en primer lugar el picado y posteriormente el rayado que construyen la justificación y el lineamiento. Pedraza, Clement y Reyes distingue tres tipos de pautaado: 1. pautaado a punta seca: cuando se realiza con un instrumento puntiagudo y que deja una impresión (surco o relieve) sin huella de color.; 2. pautaado a mina: cuando el pautaado se hace con un instrumento de punta blanda o semiblanda que deja huella de color; 3. pautaado a tinta: cuando el rayado se confecciona con tinta independientemente del color de esta. Este caso presenta el último ejemplo. (*Imagen 42*)

4.8. Técnica de impresión

El trabajo de impresión era realizado por el batidor y tirador. El primero entintaba y el segundo accionaba la prensa. Uno de los requisitos para la impresión era que el papel estuviera húmedo. Se colocaban dos pilas de



papel sobre un banco cerca de la prensa para que el tirador pudiera manipularlo sin moverse demasiado. Se colocaba la forma sobre la piedra de la prensa. "Existía una preferencia por imprimir primero la reiteración con objeto de evitar que las huellas de la impresión de la reiteración, deformasen la presencia del blanco (Pedraza, Clemente, de los Reyes;2003:113). El análisis de las huellas que deja la impresión permite apreciar que lado es el blanco y cual es la reiteración. Resultaba estéticamente preferible tirar primero la forma interna y luego la externa (Pedraza, Clemente, de los Reyes; 2003:201) y es posible que este sea el caso de este misal. La impresión a dos tintas, requería que cada una de ellas fuese distribuida en diferentes momentos. Lo habitual era imprimir en dos ocasiones el pliego, aunque en algunos talleres se componían dos formas diferentes. El método mas utilizado consistía en la preparación de un patrón de pergamino que cubriera los blancos y los caracteres que debían imprimirse en negro, y se imprimían primero todos los pliegues en rojo. Posteriormente se abría la forma, se limpiaba con lejía y se extraían todos los tipos que se habían utilizado para imprimir en rojo y se remplazaban por cuadratinos. Con esta forma modificada se imprimía en negro. (Pedraza y otros; 2003: 113-117)

4.9. Las tintas de impresión

Las primeras tintas de impresión, se desarrollaron con aceite de linaza, trementina, resina y barniz, a lo que se agregaba negro de humo y cinabrio para la tinta roja. Las tintas que utilizaba Plantino unos años mas tarde tenían aceite de linaza, trementina y negro de humo. La resina tenía la función, como el aceite, de que la tinta se quedase en la parte superior de los tipos. La trementina evitaba que el aceite se extendiera sobre el papel. El negro de humo se obtenía del humo de la pez o de la resina quemada que debía calcificarse, refinarse y molerse. El color rojo se obtenía del cinabrio o bermellón, es decir sulfuro de mercurio reducido a polvo. (Pedraza y otros; 2003:103)

4.10. Las iluminaciones

El ejemplar estudiado contiene muchas imágenes iluminadas. Las imágenes de página completa, nueve de las imágenes que ocupan el ancho de la columna, algunas de las letras capitales y signos. Todas estas imágenes están realizadas en xilografías y posteriormente iluminadas.

Iluminación y miniatura son los términos utilizados para nombrar las pinturas de libros.³¹ La primera hace referencia a la utilización de oro o purpurina dorada en las imágenes, letras capitales y orlas decorativas, la segunda a la utilización de minio en la fabricación del rojo, pero ambos términos se utilizan para nombrar la misma técnica, y su uso difiere en distintas regiones. Por ejemplo en Italia se las llama miniaturas y en Francia iluminaciones.

Dentro de los métodos de aplicación de oro al códice existen tres sistemas que se utilizaban muchas veces combinados para producir diferentes efectos y acabados. Dos de ellos utiliza pan de oro que se aplicaba antes de los colores, uno usa como base de imprimación, cola húmeda, sobre el cual se aplica el pan de oro, que se bruñe una vez seco, en el otro la imprimación es un yeso pegajoso mate al cual se le aplica el pan de oro y se bruñe. Cennino y el *Libro Modelo de Göttingen* describen el proceso de la técnica: "se comienza con yeso en polvo de París, se mezcla con un poco de albayalde (menos de un tercio de la cantidad del yeso utilizada dice Cennino. El manuscrito de Göttingen habla del *bolum armenum* que se mezcla al yeso hasta conseguir un color de carne roja. En Italia es de color rosa, castaño en Flandes y Alemania. En París no solía utilizarse³². (De Hamel; 2003;2001:60) En esta técnica el diseño queda en relieve. El otro método utilizaba oro molido mezclado con goma arábiga y una especie de tinta dorada producida por un molusco, entre mejillón y ostra. Se aplicaba con una pluma o un pequeño cepillo, después de los colores. Se lo conocía como oro de concha u oro líquido. Se trata de un sistema utilizado especialmente en la segunda mitad del siglo XV, más caro que los otros porque precisaba más cantidad de oro, además era un proceso más lento, ya que era necesario trazar

31 A lo largo del siglo XIII, cuando los monasterios dejan de ser los centros de la producción del libro y comienzan florecer los talleres profesionales de copia e iluminación de manuscritos y la organización de los artistas en gremios. Por ejemplo, en París se conocen talleres especializados en la producción de manuscritos iluminados desde ya el siglo XIII, un producto comercializado en toda Europa. Para los iluminadores profesionales el principal problema era establecer los límites entre su trabajo y el de los pintores y los escribas puesto que, a pesar de conseguirlo a lo largo del siglo XIV, siempre generó disputas por intromisión profesional. Una consecuencia inmediata de todo esto es el empleo del término *illuminator* e *illuminatione* como genérico para cualquier trabajo de pintura y decoración de un manuscrito, incluyendo la aplicación de pigmentos, tintas metálicas y panes de oro y plata. (Stefanos Kroustalis)

32 El bolo arménico (así llamado, pese a proceder de lugares menos exóticos que Armenia) era una especie de arcilla roja y grasosa, cuya función no era otra que proporcionar el color. Si se desgastase la lámina de oro, la tonalidad castaño-rosada que aparece debajo, proporciona un brillo mas atractivo que el del blanco puro.



un entramado de líneas con repetida precisión.(De Hamel, 2001:59). Regueras Grande y García Araéz Ferrer aseguran que tanto el oro como la plata se preparaban disolviendo polvo de metal en otras sustancias minerales mezcladas con gomas y se aplicaban con pluma o cálamo antes de 1.200, fecha que comienza el uso de pan de oro. Al observar las iluminaciones de este ejemplar con microscopio digital se ven en algunas imágenes, una capa de oro por debajo de las capas de colores, sobre una capa de imprimación blanca (*Imagen 43*)

En cuanto a los colores utilizados en las iluminaciones del misal, se distinguen: azul, rojo bermellón, amarillo ocre, verde, negro y blanco. No se puede asegurar la naturaleza de cada pigmento a simple vista. Según De Hamel la azurita o malaquita azul era el componente más habitual utilizado para el azul, el ultramarino conseguido del lapislázuli, que en estado natural provenía de Afganistán. Regueras Grande y García Araéz Ferrer hablan del vitriolo azul natural (sulfato de cobre), como el de uso corriente. Los verdes más utilizados eran el cardenillo, resultado de tratar láminas de cobre con vinagre, el verde natural (sulfato de hierro), el proveniente de la malaquita y la crisocola, silicatos naturales. Para el amarillo se utilizaba el azafrán, la flor de glasto, la hiel de animales, entre los minerales, la sandárica u oropimente (sulfuro de arsénico) y el ocre amarillo (de hierro). Los blancos habitualmente usados eran el blanco de plomo o cerusa mineral, huesos de animales molidos y calcinados, blanco de albayalde. El negro de humo, conseguido a base del carbón de leña y el rojo bermellón fabricado a base del cinabrio natural (sulfuro de mercurio). Todos los pigmentos se mezclaban con gomas vegetales, clara o yema de huevo, colas de pescado (como el esturión) o colas conseguidas de la piel de animales pequeños.

Es difícil encontrar información sobre iluminadores de la época y lo poco que se conoce son aquellos que iluminaron obras para la corte, como es el caso del bautizado Maestro de Claudia de Francia, llamado así por haber iluminado un libro de horas encargado por Claudia de Francia y la coronación de la consorte de Francisco 1, entre 1494-1547.

Entre los iluminadores activos del siglo XVI se destaca el taller de Antoine Verard en París entre 1485 y 1512 en donde se caligrafiaron e iluminaron lujosos manuscritos y se imprimieron libros en los que la ilustración desempeñó un papel fundamental. Los grabados xilográficos llegaron a ocupar un papel esencial en un taller de gran éxito comercial.(orbismediavalis.com)

En el mismo sitio encontramos un catálogo que describe varias obras iluminadas del artista Jean Colombe. El libro de horas de Philippe Pigouchet de fines de siglo XV y principios del XVI fue iluminado por el maestro de la diseñadora Ana de Bretaña. El estilo muestra similitudes con los del misal estudiado.

Muchos artistas belgas y franceses trabajaban aprendiendo unos de otros y se trasladaban de región o realizaban trabajos para otras ciudades. No se descarta la posibilidad de que un iluminador belga realizara estos trabajos en París. Un ejemplo lo representa Guilbert de Mets, un iluminador belga, que trabajó en el estilo parisino el siglo anterior, el cual había adquirido el oficio de iluminadores franceses que trabajaban en Flandes. En el caso de Guilbert de Mets, se refleja el estilo internacional parisino del maestro Boucicaut.

Capítulo 5

5.1. Diagnóstico del estado de conservación. Examen organoléptico

El estado de conservación del libro es bueno, presentando mayor deterioro en la cubierta y sistema de sujeción del bloque de texto a las tapas.

En la encuadernación, se evidencia desgaste por fricción, con desprendimientos de piel, incrementado en la zona de cantos (*imagen 44 y 45*), galerías producidas por coleópteros (*imagen 46*), seis en la zona superior y cinco en la zona central de la cubierta anterior, pérdida total de los cierres (*imágenes 47 y 48*) y desprendimiento de oro en sus cortes (*imagen 49*). En cuanto al sistema de sujeción, la piel de la zona de bisagras se ha percutido al grado de quebrarse. Este es un daño muy común en los libros encuadernados en cuero, que por su uso, la fricción que se produce al abrir y cerrar y la acumulación de esta mecánica a través de los años, termina quebrándose. Este deterioro puede observarse en las imágenes 21, 22 y 23. Lo mismo encontramos en las cuerdas de sujeción, destinadas a unir el bloque de texto con su cubierta y en las bandas de pergamino de refuerzo del lomo (*imagen 16*). Tanto la cubierta como todas sus partes expuestas tienen polvo y suciedad adherida.

En el bloque de texto se ven daños puntuales, como galerías en la parte superior (*Imágenes 50 y 51*), se observan algunos desgarros tanto del papel en la parte inferior en los folios: *fo rrr* y *forrrí*. se extienden



oblicuas desde el corte de la hoja, llegando una de ellas al texto. (*Imágenes 52, 53 y 54*) Se observa una chorreadura de una sustancia aceitosa en *frrb- frríiii* que se extienden desde el corte superior de forma oblicua hacia la bisagra, y se transfiere hasta el *fo rbí* donde la mancha está más atenuada y menos extensa. (*Imagen 55*) En algunas de las imágenes iluminadas, se observa desprendimiento de pintura que forman unas lagunas pequeñas. (*imágenes 56 a 60*)

Salvo estos daños puntuales descriptos, el bloque de texto se encuentra en un muy buen estado de conservación. Los sustratos que conforman la obra impresa, están en general estables.

5.2. Condiciones de guarda

En cuanto a las condiciones de guarda se tiene conocimiento de que las estanterías de la biblioteca de la calle México, antigua sede, fueron infectadas por coleópteros y la mayoría de los libros antiguos que estuvieron allí se encuentran afectados. Hoy, el ejemplar está guardado en el depósito A de la Sala del Tesoro, en estantería de metal con acabado con pintura epóxi. Este depósito está actualmente iluminado con tubos led, que se encienden solo cuando ingresa un empleado a buscar ejemplares. Hace pocos años atrás los tubos eran fluorescente y los niveles iluminación y de radiación UV eran altos. La ventilación e intercambio de aire se da por un sistema de ventilación central, que trabaja a través de ductos que inyectan aire y otros que succionan el aire produciendo renovación constante. No conocemos la calidad de aire de este depósito, pero sabemos que la degradación de las pieles, sucede principalmente por el contacto con agentes oxidantes que pueden encontrarse en el medio ambiente, junto con la condiciones de temperatura y humedad relativa. Históricamente las fluctuaciones de temperatura y humedad en este depósito son altas. Esto puede corroborarse en las planillas de control de temperatura y Hr.

El ejemplar nunca tuvo, al parecer, desde su ingreso a la Biblioteca Nacional Argentina, un estuche, caja, camisa o funda de protección.

5.3. Protocolos para la consulta en sala, traslados y exposición

La consulta en sala del tesoro es solo para investigadores acreditados con un horario restringido. El usuario no puede ingresar a las salas de lectura generales y/o especiales de la Biblioteca con objetos cortantes (tijeras, cuchillos, cortapapeles, etc.) pegamentos, tintas, libros, revistas, diarios, publicaciones periódicas de cualquier tipo, carpetas cerradas, carteras, bolsos, mochilas, portafolios o porta elementos similares. (Reglamento gral). Las mesas de lectura cuentan con cajas de guantes de latex y soportes para libros. Los empleados de la sala solicitan a los usuarios su uso, y la firma de una ficha de consulta. Los traslados dentro de la institución se realizan en carros junto con remitos. Para traslados a otras instituciones, a parte de los permisos y seguros que la institución tramita, se realizan diagnósticos del estado de conservación y se redactan instructivos donde se detallan las condiciones óptimas para su exhibición, y se toma los recaudos necesarios para que viajen dentro de contenedores especiales.

5.4. Análisis de los deterioros

De todas las problemáticas encontradas en el ejemplar, los materiales que generan mayor preocupación son el cuero y el pergamino. La degradación de las pieles es irreversible y una vez que comienza el proceso es imposible la recuperación. Solo se pueden tomar medidas para lograr una estabilización y evitar que el proceso se acelere. Por un lado está la degradación propia del material dada por su proceso de fabricación. Por otro lado el deterioro producido por agentes externos como la temperatura, humedad, iluminación y contaminantes.

El recubrimiento de la cubierta está realizado en cuero curtido al tanino, siendo este, el método más antiguo de preparación de cuero. Su elaboración es lenta y requiere de la habilidad de los maestros curtidores. El



proceso consiste en tres fases: la preoperatoria³³, la de curtición³⁴ y la fase final y post curtido³⁵. El cuero del animal contiene una proteína llamada colágeno. Esta se descompone en largas cadenas de aminoácidos que se unen por medio de enlaces peptídicos. Cada cadena está unida entre si por enlaces químicos basados en hidrógeno (puentes de hidrógeno). La molécula del tanino logra penetrar entre estos espacios y formar nuevos enlaces de hidrógeno con los que se unen a la fibra de la piel.

Los científicos han logrado determinar el animal utilizado en los cueros a través del análisis de la forma del crecimiento del pelo. Se observó la piel de la cubierta del ejemplar estudiado con microscopio digital y se tomaron algunas fotografías. (*Imagen 61*) Se las comparó con imágenes microscópicas de diferentes pieles curtidas procedentes de distintos animales y con diferentes procesos de curtido, tomadas del libro de Ronald Reed y se encontraron similitudes con la piel de oveja curtida al tanino. (*Imagen 62*).

Para la conservación de este material resulta importante tener en cuenta, las características hidrotérmicas del cuero y su relación con el deterioro. Gerardo M. Gonzales Alvarez, del museo del traje, del CIPE. Madrid se dedicó a su estudio, dejando un artículo en el año 2005, donde centra su atención en la desnaturalización del colágeno en los procesos de deterioro³⁶ y en la importancia del agua como principal agente de deterioro de las estructuras fibrilares del cuero, especialmente de aquellos con curtido vegetal.³⁷ Estos experimentos dieron como resultado que los objetos en cuero con diferentes grado de deterioro tienen diferentes propiedades hidrodinámicas, estableciéndose una curva de desorción para cada objeto concreto. Las diferencias de estas propiedades se relacionan con el grado de deterioro al nivel de la estructura molecular y secundariamente al nivel de la estructura fibrilar. Cuanto mayor es el deterioro en cualquiera de las dos dimensiones, el cuero presenta una menor velocidad de intercambio de agua con el medio y una mayor

33 La fase preoperatoria consistía en cinco procesos: proceso de salazón para evitar la descomposición y facilitar el transporte, proceso de remojo cuando llegan a manos del curtidor son lavadas para quitar las impurezas y rehidratarlas, proceso de encalado donde se quitan las partes innecesarias como pelos, epidermis, nervios, grasa y dilatar las fibras de la piel para permitir una mejor absorción de los productos de curtición, que se obtenía tradicionalmente con un baño de cal, luego se realizaba el descarnado, eliminación de carne y tejido graso, proceso de dividido para reducir el grosor del cuero, la parte externa es la plena flor y la utilizada en encuadernación para cubrir las cubiertas, luego sigue el desencalado y maceración en donde se eliminan los restos de cal con un nuevo lavado con agua y elementos descalcificantes y encimas.

34 En la fase de curtido, los cueros se sumergen en una solución de agua con taninos. El resultado del curtido dependerá de las fuentes vegetales, las concentraciones de taninos, la temperatura y los tiempos de curtido. Pueden realizarse en un tanque o en un tambor, pero en este caso se realizaron en tanque ya que el tambor se utiliza a partir del siglo XIX. Después de un periodo de tiempo en un tanque, las pieles se mueven a otro tanque y así sucesivamente. El proceso puede durar hasta ocho semanas.

35 La fase de post curtido se realiza en cuatro etapas. La primera es el prensado en la cual las pieles se presionan para dejar salir el exceso de agua. La segunda es el recurtido en la que se realiza un segundo baño con diferentes agentes de curtición o iguales a los ya utilizados anteriormente. La tercera es la tintura y engrase en la cual se realiza otra pasada por el barril con colorantes y aceites de origen vegetal, animal o mineral. La cuarta es el prensado y secado en la que se eliminan los residuos de agua y humedad por exposición al aire. Utilizándose actualmente otros métodos

36 Se manifiesta a través de la propiedad de estabilidad hidrotérmica, y se mide a través del parámetro "temperatura de contracción" (temperatura a la que se produce la desnaturalización del colágeno cuando el cuero es progresivamente calentado en agua destilada) y es uno de los factores que determinan si las condiciones ambientales de conservación son críticas o no.

37 A partir del estudio del análisis factorial, determina tres dimensiones de deterioro:- Dimensión intrafibrilar: relacionada con la desnaturalización del colágeno y con los diferentes cambios moleculares derivados del deterioro a nivel estructural de las microfibrillas del complejo colágeno-curtiente. Esta dimensión se evalúa determinando la temperatura de contracción y la resistencia fibrilar.- Dimensión interfibrilar: relacionada con las relaciones de interacción entre microfibrillas y responsables de las características de flexibilidad, elasticidad, oscurecimiento y agrietamiento del cuero. Esta dimensión se evalúa determinando la separación microfibrilar de la estructura del cuero.- Dimensión extrafibrilar: relacionada con los productos de los procesos de curtición y con productos ambientales o de degradación acumulados en el cuero, y con las reacciones que entre estos se produce en los procesos de deterioro. Esta dimensión se evalúa determinando la acidez, el contenido de amonio del cuero y adicionalmente el contenido de sulfato. Con estas determinaciones analíticas se consigue una evaluación integral, fiable y precisa del estado de deterioro del material con técnicas no destructivas realizado con instrumental que no precisa de aparatos de costosa y sofisticada tecnología y que cumplen otras funciones en los laboratorios standar de conservación de museos.

Para determinar cuales son las propiedades hidrodinámicas del cuero y como se relacionan con su deterioro se efectuaron varios experimentos de desorción, cuyo paradigma general consistió en acondicionamiento normalizado de las muestras y la determinación inicial de su peso, dimensiones y estado de conservación (midiendo temperatura de contracción, resistencia a la rotura fibrilar, separación fibrilar y acidez superficial). A continuación se introducían las muestras en una campana de humedad a saturación durante veinticuatro horas. Después se sacaban las muestras para ser acondicionadas según la normativa standar, previamente pesadas para comprobar la masa absorbida, realizando pesadas continuas durante dos horas para obtener la curva de desorción. Por ultimo se determinaba otra vez el estado de conservación y se tomaban las dimensiones finales para comprobar si eran reversibles o se producían deformaciones permanentes. Se midieron el estado de conservación y las propiedades hidrodinámicas con cuatro características: masa de agua total absorbida, velocidad de desorción de agua, deformación y la presencia de agua o "proceso de desorción"



presencia de agua en el objeto durante el proceso de intercambio. Es la presencia de agua en el objeto la responsable de un mayor incremento del deterioro molecular y fibrilar que se manifiesta a temperatura ambiente, como una deformación irreversible del objeto. En consecuencia, la deformación que sufre un objeto de cuero ante un cambio importante de humedad relativa esta condicionada por el grado inicial de deterioro, de manera que a mayor deterioro inicial, mayor deformación sufre y mayor incremento del propio deterioro. Como conclusión de estos estudios para las practicas de conservación, se aportaron tres cuestiones fundamentales: deben prevenirse los cambios bruscos de humedad relativa para cualquier cuero, pero especialmente para cueros deteriorados, deben evitarse los procesos de rehidratación o remodelado con vapor de agua, y son contraproducentes las humedades de condensación por cambio rápido de un lugar frio a un lugar caliente, o por traslados de una zona seca a una zona húmeda sin el debido embalaje que asegure una humedad relativa constante, así como el almacenaje en lugares que sufran ciclos extremos de humedad relativa.

El pergamino, a diferencia del cuero es una piel no curtida por lo que posee una inestabilidad fisico-química mayor a consecuencia de su sensibilidad y exigencias ante la temperatura-humedad. Reed, afirma que los cambios abruptos de humedad y temperatura son capaces de distorsionar la superficie y degradar el aspecto. Esto, junto con la mala manipulación/almacenaje (incluyendo mutilaciones), así como los tratamientos de conservación y restauración inapropiados que se solían efectuar de modo generalizado hace algunas décadas incluyendo uso de lípidos o baños con agua y amoníaco, etc., son el peor enemigo del pergamino (Reed, R.;1975: 85)

El pergamino se caracteriza por su elevada higroscopicidad, ya que, en el proceso mismo de fabricación se rompen los enlaces covalentes entre moléculas por desprotonación de algunas cadenas laterales del colágeno, generado por acción de la cal; así mismo, por consecuencia las fibras se adhieren por la acción de las moléculas de agua (Reed, R.;1975: 22-25). Tal como se observa en la Tabla 1 (*Imagen 50*), el principal constituyente del pergamino es el colágeno, (aproximadamente el 85.4%), el 13% correspondería al agua y el 1.6% restante a residuos alcalinos –el porcentaje dependerá de la edad y el sexo del animal–. Por lo tanto, la química y la estabilidad estructural de colágeno variará en diferentes niveles de contenido de agua, al modificarse la composición durante el proceso de elaboración del pergamino, este material se volverá más higroscópico, más rígido, modificándose también el color, brillo y transparencia del material, además de su pH, dotándole de alcalinidad, consecuencia del tratamiento al que se ha visto sometido. También influirá en la temperatura de encogimiento (bajando de 65°C a 55°C), obteniendo menor resistencia a la desnaturalización por efecto de la temperatura, generándose una tendencia de deformación en el pergamino.

Los procesos de degradación en el pergamino puede darse por causas intrínsecas: deterioros que surgen a raíz del proceso de manufactura, y los deterioros que se producen posteriormente. Durante el proceso de degradación del pergamino, las moléculas de colágeno³⁸ (*Imagen 63*) tienen más capacidad para asumir

38 El colágeno se compone de tres cadenas similares de una proteína que contiene en mayor cantidad glicina, alanina, prolina, hidroxiprolina y las configuraciones espaciales de las secuencias de aminoácidos triples repetidas implican glicina, alanina, y la hidroxiprolina o prolina son responsables de la conformación helicoidal de cada una de las cadenas (estructura secundaria). Las tres cadenas (o cadenas alfa) se entrelazan para formar una molécula de tropocolágeno. Las moléculas de agua están íntimamente conectadas con los enlaces de hidrógeno que sostiene la triple hélice juntos, si existiera un exceso de agua (el pergamino está en ambientes húmedos), el agua puede substituir estos puentes de hidrógeno, desnaturalizando la proteína (degradación muy grave). (Figura 3) Scott, J., *Molecules that keep you in shape*. In New Scientist, 111. 1986. p. 49–53. 15 Kennedy C.J. J. et al., *Degradation in historical parchments: structural, biochemical and thermal studies*. In. PapierRestauration, 2002. p. 23-30.

Hay varios niveles en que puede evaluarse el deterioro del colágeno: desde el nivel molecular, hasta alteraciones en la jerarquía de la estructura del colágeno (matriz escalonada en fibrillas, fibras, etc.). También a nivel micro (análisis de fibras) y macro (detección de transparencias o rigideces) pueden evaluarse el deterioro del colágeno. Estos factores están relacionados entre sí, ya que, si las moléculas de colágeno se rompen por causas químicas, la jerarquía estructural del colágeno también se pierde inevitablemente (Kennedy C.J. J: p. 23-30.)

Las diferentes reacciones de degradación del colágeno son: a) Oxidación. Este tiene un efecto en las cadenas laterales de los aminoácidos, por una reducción del número de aminoácidos básicos y un aumento en el número de aminoácidos ácidos. Larsen en 1994, expone que la oxidación de las moléculas de colágeno puede ocurrir en la cadena principal de la molécula de colágeno, entre el grupo amino de un residuo de aminoácido y su átomo asociado o, en las cadenas laterales de resinas de aminoácidos individuales (Larsen, R. 1994. p. 59). (Mühlen Axelsson, K. Larsen, R. Dorte V.P. Melin, R. 2016. p. 46-57. 20)

En otro estudio de la degradación oxidativa de la gelatina y el colágeno por soluciones acuosas de peróxido de hidrógeno (Deasy, C.L. Michele SR.1965. pp 665-674) , se concluye con que la oxidación causada por radicales libres es capaz de romper los enlaces covalentes N-C que enlazan residuos de aminoácidos vecinos. El efecto de esto es la ruptura de la cadena primaria de la molécula de colágeno. b) Hidrólisis: La hidrólisis de moléculas de colágeno es otro factor importante de deterioro. En una revisión bibliográfica acerca de la estructura y degradación del colágeno, realizada por Kennedy y Wess, se expone que en el proceso de hidrólisis la molécula de colágeno se divide, generándose moléculas polipeptídicas de menor tamaño. Los péptidos más pequeños pueden



diferentes conformaciones e interactuar con otras moléculas de formas que antes de su procesado no eran posibles. Tal y como dicen Kennedy, desde el momento en que se ha elaborado pergamino, el colágeno puede deteriorarse debido a la oxidación, hidrólisis y desnaturalización de las moléculas. (Kennedy C.J. J: p. 23-30.) Factores externos que pueden acelerar la degradación del colágeno tienen estadísticamente mayor posibilidad de interactuar con las moléculas, siendo este un proceso de degradación irreversible.

Conociendo las cualidades físico-químicas de las pieles se puede determinar que el control de la humedad es fundamental para la conservación de los objetos de cuero y pergamino. por lo que debe evitarse que el objeto se encuentre en un ambiente con fluctuaciones de temperatura y humedad relativa, ante sustancias contaminantes y altas exposiciones de luz, ya que esta actúa como catalizador, acelerando las reacciones químicas de degradación producida por sustancias contaminantes. La experiencia nos demuestra que los libros encuadernados en cuero que fueron conservados dentro de estuches están en mucho mejor estado de conservación que los que no lo tienen. Así mismo las encuadernaciones sin caja o las que tienen caja tipo cangrejo (con el lomo al descubierto), los lomos se encuentran mas deteriorados que las tapas, evidenciándose resecaimiento y decoloración. Así mismo los cambios abruptos de temperatura y humedad relativa producen cambios dimensionales tanto en el pergamino como en el papel, pudiendo producir craquelados en las iluminaciones, ya que los cambios dimensionales en los diversos materiales son diferente. (imagen 64)

Considerando estas experiencias y entendiendo que los parámetros ambientales no siempre pueden cumplirse en un contexto de realidad, se propone crear un sistema *buffer* que aplaque o contenga los efectos del medio ambiente, para que no impacte sobre el objeto. La idea es crear un contenedor, con materiales aptos para su conservación, cuyo diseño tenga en cuenta el uso del libro: consulta en sala, traslados y exhibición en exposiciones. El misal es un libro grande y pesado que actualmente necesita de un soporte para ser consultado, principalmente por la fragilidad actual de las bisagras, también porque al tener una costura apretada, su apertura es limitada y necesita de un soporte que lo contenga, tanto para su consulta en sala, como para su exhibición en exposiciones temporarias, ya que es un ejemplar que participa periódicamente en exposiciones. (Imágenes 65 y 66).

En cuanto a las restauraciones necesarias para que el libro no sufra más daños estructurales a causa de la manipulación, en primer lugar es necesario subsanar la fuerza de las bisagras en la cubierta para mantener la costura estable. Ya se describió que el cuero de la cubierta, las cuerdas de sujeción y las bandas de refuerzo están partidas, y que las tapas están solo enlazadas por las almas de las cabezadas. Es necesario recomponer esta funcionalidad produciendo la mínima intervención posible sobre los materiales. Para ello se sugiere realizar pequeños refuerzos con papel japonés de un gramaje alto, entre 60 y 90g. entre cada nervio, adhiriendo el papel por debajo del refuerzo de pergamino del lomo y cartón de la cubierta. Los desgarros del papel que se describieron, producidos por manipulación corren riesgo de que se profundicen al dar vuelta las páginas, por lo que se recomienda reintegrar las partes utilizando papel japonés de bajo gramaje. No se recomienda la

someterse a una hidrólisis adicional; por tanto, los pergaminos fuertemente deteriorados constarán de muchas cadenas polipeptídicas pequeñas en comparación con los pergaminos menos degradados (Kennedy, J. ,Wess, C.J., 2005. pp. 228). La hidrólisis puede ser provocada por ácidos, los más comunes procedentes de los contaminantes atmosféricos. Los ácidos actúan conjuntamente con el agua para provocar una separación en la estructura primaria de la molécula de colágeno. c) Gelatinización: Sharma y Bohidar, en 2000, investigaron acerca de las estructuras supramoleculares de gelatinaglutaraldehído por dispersión de luz láser 23 y confirmaron que la gelatinización se produce cuando las moléculas de colágeno ya no tienen una estructura helicoidal triple, sino que forman una estructura de bobina aleatoria (Figura 4). Esto se debe, según dicha investigación, a la pérdida de enlaces de hidrógeno internos dentro de las moléculas de colágeno en presencia de agua. (Sharma, J. y . Boildar, H. B. 2000. pp. 409-1418)

Así mismo, se explica cómo el agua es capaz de formar enlaces de hidrógeno, y competir con los enlaces de hidrógeno existentes dentro del colágeno intentando formar nuevos enlaces con la molécula. Esto ocurre cuando el agua está presente y los enlaces de hidrógeno están en una posición concreta dentro de la molécula donde están alerta al ataque de moléculas de agua. Cuando esto ocurre, las tres cadenas de ésta ya no se mantienen unidas y son libres de formar nuevas estructuras individuales desordenadas. (HASSEL, B. 2001). La acción del calor con el agua hace también más probable esta gelatinización. Cuando se agrega calor al colágeno, hay una mayor cantidad de energía presente en su composición. Esto tiene el efecto de causar la excitación molecular, interrumpiendo los enlaces de hidrógeno que mantienen la triple hélice en su lugar. A medida que la temperatura aumenta, los enlaces de hidrógeno se excitan cada vez más, aumentando las posibilidades de interactuar con el agua. Por tanto, si un pergamino, en el que el colágeno se presenta en buen estado, se expone al agua, este es capaz de romper la estructura secundaria y cuaternaria de la que se compone, acabando por encogerse el colágeno. Así mismo, si el pergamino presenta las moléculas de colágeno ya degradadas en comparación con el colágeno inicial, se produciría esta gelatinización. En el colágeno sin degradar, la posición, la estructura y la posición de los enlaces de hidrógeno internamente en la triple hélice hace difícil que el agua entre e interactúe de esta manera. Sin embargo, si se rompe la molécula de colágeno, la libertad de rotación y la entropía (magnitud termodinámica que indica el grado de desorden molecular), se incrementan los enlaces de hidrógeno exponiéndose en los puntos de rotura (Haines B. M.1999: p. 28-29)



restauración de los tajos encontrados en el pergamino, ya que el riesgo de rotura en este material es menor que en el del papel y esta práctica podría ocasionarle otros inconvenientes como deformaciones por el uso de humedad, por más controlada que esta sea.

5.6. Pedido de exámenes científicos: Exámenes globales. Exámenes puntuales

En los catálogos europeos no se describe un frontispicio como el que posee este ejemplar. Por la descripción que éstos hacen, la portada ocuparía el lugar que en este ocupa el frontispicio. Por esta razón sería interesante realizar estudios radiográficos que pueden servir para una lectura de las capas subyacentes, permitiéndonos ver las imágenes que están debajo de las iluminaciones.

A nivel material, estudios científicos como la estratigrafía pueden aportar información de los componentes de las pinturas y capas de preparación que se utilizaron en la técnica de ejecución y las microscopías para reconocer fibras, encolantes y aditivos utilizados en el papel y determinar el animal utilizado para la fabricación del pergamino, aunque no se recomienda ningún tipo de estudio invasivo que requiera la extracción de muestras, sino en todo caso buscar antes, resultados de estudios que se hayan hecho en otros ejemplares de la misma edición.

Conclusiones

A través de las fuentes históricas consultadas sobre la dinámica del mundo editorial de la época, sus características más reconocibles, los centros de producción y las personas involucradas, se reconoció la importancia de la casa impresora de Yolanda Bonhomme en la edición de libros litúrgicos parisinos y su asociación con editores y librerías, como Henricus Paquot y André Roffet en el caso de esta edición, como así también, las redes de comunicación con la universidad y la iglesia católica, y las herencias familiares en los oficios del mundo editorial de París del siglo XVI.

La consulta de catálogos de la misma edición en otras bibliotecas, asimismo los catálogos personales antiguos como: *Catalogue des livres imprimés sur vélin de la bibliothèque du Roi*, sumó información sobre las características de la edición. Por ellos sabemos que este misal es una segunda edición y que contiene una portada, que falta en este ejemplar. No se encontró ningún indicio de que haya sido arrancada. Llama la atención que en los catálogos europeos no se describe un frontispicio como el que posee este ejemplar. Por la descripción que éstos hacen, la portada ocuparía el lugar que en este ocupa el frontispicio. Por esta razón sería interesante realizar, como ya se dijo, estudios radiográficos, que ayuden a develar el grabado que se encuentra debajo de la pintura, que se presume, sea la portada, tapada por la iluminación que se realizó especialmente para Philippus Picot.

La obra fue microfilmada y se la puede encontrar en la base de datos de microfilmación por el título: *Missale ad usum ecclesiae parisiensis*. Su consulta consiguió vincular la obra con su inventario, ya que el catálogo tiene otro título. A través de este microfilm se consiguió ver la información de la ficha de catalogación y conocer más de su historia en la institución, buscar diferencias en el estado de conservación y verificar que su estado físico es coincidente con el actual. No se pudo hacer esta comparación con las cubiertas, ya que no se incluyeron en la microfilmación.

Los catálogos de exposiciones aportan información sobre las obras expuestas, y en este caso el catálogo de la exposición del libro de Becú describe algunas características de este ejemplar. A través de los registros de adquisiciones de la institución, se sabe que el libro perteneció anteriormente a la casa Domingo Viau y Cía editores, quien lo dejó en consignación a la Biblioteca Nacional en 1939 con motivo de concretar una venta y con el objetivo de participar de la exposición del libro de 1940. No está claro el asunto de su compra por parte de la Biblioteca Nacional. El ejemplar está incluido en un catálogo de venta de 1939 de Domingo Viau y Cía editores y este arroja la información más amplia encontrada y de donde se evidencia que Becú extrajo la información.

Por lo que respecta a la figura de Domingo Viau (1884-1964), se sabe que fue un bibliófilo y coleccionista, pintor, marchand, empresario cultural y editor, que hizo mucho por conectar la cultura francesa en Buenos Aires, y se lo puede considerar como el impulsor de un sólido puente cultural entre la capital francesa y la Argentina. Viajaba asiduamente a París, donde adquiría obras que luego vendía en Buenos Aires. En 1925 creó con Alejandro Zona la empresa Zona y Viau, que se concretó en la librería El Bibliófilo. Crea el Salón de Arte, un espacio destinado a la exposición y subasta de libros y obra gráfica que Viau traía de sus viajes a París. Un tiempo después se asoció con los hermanos Antonio y Ramón Santamaría para crear Viau y Zona,



empresa que abre una galería-librería en Florida 530, que en los años cuarenta sería muy frecuentada por intelectuales del calibre de Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964), Jorge Luis Borges (1899-1986), Adolfo Bioy Casares (1914-1999). En 1926 arriendan el edificio de Florida 637-641 (sótano, planta y cuatro pisos), y se intensifican las exposiciones de artistas tanto extranjeros como locales, al tiempo que se convierten en representantes de la galería parisina de George Petit y en uno de los principales focos de introducción del gusto francés en Buenos Aires. Trabaja como editor bajo distintos sellos a partir de 1927. En el ensayo de Max Velarde sobre el editor Domingo Viau, contabiliza las obras editadas. Domingo Viau y Cía aparece como editor en 19 publicaciones entre los años 1934 y 1942. (Velarde, M.; 1998: 99-123) En 1928 se crea La Sociedad de Bibliófilos Argentinos, de la que es socio fundador y que cuenta inicialmente con 95 socios con la intención de hacer tiradas de cien ejemplares de libros particularmente lujosos. En palabras de Buonocuore, “Textos en gran papel, con amplios márgenes, caracteres exclusivamente diseñados, tintas de calidad a dos o más colores e ilustraciones originales a cargo de artistas de notoria reputación”. En 1941 asume la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes, que ejerció por dos años donde enriqueció el patrimonio artístico con obras de gran valor, según lo cuenta Velarde en su libro (Velarde, M.; 1998: 90)

Con el estudio de las técnicas y materiales se pudo reconocer su autenticidad. Se determinó que tanto las técnicas como los materiales son coincidentes con las generalidades de la época de edición. Tanto por su formato, por su diseño de edición, la tipografía utilizada, y las cualidades de todos sus elementos: soportes: papel, pergamino; elementos sustentados: tintas, pinturas y dorados; técnica y estilo de iluminación de las imágenes, técnica y estilo de encuadernación. Se determinó que la encuadernación se realizó entre 1573 y 1580 aproximadamente, pudiéndose extender a principios de siglo XVII. Esto se consiguió por la identificación de los elementos decorativos en la cubierta, tanto por la técnica de la pátina del cuero, el diseño de los hierros utilizados y la composición, todos estos, característicos de este periodo. Así también el sistema de costura, fue muy utilizado en esa época, al igual que las características del papel de guarda, pero principalmente, la identificación de su filigrana, aportó el dato del molino papeler y su época de elaboración. También se consiguió datar el papel utilizado en la impresión de la obra, coincidiendo con las fechas a las de su impresión. Por los datos que brinda Briquet, la fecha de elaboración fue hasta 1538. Este dato estaría en concordancia para la tirada de 1539, primera edición de este misal, ya que se calcula que el papel se fabrica un año antes aproximadamente.

Se sabe por el catálogo de Domingo Viau y Cía de agosto de 1939 que este ejemplar se ofreció a la venta, dejando mucha información sobre este, como el dato de que perteneció a Philipus Picot, señor de Rouen y que este aparece retratado en dos de sus miniaturas. Queda abierto el interrogante de quién era este señor de Rouen y su relación con la orden jesuita y dentro de qué contexto adquiere el ejemplar. Por los datos encontrados, la encuadernación estaría realizada no antes de 1567, así lo registra la filigrana del papel de guarda, (entre los años 1567 y 1595 y en otras ciudades de los países bajos, no antes de 1661. También se la encuentra en Rouen a partir de 1578 y 1599). Pudo haber sido adquirido al momento de su publicación y encuadernado décadas después, o haberlo adquirido cercano a la fecha en que se supone fue encuadernado, con lo que no se descarta la posibilidad de que existieran otros propietarios anteriores.

Sería interesante, si fuera posible, buscar en los archivos de Domingo Viau y Cía, información sobre la adquisición del ejemplar.

Asimismo, queda pendiente profundizar en un estudio de comparación estilística de las miniaturas, y también llegado el caso, poder hacer un estudio de los materiales utilizados en ellas.

Bibliografía

Baldassarre, M. I. (2006) *Los dueños del arte: Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires. EDHASA.

Becú, T.(1940) *Catálogo de la exposición del libro que se celebra en Buenos Aires bajo los auspicios del ministerio de Justicia e Instrucción Pública para conmemorar el Quinto centenario de la invención de la imprenta*. Buenos Aires.

Biblioteca Nacional de Francia. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb439845264.public>



- Briquet, Ch.M. (1907) *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600 avec 39 figures dans le texte et 16 112 fac-similés de filigranes*. Tome troisième. Paris. Alphonse Picard et fils Collection.
en <https://archive.org/details/BriquetLesFiligranes3/page/n219/mode/2up>
https://ia803407.us.archive.org/1/items/BriquetLesFiligranes3/Briquet_Les_filigranes_3.pdf
- Cennino Cennini (1982) *El libro del arte*. Ed 1988 (Olmeda Latorre, F. "trad."). Madrid. Eiciones Akal, S.A.
- Chartier, Roger (1992).*El mundo como representación:Estudios sobre historia cultural*. Ferrari, C. (Ed). Barcelona. Editorial Gedisa. S. A.
- Checa Cremades, J. L. (2003) *Los estilos de encuadernación*. Madrid. Ollero y Ramos Editores, S.L.
- Deasy, C.L. Michele SR. (1965) *A study of the oxidative degradation of gelatin and collagen by aqueous hydrogen peroxide solutions* In Journal of the American Leather Chemists Association 60,. pp 665-674.
- Dark Hunter. (2011) *Papermaking: The history and technique of an Ancient Craft*. Dover New York. Publicación, Inc.
- Domingo Viau y Cia.(1939) *Catálogo de libros de los siglos XV a XIX*. Buenos Aires. Gráfica Moderna
<https://negritasycursivas.wordpress.com/2013/11/22/domingo-viau-primer-editor-de-cortazar/>
- Dudín, René Martín.(1772) *Arte del encuadernador y dorador de libros*. Ed.1997 (Lopez Peñaloza, C. "trad") Madrid. Ollero y Ramos Editores, S.L.
- De Hamel, Chr. (1999) *Artesanos medievales. Copistas e Iluminadores*. Madrid. Ediciones Akal S.A
- Eisenstein, E.(1079). *La imprenta como agente de cambio. Comunicación y transformaciones culturales en la Europa moderna temprana*. (Ed. 2010). México. FCE.
- Finkelstein, D. y McCleerry, A. (2014) *Una introducción a la historia del libro*. Buenos Aires. Paidós.
- Febvre, L. y Martin, H.J.(1976). *La aparición del libro*.(ed. 2005). Barcelona, FCE
- Fusco, Martín.(2012) *La noción del patrimonio: Evolución de un concepto: Desde la antigüedad hasta nuestros días*. Buenos Aires. Nobuco
- García Fernandez, Isabel.(2013) *La conservación preventiva de bienes culturales*. Madrid. Alianza Editorial.
- González Alvarez, G. M.(2005) *Recientes avances en conservación de objetos de cuero*
Localización:Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales, ISSN 1698-1065, N°. 1, 2005,p.p 80-87
- Grafton, A.(1999): "The humanist as reader", en G Cavallo y R. Chartier (eds.), *A History of Reading in the West*,Cambridge, Polity Press, pp. 179-212,trad. de L. G. Cochrane.
- Guignard J. (1953) *Imprimeurs et libraires parisiens 1525-1536*. In: Bulletin de l'Association Guillaume Budé,nº2, juin 1953. pp. 43-73; doi : <https://doi.org/10.3406/bude.1953.4541>
https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1953_num_1_2_4541 Fichier pdf généré le 10/05/2018
Idioma: español en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1373923>
- Haines B. M. (1999) *The Physical and Chemical Characteristics of Parchment and the Materials Used in its Conservation*. Leather Conservation Centre,. p. 28-29.
- Haines, B. (2011) *Parchment: The Physical and Chemical Characteristics of Parchment and the Materials*. p 22. 10 La Tribuna De Ciudad Real. VIVIR Patrimonio. Dos manuscritos del siglo XVI recuperan su esplendor. [consultado 2017/07/08] Recuperado de: <http://www.latribunadeciudadreal.es/noticia.cfm/Vivir/20110307/dos/manuscritos/siglo/xvi/recuperan/esplendor/7E913198-D4AF-07F6-6684B9BDFB769D8E> 11 Reed, R. op. cit., p. 85
- Hassel, B. (2001). *Examination of heat damaged parchment. Trabajo Final de Máster*. Copenhagen: School of Conservation, The Royal Danish Academy of Fine Arts,
- Kennedy CJ. J. (2002) *Degradation in historical parchments: structural, biochemical and thermal studies*. In. Papier Restaurierung,. p. 23-30.
- Kennedy, J.,Wess, C.J., (2005) *Parchment degradation analyzed by X-ray diffraction*. En: J. Gunneweg, C. Greenblatt y A. Adriaens (Eds.), *Culturas biológicas y materiales*. Jerusalén,. pp. 228.
- Larsen, R. (1994) "The possible link between collagen sequence and structure and its oxidative deterioration pattern" In STEP Leather Project European Commission DG XII Research Report N° 1,. p. 59).



- Lemonnier Henry. (1931) *La miniature française aux XV^e et XVI^e siècles*. In: Journal des savants, Mars. pp. 97-105.
Recuperado de www.persee.fr/doc/jds_0021-8103_1931_num_3_1_2434
- Macarrón Miguel, Ana María. (1995). *Historia de la Conservación y la Restauración*. Madrid. Tecnos.
- Martinez Zuviría, G (1940). *La Biblioteca Nacional en 1939*. Buenos Aires. Imprenta de la Biblioteca Nacional.
- Müller, J. D.(1994). *The body of the books: The media transition from manuscript to print*, en H.U. Gumbrecht y K. L. Pfeiffer (eds), *Materialities of Communication*. Stanford, Stanford University Press.
- Mühlen Axelsson, K. Larsen, R. Dorte V.P. Melin, R. (2016). *Degradation of collagen in parchment under the influence of heat-induced oxidation: Preliminary study of changes at macroscopic, microscopic, and molecular levels*. In *Studies in Conservation*, Volume 61. p. 46-57. 20
orbismediavalis.com
- Pacheco, M.(2013) *Coleccionismo de arte en buenos aires 1924-1942: Bibliofilia internacional, aproximaciones*. Buenos Aires. Editorial El Ateneo.
- Pedraza, M. J, Clemente, Y., De los Reyes, F.(2003) *El libro antiguo*. Madrid. Ed. Síntesis.
- Pedraza, M.J. () *El arte de imprimir en el S. XV y XVI*. Universidad de Zaragoza.
- Perinat, M. (2000) EDYM. España (2009) de. *Tecnología de la confección de la piel*, Primera parte: de la materia prima a la piel transformada Capítulo 1, Un tejido vivo, análisis visual.[consultado 2017/02/22] Recuperado de http://www.edym.net/Confeccion_en_piel_gratis/part01/lecc01/capitulo01-2000.html
- Reed, R. (1972). *Ancient skins, parchments and leathers*. London New York : Seminar Press
Collection. Recuperado de <https://archive.org/details/ancientskinsparc0000reed>
- Reed, R. (1975) *The nature and making of parchment*. Leeds, England: Elmete Press.
- Renouard, Philippe.(1862-1934). Auteur du texte. *Répertoire des imprimeurs parisiens. Libraires, fondateurs de caractères et correcteurs d'imprimerie depuis l'introduction de l'imprimerie à Paris (1470) jusqu'à la fin du seizième siècle*. Jeanne Veyrin-Forner et Brigitte Moreau (eds) (1965). Paris. M.J. Minard. Lettres Modernes.
- Scott, J. (1986). *Molecules that keep you in shape*. In *New Scientist*, 111. p. 49–53. 15
- Sharma, J. y H. B. Bohidar. (2000)“Gelatin-gluteraldehyde supramolecular structures studied by laser light scattering” in *European Polymer Journal* 36,. pp. 409-1418.
- Szirmai, J.A. (1999) *The Archaeology of Medieval Bookbinding*. Londres. Routledge.
- Van Praet, J. B. B.(1822). *Catalogue des livres imprimés sur vélin de la bibliotheque du Roi imprimés sur vélin. Tome premier*. París. Chez de Bure Freres: libraires du Roi et de la Bibliotheque du Roi. De La Imprimerie de Crapelet.
- Velarde,Max.(1998) *El editor Domingo Viau y otros escritos*. Buenos Aires. Alberto Casares Editor.
- Weale, W. H – Bohatta, H. (1928). *Bibliografía litúrgica*. Londres. n°s 726- 727
- Yante, Jean-Marie.(2012) *En amont du manuscrit, préparation et commerce du parchemin : Quelques pièces du dossier français (xiii e-xv e siècles)* In : L'historien face au manuscrit : Du parchemin à la bibliothèque numérique [en ligne]. Louvain-la-Neuve : Presses universitaires de Louvain, (généré le ...Fichier: image/jpeg, 358
en [khttps://books.openedition.org/pucl/1247](https://books.openedition.org/pucl/1247)
<https://negritasycursivas.wordpress.com/2013/11/22/domingo-viau-primer-editor-de-cortazar/>



ANEXO DE IMÁGENES



Solicitar en Tesoro

No. de sistema	000083885
Formato	Libro
Título	Absolutum est hoc preclarum insignis ecclesie Parisieñ. Missale : presbiteris eiusdem ecclesie et totius diocesis non modo utile berum et necessarium a plerisque mendis nuperrime purgatú: et pristine integratati restitú per biros ecclesiasticos doctores theologos canonicos parisieñ. ecclesie doctrina et experientia infinitos deputatos per Reverendisimú... dominum Johannem de bellayo eiusdem ecclesie Parisieñ. episcopum...
Variante de título	Missale
Pie de imprenta	[Parisiis : Impressum in officina libraria Jolande Bonhomme vidue spectabilis viri Tielmanni Kerver, 1543].
Descrip. física	[8], CXXXVII, [109], XLIII h. : il. ; 35 cm (fol.).
Nota	Carece de portada. Título y pie de imprenta de colofón. INV.00013963 Super libris de la Compañía de Jesús.
Materia	Misales -- Obras anteriores a 1800
Entrada secundaria	Du Bellay, Jean, 1492?-1560
Entrada secundaria	Bonhomme, Yolande, Viuda de Thielman Kerver, -1557, impresor
Entrada secundaria	París (Francia), lugar de impresión
No. topográfico	576 R

< Registro 1 de 1 >

Imagen 1. Catalogo Biblioteca Nacional Mariano Moreno

```

FMT BK
LDR 0000nam a 3a 4500
001 000083885
005 20190405121406.0
007 ta
008 110401s1543 fra gr 001 0 lat
040 |a AR-BaBN |b spa |c AR-BaBN |e aacr
24500 |a Absolutum est hoc preclarum insignis ecclesie Parisieñ. Missale : |b presbiteris eiusdem ecclesie et totius diocesis non modo utile berum et necessarium a plerisque mendis nuperrime purgatú: et pristine integratati restitú per biros ecclesiasticos doctores theologos canonicos parisieñ. ecclesie doctrina et experientia infinitos deputatos per Reverendisimú... dominum Johannem de bellayo eiusdem ecclesie Parisieñ. episcopum...
24613 |a Missale
260 |a [Parisiis : |b Impressum in officina libraria Jolande Bonhomme vidue spectabilis viri Tielmanni Kerver, |c 1543].
300 |a [8], CXXXVII, [109], XLIII h. : |b il. ; |c 35 cm (fol.).
500 |a Carece de portada. Título y pie de imprenta de colofón.
500 |3 INV.00013963 |a Super libris de la Compañía de Jesús.
65004 |a Misales |v Obras anteriores a 1800
7001 |a Du Bellay, Jean, |d 1492?-1560
7001 |a Bonhomme, Yolande, |c Viuda de Thielman Kerver, |d -1557 |e impresor
751 |a París (Francia) |e lugar de impresión
OWN |a CAT_TES
918 |a 576 R
PST |0 Z30 |1 000083885000010 |b TES |c LIBRO |o LIBRO |d 20 |f N |r BNA60-000000000 |h TES3A095318 |3 Libro |4 Tesoro |5 Colección Libros |6 Préstamo especial
SBL |a TES
LOC |b TES |c LIBRO |h TES3A095318 |o LIBRO
STS |a 20
Z30-1 |1 BNA01 |1 BNA01 |1m LIBRO |1 TES |A Tesoro |2 LIBRO |B Colección Libros |3 TES3A095318 |6 00013963 |5 00013963 |4 [s. d.] -- TOP576R |7 R |8 inC
20110912 |f 20 |F Préstamo especial |n 001
SYS 000083885

```

Imagen 2. Catalogo Biblioteca Nacional Mariano Moreno . Formato MARC



164 THÉOLOGIE. Il vient de la vente des livres de M. de MacCarthy (le Cat. tom. I, p. 52, n° 322; vendu 120 fr.). Il l'avait acquis à celle de Soulbise. (Le Cat. p. 41, n° 543; vendu 121 liv.) VV. H. 343 m. (12 p. 81) Un semblable exemplaire étoit, avant la révolution, dans la Bibliothèque de l'église de Paris.

225. Missale Parisiense. Parisiis, Gulielmus Merlin, circa 1549, in-fol.

Édition en lettres de forme, avec fig. en bois, sur 3 colonnes de 45 lignes chacune. Prél. 8 f. cont. 1. le titre suivant, rouge et noir :

Missale ecclesie Parisiensis denuo ab aliquot eiusdem ecclesie Canonicis ac doctoribus Theologis ad id a Reuerendiss. do. Joanne de Bellay S. Ro. ecclesie Cardinali a Parisiensis Episcopo i ac venerabilibus indidem Decano ac Capitulo delegatis i fodelo recognitum a emendatum.

Uenit Parisijs in Teloneo ponte i apud Gulielmum Merle in Bibliopolum alme Parisiorum Academie iuratum i ad in signe hominis i ylantris i eregio ne horologii Palatii.

Table du contenu; 3. le calendrier; 4. plusieurs tables, et speculum sacerdotum. Texte, (Fo. J.)—cxxxvij; canon de la messe, 9 f.; commune sacerdotum, etc., 99 f.; commune apost., etc. Fo. J.—xlviij.

Six f. seulement du canon de la messe sont sur vélin. VV. H. 332 m. (12 p. 31)

226. Missale ad usum ecclesie Parisiensis. Parisiis, Henricus Paquot, 1539, in-fol.

Prél. 8 f. cont. 1. le titre suivant, rouge et noir :

Missale ad usum ecclesie Parisiis, non uter impressum i ac emendatum per deputatos a Reuerendissimo dno Johanne de Bellay Parisiensis episcopo : ac a venerabilibus decano et capitulo eiusdem ecclesie canonicos ac doctores theologos.

Uenundatur Parisijs ab Henrico paquot Parisiensis academie librarium iuratum i ad infigue Robe rubre i in vico nostro nostre domine. M. D. xxxix.

La table; 3. le calendrier; 4. une autre table; 5. speculum sacerdotum;

THÉOLOGIE. 165

texte sur 2 col., en lettres de forme, avec fig. en bois, (fo. J) — cxxx. Fausse 113 f. non chiffrés, et dont les 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 et 13 renferment le canon de la messe; puis Fo. j. — xlviij.

Au verso du dernier f. est cette souscription rouge et noire :

Aboluti est hoc preclarum infigis ecclesie Parisiis. Missale : prebyteris eiusdem ecclesie et totius diocesis non modo stude i verum et necessarii a plerisq; membris superrime paratum : et prius integritati relictu per viros ecclesiasticos doctores theologos canonicos Parisiis, ecclesie i doctrina et experientia infigitot i deputatos per Reuerendissimū in christo patrem et dnm domini Johanne de bellay eiusdem ecclesie Parisiis. episcopum : et per decanum et capitulum prementionate ecclesie. Impressum in officina libraria Jolande bonhomme vidue spectabilis viri Thielmanni Keruer. Anno domini Millesimo quingentesimo trigesimo nono.

Il n'y a d'imprimé sur vélin que le canon de la messe en 8 f. lesquels sont enrichis de 2 miniatures.

Cet exemplaire, qui est d'une belle conservation, vient de la Bibl. de Sorbonne. (Lacaille, Hist. de l'Impr. p. 103 et 111.) VV. H. 338 m. (12 p. 61.)

227. Missale Parisiense. Parisiis, Henricus Paquot, 1543, in-f-1.

Édition en lettres de forme rouges et noires, sur 3 col. de 5 lig. chacune, avec fig. en bois. Prél. 8 f. cont. 1. le titre suivant, avec une lig. en bois :

Missale ad usum ecclesie Parisiensis, non uter impressum i ac emendatum per deputatos a Reuerendissimo domino Johanne de Bellay Parisiensis episcopo : ac a venerabilibus decano et capitulo eiusdem ecclesie canonicos ac doctores theologos.

Proffat Parisijs apud Henricum paquot Parisiensis academie librarium iuratum i ad infigue Robe rubre i in vico nostro domine. M. D. xliij.

Le contenu; 3. le calendrier; 4. table, etc. Texte, (fol. 1.)—Fo. cxxxvij. Préface, 11 f.; canon de la messe, 8 f.; offices des SS, 94 f.; communes des apôtres, etc. Fo. J.—xlviij. Au verso du dernier f. est une souscription en 10 lignes, dont voici partie des 1 premières et des 3 dernières :

Abolutum est hoc preclarum infigis ecclesie Parisiis. Missale : Impressum in officina libraria Jolande bonhomme vidue spectabilis viri Thielmanni Keruer. Anno domini Millesimo quingentesimo quadragésimo tertio.

Imagen 3.

Catalogue des livres imprimés sur vélin de la Bibliothèque du Roi. M.DCCC.XXII. Página 164.

Imagen 4

Catalogue des livres imprimés sur vélin de la Bibliothèque du Roi. M.DCCC.XXII. Página 165.

166 THÉOLOGIE. Il n'y a de feuillets en vélin que les 8 qui contiennent le canon de la messe. Cet exemplaire étoit aux Petits-Pères. VV. H. 341 m. (12 p. 71) 228. Missale Parisiense. Parisiis, Henricus Paquot, 1543, in-fol. Autre exempl. dont le canon seul de la messe est sur vélin. Il vient de la Bibliothèque de Saint-Magloire. VV. H. 325 m. (12 p.)

229. Missale Parisiense. Parisiis, Jolanda Bonhomme, 1551, (N. S.) in-fol.

Édition en lettres de forme, sans réclames, avec signatures, chiffres, figures et initiales en bois, titre courant et rubriques en rouge; sur 3 col. de 45 lignes chacune.

Prél. 8 f. cont. 1. le titre suivant rouge et noir, dans une bordure en bois :

Missale ecclesie Parisiis denuo ab aliquot eiusdem ecclesie Canonicis ac Doctoribus Theologis ad id a Reuerendiss. do. Joanne de Bellay S. Ro. ecclesie Cardinali, a Parisiensis Episcopo, ac venerabilibus indidem Decano ac Capitulo delegatis, fodelo recognitum a emendatum. Proffat Parisijs apud Jolandam Bonhomme, in via Jacobae sub Unicorni, vbi a excusum est. Anno domini M. D. L. Mensis Januarii.

Table du contenu; 3. le calendrier; 4. la lettre pascale, etc.; 5. speculum sacerdotum. Texte, (Fo. J) — cxxxvij. Diverses prières, canon de la messe, l'office des saints, 105 f. non chiffrés; commune apostolorum, etc. Fo. j — xliij; différentes messes, 4 f.

Magnifique exemplaire, dont les feuillets du canon de la messe, au nombre de 8, sont seuls imprimés sur vélin et enrichis de deux belles et grandes miniatures.

Toutes les initiales, dans le courant du volume, et les figures en bois sont enluminées avec le plus grand soin. Dans deux bordures, qui ornent le premier feuillet du titre et le premier du texte, on voit les armes peintes d'un ancien propriétaire, qui portoit d'azur au chevron d'or chargé de 3 étoiles de sable, et accompagné de 3 pots remplis de tiges de fleurs d'argent.

VV. H. 347 m. (12 p. 10 L) Il vient de la Bibl. de l'église de Paris.

(BnF Catalogue général

Rappel de la demande : 1 notice(s) bibliographique(s) sélectionnée(s)

Forme : Notices complètes sans exemplaire
Format : Public

Notice bibliographique

Type(s) de contenu et mode(s) de consultation : Texte noté : sans médiation

Titre conventionnel : Missel (Paris)

Titre(s) : Missale ad usum ecclesie Parisiensis, noviter impressum ac emendatum. [Texte imprimé] / Ed. Jean Du Bellay

Publication : Paris : Yolande Bonhomme, veuve de Thielman Ier Keruer : Henri Ier Paquot : André Roffet, 1543

Éditeur : Bonhomme, Yolande (14.-1557)

Roffet, André (15.-1561)

Paquot, Henri (14.-1560)

Description matérielle : In-folio, III.

Note(s) : Imprimé par Yolande Bonhomme. - Caractères gothiques

Référence(s) : Weale-Bohatta, n°s 726-727

Autre(s) auteur(s) : Eglise catholique, Diocèse (Paris)

Autre(s) forme(s) du titre :

Autre(s) titre(s) : Missale ad usum ecclesie Parisiensis

Identifiant de la notice : ark:/12148/cb439845264

Notice n° : FRBNF43984526

Número : BP16_111350 (Bibliographie des éditions parisiennes du 16e siècle)

Exemplaire : Paris, BnF/RLR : 2 exemplaires

Exemplaire : Paris, BSG
Bruxelles, BR
Liverpool, CL

Identifiant de la notice au format public : ark:/12148/cb439845264_public

Imagen 5

Catalogue des livres imprimés sur vélin de la Bibliothèque du Roi. M.DCCC.XXII. Página 166.

Imagen 6

Catálogo de la Biblioteca Nacional de Francia

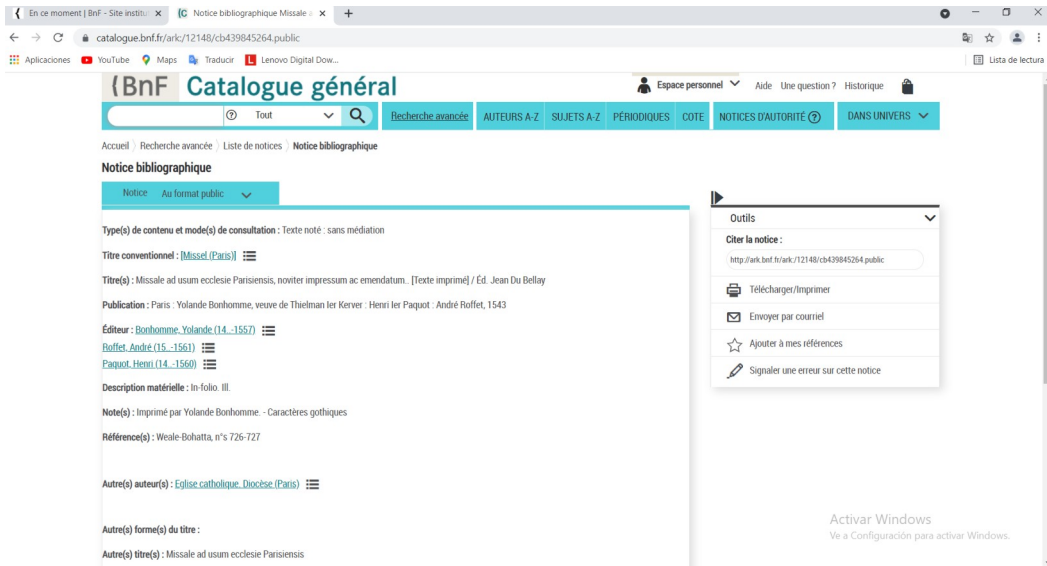


Imagen 7

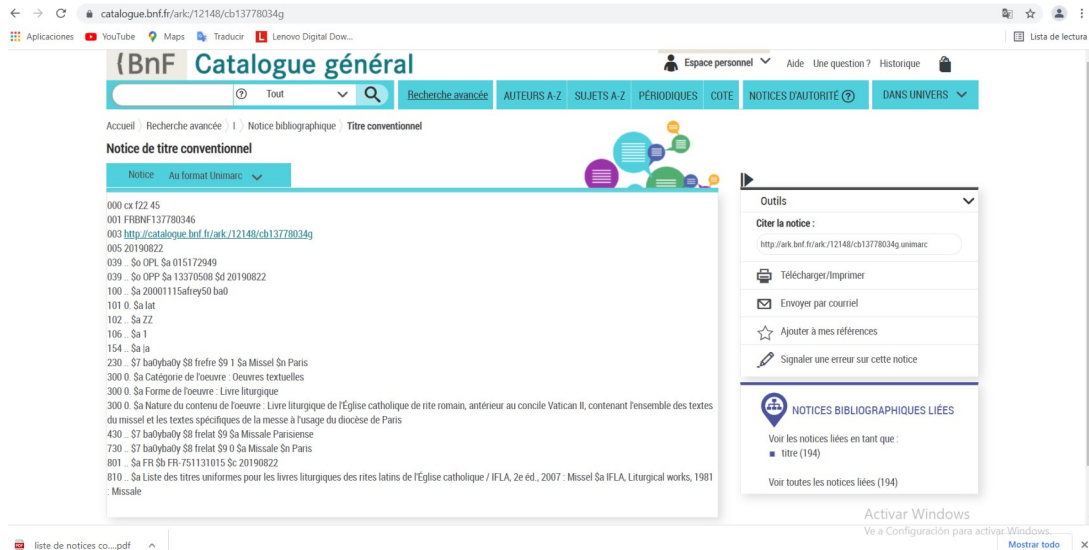


Imagen 8

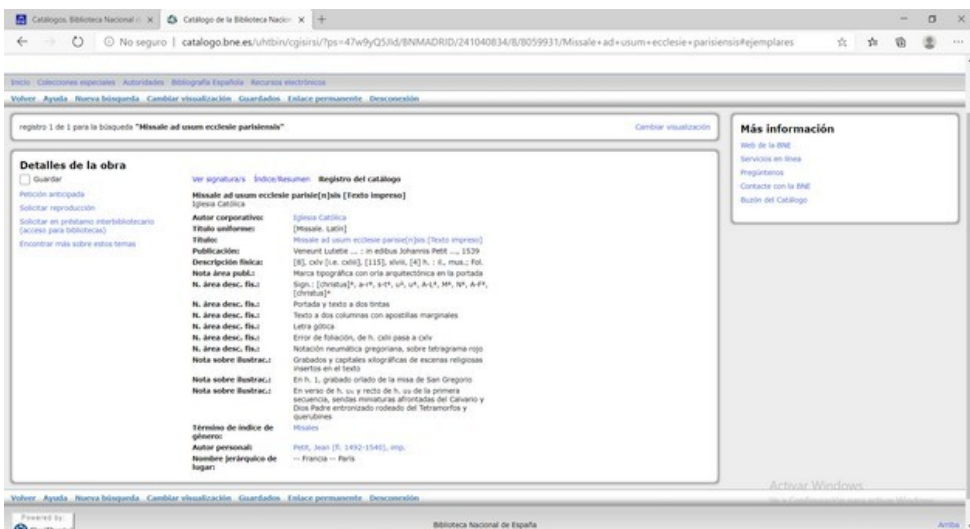
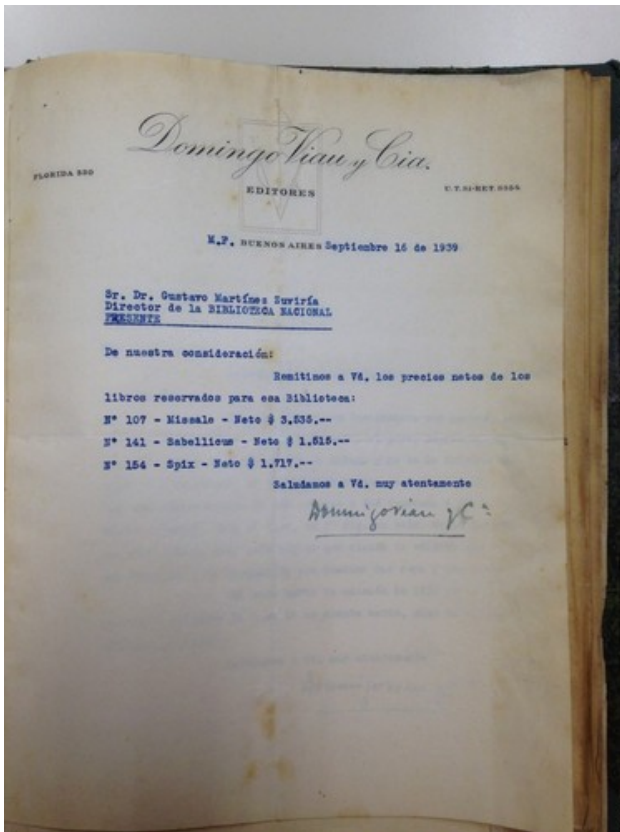


Imagen 9



Lista de Precios correspondiente al Catálogo de Libros de los Siglos XV a XIX

AGOSTO DE 1939

236213

N.	\$	N.	\$	N.	\$	N.	\$	N.	\$
1.....	1.100	34.....	770	69.....	1.000	103.....	300	138.....	1.900
2.....	235	35.....	350	70.....	235	104.....	155	139.....	1.000
3.....	5.200	36.....	335	71.....	285	105.....	2.950	140.....	230
4.....	1.900	37.....	165	72.....	165	106.....	700	141.....	1.775
5.....	1.700	38.....	1.700	73.....	850	107.....	3.950	142.....	1.500
6.....	830	39.....	250	74.....	950	108.....	66	143.....	85
7.....	1.000	40.....	280	75.....	950	109.....	350	144.....	120
8.....	1.750	41.....	95	76.....	1.850	110.....	140	145.....	240
9.....	700	42.....	145	77.....	700	111.....	810	146.....	420
10.....	360	43.....	160	78.....	280	112.....	550	147.....	900
11.....	190	44.....	110	79.....	140	113.....	3.500	148.....	2.750
12.....	520	45.....	Vendido	80.....	90	114.....	160	149.....	140
13.....	240	46.....	120	81.....	140	115.....	580	150.....	510
14.....	y	47.....	45	82.....	460	116.....	200	151.....	980
15.....	8.000	48.....	110	83.....	75	117.....	240	152.....	50
16.....	350	49.....	450	84.....	75	118.....	780	153.....	950
17.....	920	50.....	300	85.....	350	119.....	140	154.....	2.050
18.....	200	51.....	3.000	86.....	350	120.....	600	155.....	350
19.....	550	52.....	5.500	87.....	600	121.....	180	156.....	350
20.....	660	53.....	1.100	88.....	165	122.....	3.000	157.....	360
21.....	235	54.....	300	89.....	130	123.....	1.100	158.....	450
22.....	410	55.....	470	90.....	580	124.....	Vendido	159.....	2.000
23.....	520	56.....	600	91.....	950	125.....	200	160.....	350
24.....	90	57.....	140	92.....	130	126.....	1.200	161.....	140
25.....	Vendido	58.....	98	93.....	275	127.....	3.900	162.....	320
26.....	230	59.....	420	94.....	190	128.....	360	163.....	8.000
27.....	100	60.....	530	95.....	300	129.....	120	164.....	4.300
28.....	280	61.....	450	96.....	145	130.....	125	165.....	270
29.....	2.400	62.....	430	97.....	132	131.....	235	166.....	65
30.....	235	63.....	120	98.....	1.300	132.....	140	167.....	1.400
31.....	1.200	64.....	810	99.....	1.750	133.....	235	168.....	2.250
32.....	325	65.....	520	100.....	160	134.....	145	169.....	430
33.....	450	66.....	145	101.....	585	135.....	430	170.....	2.350
		67.....	280	102.....	160	136.....	350	171.....	70
		68.....	190	103.....	150	137.....	1.900		

DOMINGO VIAU & Cia. -- FLORIDA 530 -- BUENOS AIRES

Imagen 10

Presupuesto de Domingo Viau y Cia editores. Registros de compras del año 1939. Biblioteca Nacional Mariano Moreno. A la derecha lista de precios del el catálogo de 1939 de Domingo Viau y Cia editores. Missale ad usum ecclesiae parisiensis se ofrece en este catálogo con el n° 107

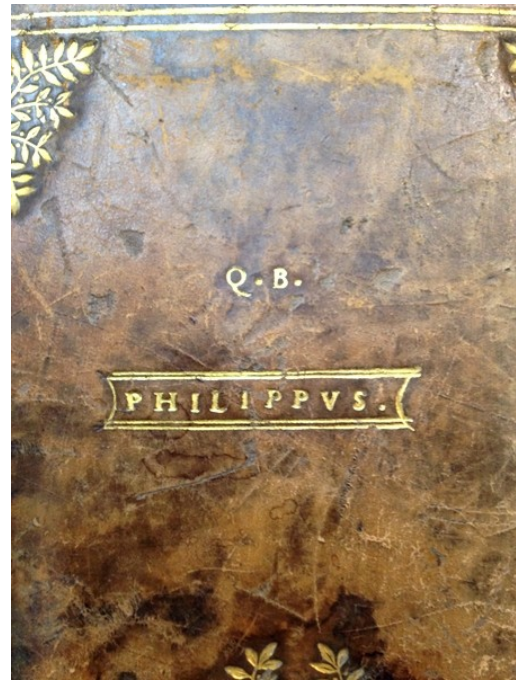


Imagen 11

Fotografías de la tapa, lomo y contratapa



Ángulo superior izquierdo



Zona central superior.



Zona central

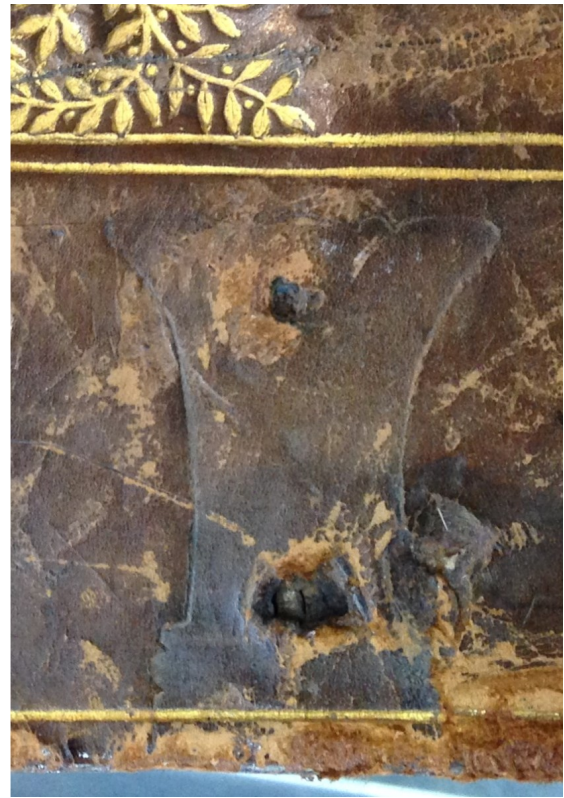


Zona central inferior

*Imagen 12.
Fotografías del ejemplar que muestran detalles de la tapa*



Zona central de la contratapa



Huella del cierre perdido en la contratapa



Marcas del cierre perdido en el reverso de la tapa.

Imagen 13
Fotografías del ejemplar que muestran detalles de la encuadernación

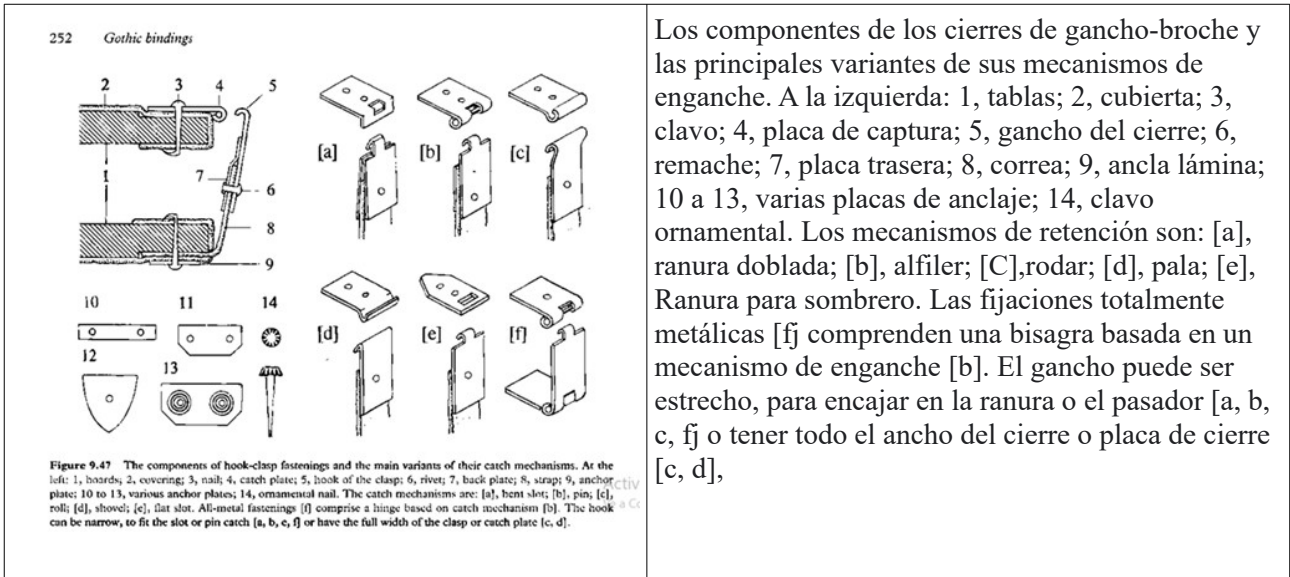


Imagen 14. .

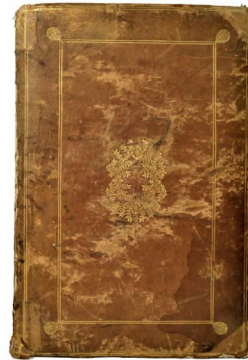
Imagen extraida de: Szirmai. J.A (1999) "The archaeology of medieval bookbinding". Pag. 252



Tapa anterior con plancha oval (333 X 240 mm.)



Plancha nº 21 (75 X 52 mm.)



Tapa anterior con plancha ovalada (410 X 267 mm.)



Plancha nº 22 (96 X 68 mm.)

Activ

Lámina 15.

Extraido de "Las encuadernaciones con planchas de la Biblioteca Complutense" Pilar Hernández Dopazo, Antonio Carpallo Bautista (Facultad de Ciencias de la Documentación UCM). 2012 pag 40-41 a fin de mostrar similitudes en la encuadernación.



Imagen 16.
Fotografías de detalle de sistema de unión del bloque de texto

7.2 Introduction of the sewing support 101

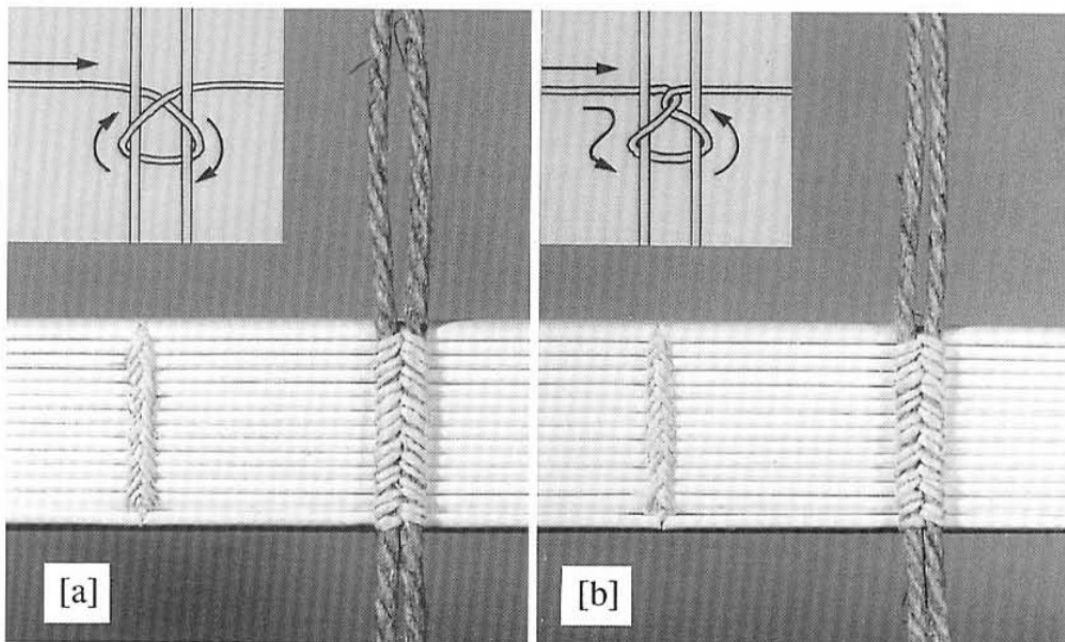


Figure 7.1 Possible origin of the sewing support as a reinforcement of the link-stitch sewing shown on models: [a], (left) link-stitch sewing and (right) supported herringbone sewing, with thread movement of α configuration (inset); [b], as in [a], but thread movement according to configuration β (inset; cf. Figure 2.1 [a] and [b]). All four sewings show two-step linking.

Imagen 17
Extraída de Szirmai, J.A.(1999) "The archaeology of medieval bookbinding" pag.101

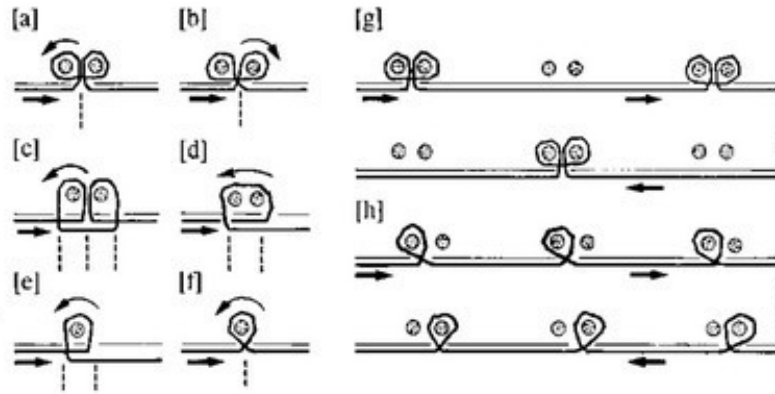


Figure 9.9 Various patterns of thread movement around double and single sewing supports in gothic bindings. The most common variants of sewing on double supports are [a] and [b] with a single sewing hole; [c] has three holes and makes for a closer adherence of the supports to the quires; [d], the double support is treated as a single support using two holes; [e] and [f], single supports which are worked with two and one hole respectively; [g] and [h], common sewing patterns on double supports using short cuts to speed up the process.

Imagen 18.

Extraida de Szirmai, J.A.(1999) "The archaeology of medieval bookbinding" pag.189



Imagen 19.

Fotografías de la cabezada o capitel



Imagen 20.
Fotografía de detalle donde se observa el el enlace de las almas a la tapa.

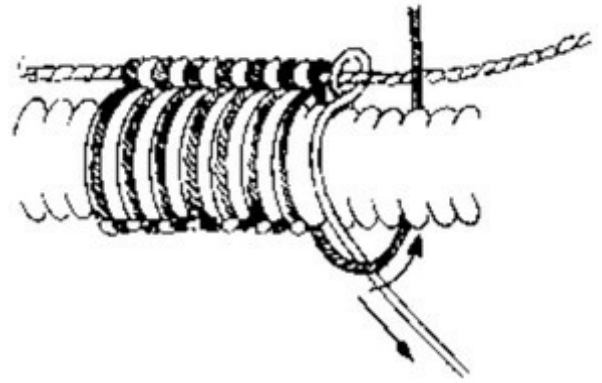


Imagen 21.
Dibujo tomado del libro de Szirmai, J.A.(1998) "The archaeology of medieval bookbinding" pag.86 que ilustra la técnica utilizada para la confección del tipo de cabezada realizada en el misal estudiado



Corte del cordel



Detalle donde se observa el enlace con el cartón del lado externo.

Imagen 22.
Fotografía de la zona de cabeza en la parte del lomo y bisagra.



Imagen 23. Fotografía de fragmento de pergamino en el entre nervio de la zona central. Puede observarse el corte a la altura del nervio, y la charnela adherida al canto y cartón del lado interno de la tapa



Imagen 24. Fotografía de refuerzo de pergamino en la zona de pie.



Imagen 25. Fotografía de la filigrana de guarda anterior.



Imagen 26.
Fotografía de la pagina de Briquet con detalle de filigrana y fotografía de filigrana de la hoja de guarda del misal de la BNMM.



Dominica .i. aduentus.

Herbdomada .i. aduentus. Jo. ij.

In nocte natiuitatis dñi. Jo. viij.

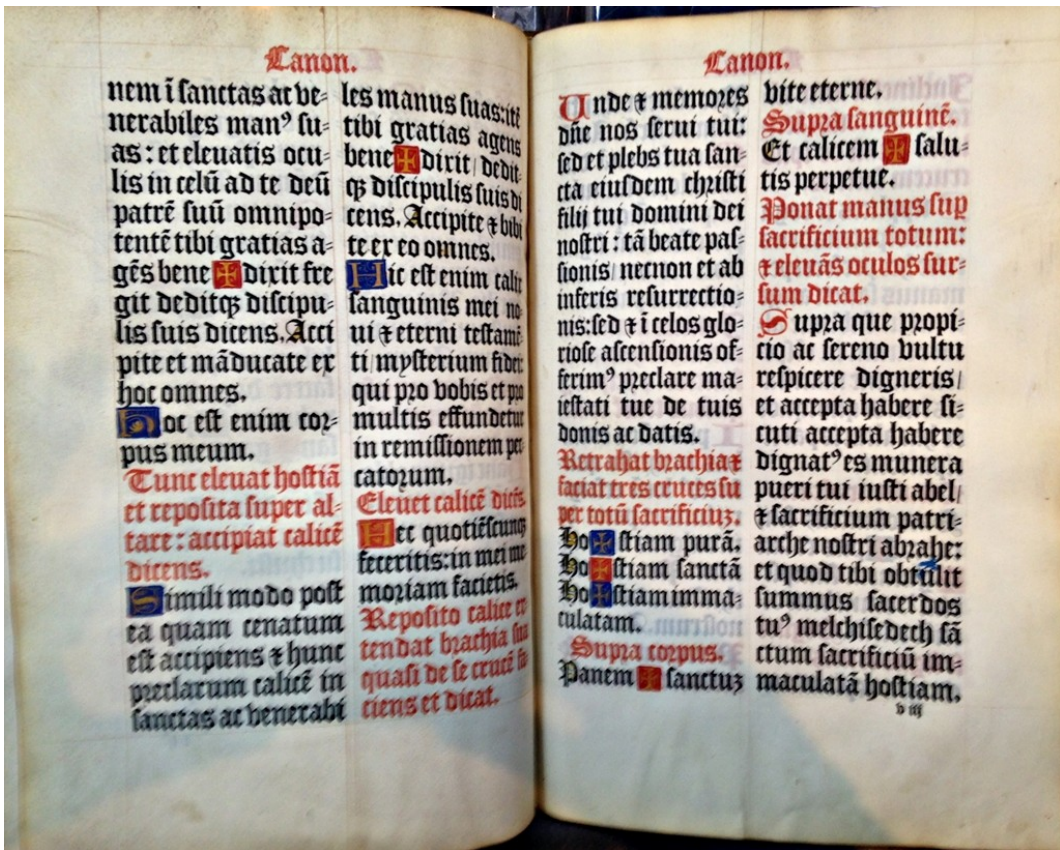
Dominus vobis scilicet et cum
Omnibus vobis scilicet et cum
Spiritu tuo. **Intra** sancti euangeli
ge lij secundum mattheum.
Iber generationis iesu chris
ti filij dauid si lij abzahā. Abza
ham genuit isa ac. Isaac autē ge
nuit iacob. Jacob autē genuit ru
dam et fratres eius. Judas autem
genuit phares et saram de cha
mar. Phares autē genuit efrom.
Efrom autē genuit aram. Aram

Dominus vobis scilicet et cum
Spiritu tuo. **Intra** sancti euangeli
ge lij secundum mattheum.
Iber generationis iesu chris
ti filij dauid si lij abzahā. Abza
ham genuit isa ac. Isaac autē ge
nuit iacob. Jacob autē genuit ru
dam et fratres eius. Judas autem
genuit phares et saram de cha
mar. Phares autē genuit efrom.
Efrom autē genuit aram. Aram

Dominus vobis scilicet et cum
Spiritu tuo. **Intra** sancti euangeli
ge lij secundum mattheum.
Iber generationis iesu chris
ti filij dauid si lij abzahā. Abza
ham genuit isa ac. Isaac autē ge
nuit iacob. Jacob autē genuit ru
dam et fratres eius. Judas autem
genuit phares et saram de cha
mar. Phares autē genuit efrom.
Efrom autē genuit aram. Aram

Dominus vobis scilicet et cum
Spiritu tuo. **Intra** sancti euangeli
ge lij secundum mattheum.
Iber generationis iesu chris
ti filij dauid si lij abzahā. Abza
ham genuit isa ac. Isaac autē ge
nuit iacob. Jacob autē genuit ru
dam et fratres eius. Judas autem
genuit phares et saram de cha
mar. Phares autē genuit efrom.
Efrom autē genuit aram. Aram





Imágenes 33 y 34

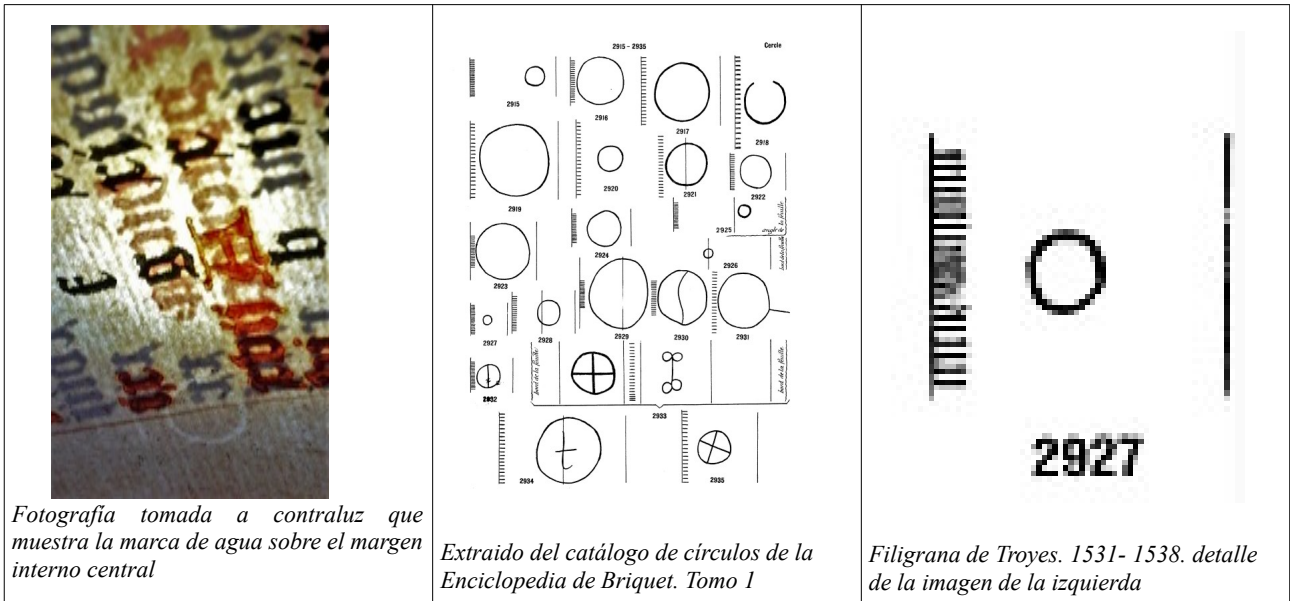


Imagen 35

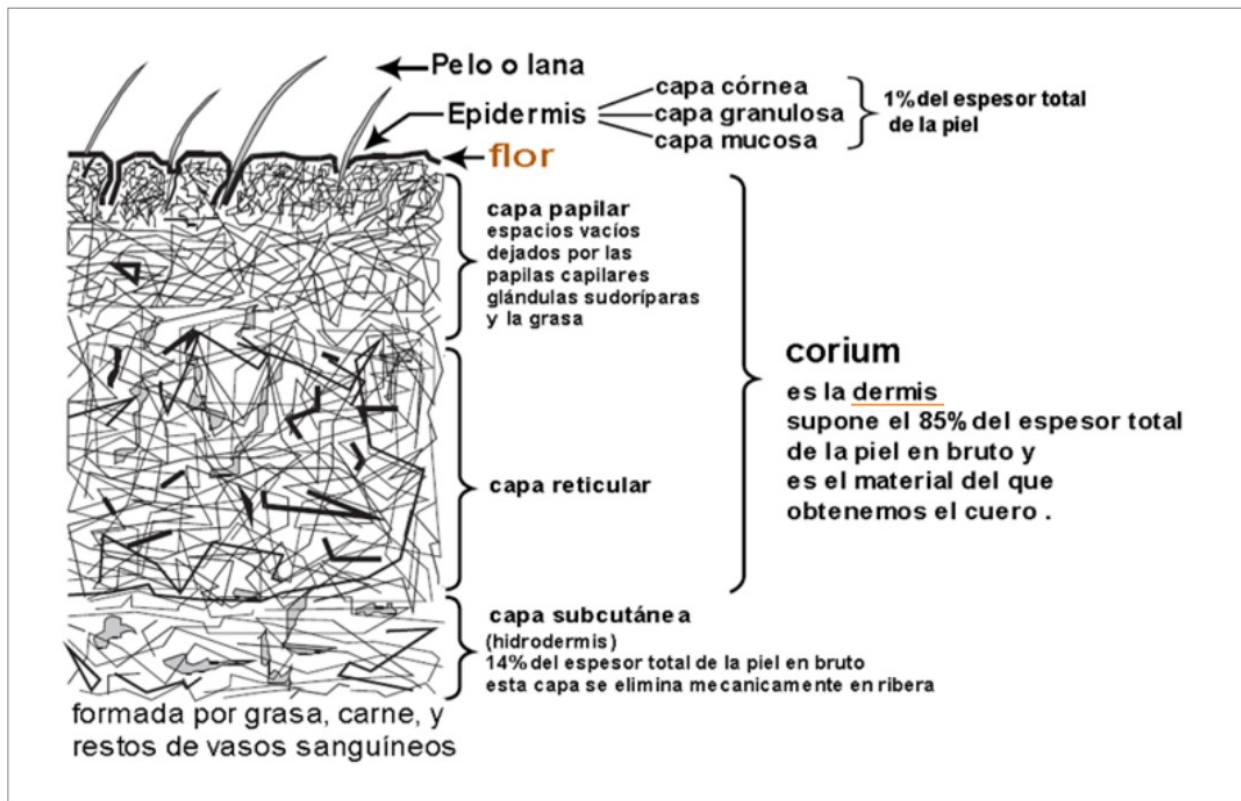


Figura 1. Estructura de la piel

Imagen extraída de la página web, Tecnología de la confección en piel, primera parte: de la materia prima a la piel transformada. Disponible en: http://www.edym.net/Confeccion_en_piel_gratis/part01/lecc01/capitulo01-2000.html

Imagen 36

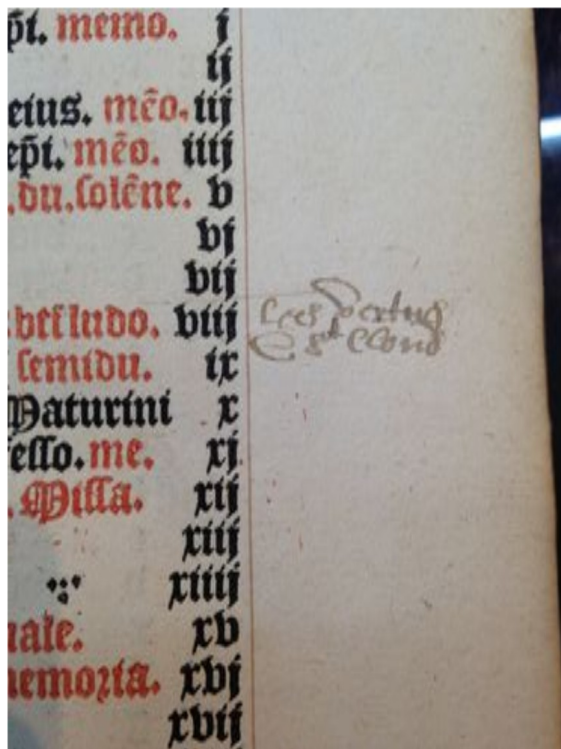


Imagen 37



Imagen 38



Imagen 39.

Marca tipográfica de la imprenta de Thielman Kerver.
Imagen recuperada de loc.gov



Imagen 40.. La misma viñeta donde se aprecia el cambio de estilo entre el grabado y la iluminación



Imagen 41. Fragmento de partitura donde se puede ver la impresión en bloques y las notas superpuestas

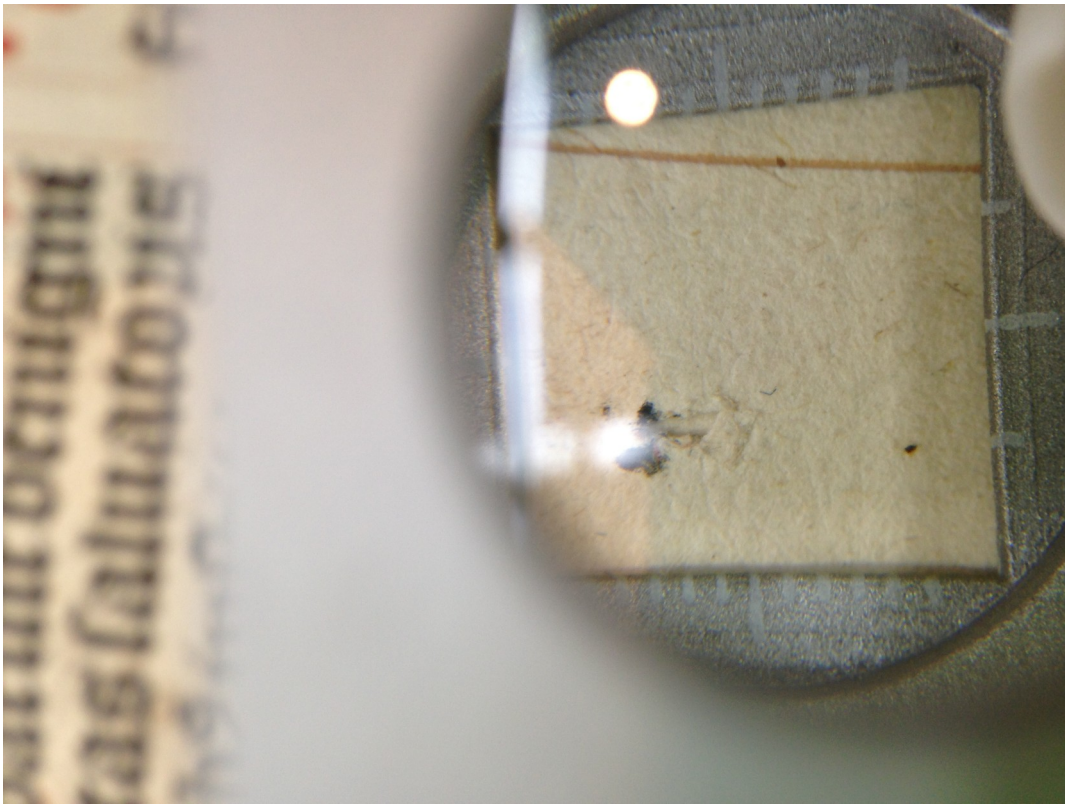


Imagen 42. Detalle de línea de pautado aumentado con lupa cuenta hilo



Imagen 43. Fotografía microscópica de un fragmento de una de las iluminaciones en la que se observa una laguna que deja ver la impresión subyacente y las diferentes capas. Abajo se ve el grabado, por encima de este la base de preparación(imprimación), en una capa superior la lámina de oro y por encima, en el ángulo superior derecho se observa una capa de pintura blanca



Imágenes 44 y 45.
Fotografías de detalles de la cubierta que muestran desprendimiento de piel



Imágen 46.
Fotografías de detalle que muestran las galerías
producidas por coleópteros



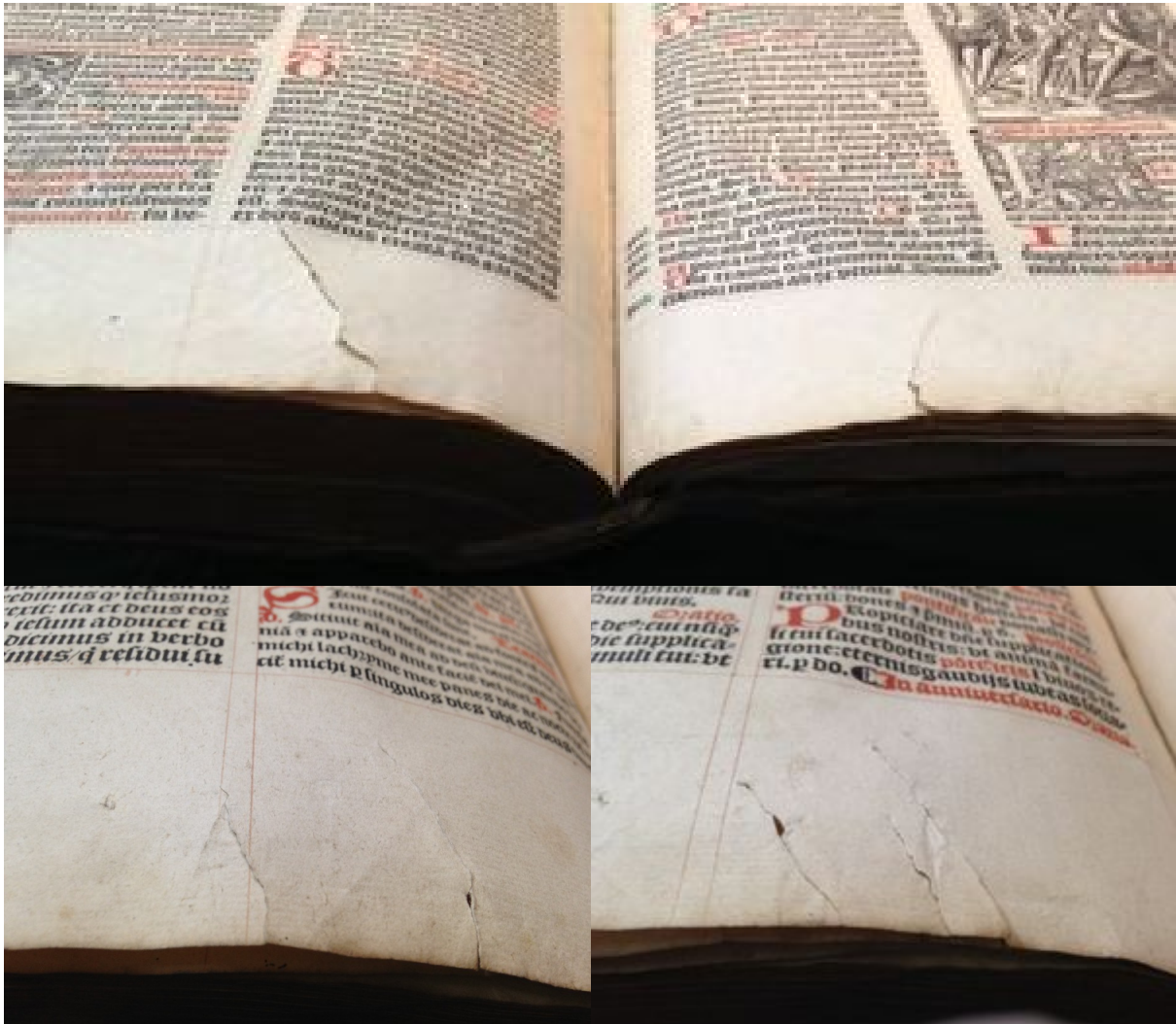
Imágenes 47 Y 48. La foto de la izquierda muestra restos de adhesivo del agarre del cierre en la cubierta posterior del lado interno. La foto de la derecha muestra la marca dejada por el broche desaparecido en la cubierta anterior. En la zona se observa el desgaste del cuero producido por el rozamiento y la pátina.



Imagen 49. Fotografía tomada con microscopio digital que muestra detalle de capitel y corte de hojas donde se aprecia la técnica de dorado



Imágenes 50 y 51



Imágenes 52, 53 y 54



Imagen 55



Imágenes 56, 57 y 58



Imágenes 59 y 60



Imagen 61. Fotografía tomada de la cubierta vista con microscopio digital.

Imagen 62. Fotografías microscópicas de pieles de distintos animales. Extraídas del libro de Reed, R. Ancient skins, parchments and leathers

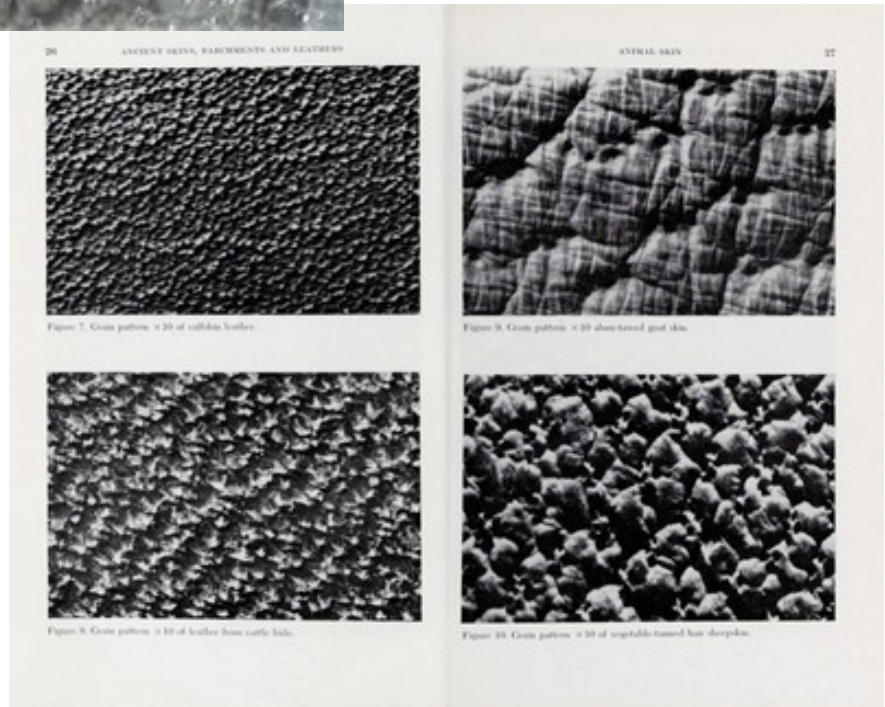




TABLA 1. Componentes de piel al ser procesado a pergamino. HAINES, B. *Parchment: The Physical and Chemical Characteristics of Parchment and the Materials.* p 22.

COMPONENTES	PIEL (%)	PERGAMINO (%)	COMPONENTES	PIEL (%)	PERGAMINO (%)
Agua	60	13	Elastina	1	-
Colágeno	25	85,4	Grasas	5	-
Proteínas	4	-	Sales minerales	0,5	-
Polisacáridos	0,6	-	Otros	09	-
Queratina	3	-	Residuos alcalinos	-	1,6

Imagen 63

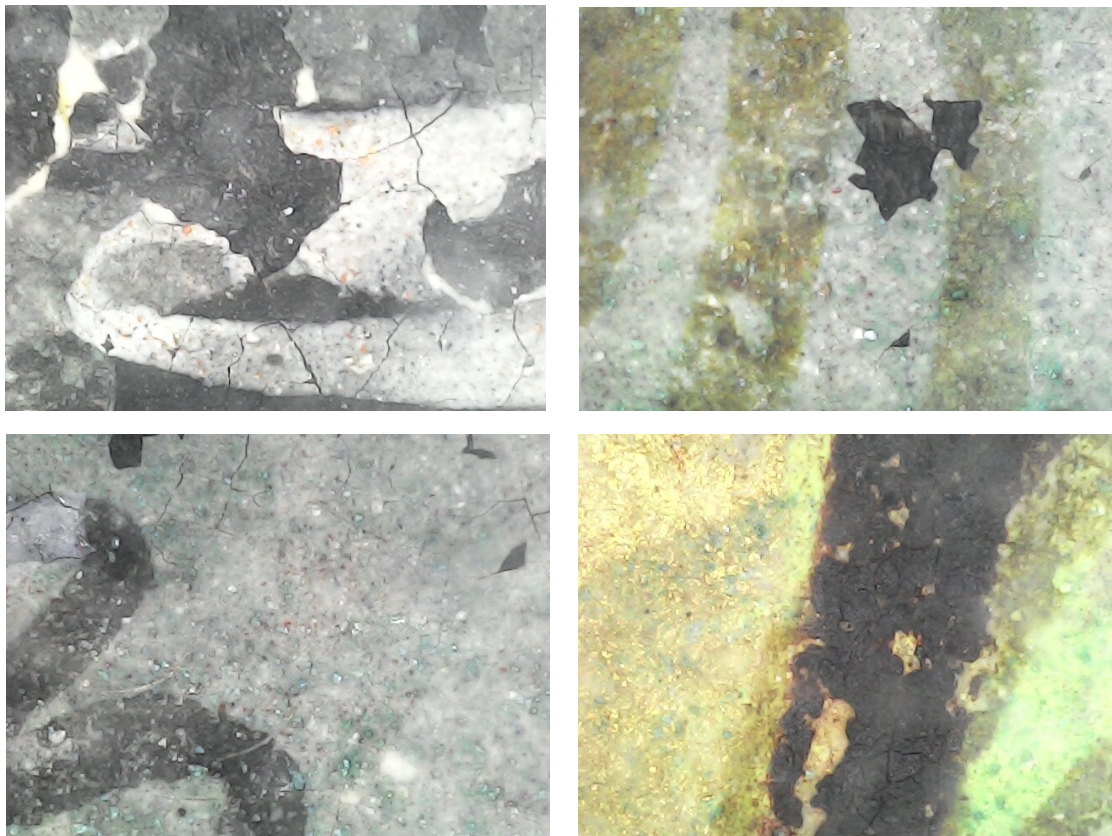


Imagen 64.

Fotografías tomadas con microscopio digital sobre distintos fragmentos de iluminaciones. Se observan craquelados y lagunas donde pueden verse diferentes capas: fragmentos dorados y de pintura

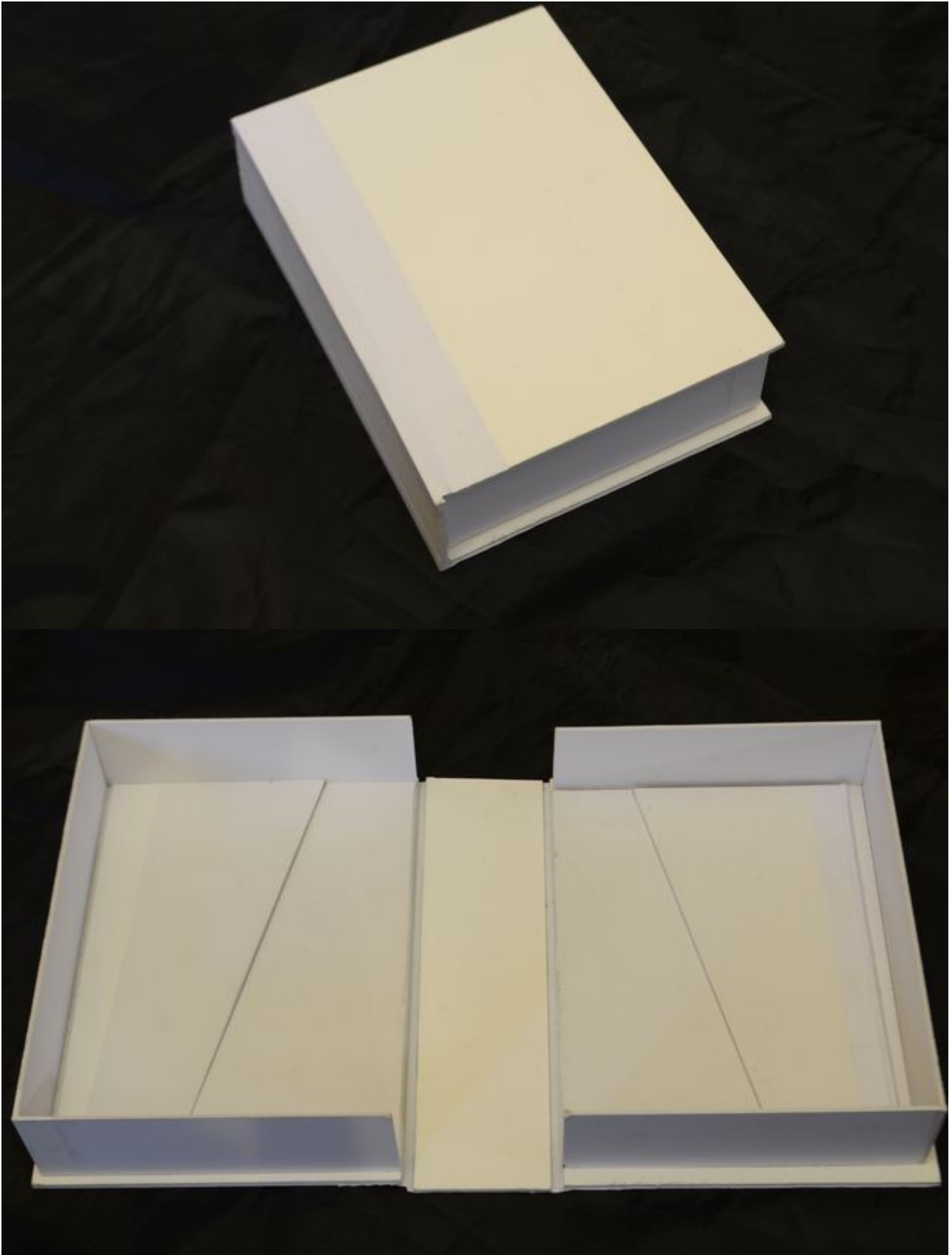


Imagen 65. Prototipo para contenedor multifunción. Las fotografías muestran el contenedor cerrado y abierto

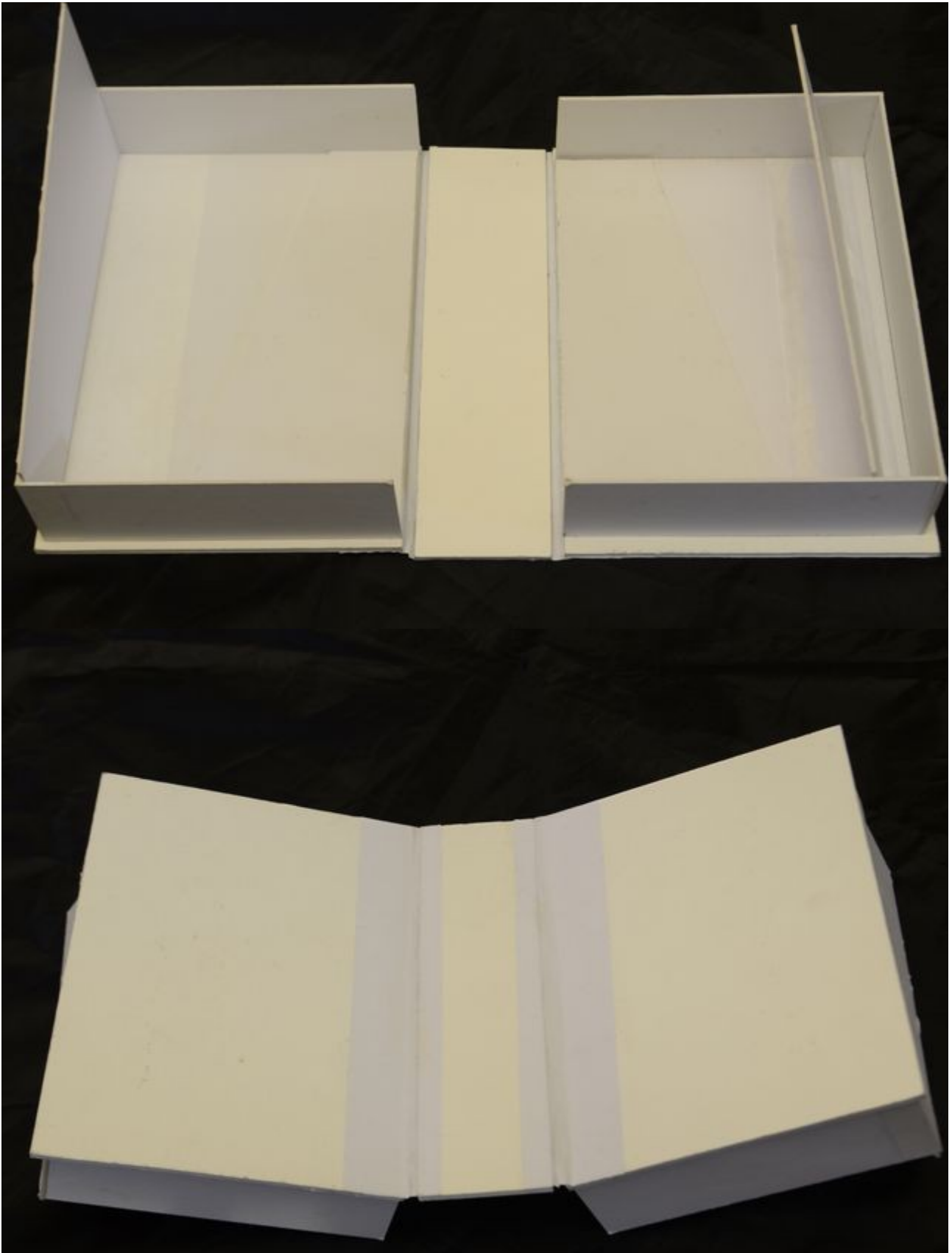


Imagen 66. Prototipo para contenedor multifunción. Las fotografías muestran el sistema de aletas plegables para transformar el contenedor en soporte.