

LAS ENCUADERNACIONES DE LAS *EJECUTORIAS DE HIDALGUÍA* Y OTROS DOCUMENTOS EN EL ARCHIVO DE LA REAL CHANCILLERÍA DE VALLADOLID¹.

THE BINDINGS OF THE *EJECUTORIAS DE HIDALGUÍA* AND OTHER DOCUMENTS IN THE ARCHIVO DE LA REAL CHANCILLERÍA DE VALLADOLID.

Mario Antonio Moreno Nieto
Archivo de la Real Chancillería de Valladolid
<https://orcid.org/0009-0001-2620-5667>
mario.moreno@cultura.gob.es

RESUMEN

El objetivo de este artículo es sacar a la luz y contextualizar una selección de encuadernaciones pertenecientes a la colección *Pergaminos* del Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Para ello, se han escogido y examinado sesenta encuadernaciones del total de documentos de esta colección.

Una vez realizada la selección, se expone el contexto de creación de los documentos, así como la razón por la cual estos ejemplares se conservan en este Archivo.

Finalmente, se aporta un análisis histórico-artístico de las encuadernaciones más significativas de esta selección de documentos datada entre los siglos XVI y XVIII. El análisis permitirá apreciar la evolución de los distintos estilos que se desarrollaron en la encuadernación durante el periodo al que corresponden los documentos.

Palabras clave: Encuadernación histórica/ encuadernación artística/ encuadernación renacentista/ encuadernación barroca/ Archivo de la Real Chancillería de Valladolid.

ABSTRACT

The purpose of this article is to present and contextualize a selection of bindings belonging to the *Pergaminos* collection of the Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. For this purpose, sixty bindings have been selected and examined from the total number of documents in this collection.

Once the selection has been made, the context in which the documents were created is presented, as well as the reason why these copies are preserved in this Archive.

Finally, a historical-artistic analysis of the most significant bindings of this selection of documents dated between the 16th and 18th centuries is provided. The analysis will allow us to appreciate the evolution of the different styles that developed in bookbinding during the period to which the documents correspond.

Keywords: Historical binding/ artistic binding/ Renaissance binding/ baroque binding/ Archive of the Royal Chancery of Valladolid.

¹ Este trabajo se presentó en el congreso *Arte, nobleza y documentos: los archivos como fuente para la investigación*, celebrado en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, del 28 al 30 de octubre de 2024. Agradezco a los organizadores del congreso, especialmente a la directora del Archivo, Cristina Emperador, la invitación a participar en el mismo y la confianza depositada para elegir libremente el tema. Igualmente quiero agradecer a todos los compañeros del Archivo que me han ayudado aportándome su conocimiento, experiencia y amabilidad. Finalmente agradezco a Carlos Vera la cesión de las imágenes sobre los procesos de dorado y su generosidad a la hora de compartir sus conocimientos.

1. INTRODUCCIÓN

La documentación que se generaba en la Real Audiencia y Chancillería de Valladolid, en principio, por la finalidad a la que estaba destinada, no tendría por qué contener documentos ricamente encuadernados o con decoración artística. En los archivos, suele ser más importante el contenido de los documentos que el continente. Sin embargo, por razones que se explicarán, el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid cuenta entre sus colecciones con documentos que contienen una encuadernación singular.

El objetivo de este artículo, por tanto, ha sido seleccionar y contextualizar los documentos que contienen las encuadernaciones más relevantes de la colección *Pergaminos*, -una de las colecciones del Archivo que contiene un mayor número de documentos ricamente encuadernados-, con el fin de analizar este conjunto de encuadernaciones tanto desde una perspectiva histórica como desde el punto de vista estructural y artístico. De este modo, pretendemos abordar un aspecto bastante desconocido de una parte de la documentación conservada en esta institución, de la que no existen estudios previos.

2. ORIGEN DE LAS ENCUADERNACIONES

En este artículo, como acabamos de señalar, se van a examinar las encuadernaciones que consideramos más relevantes² de la colección *Pergaminos* del Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Por este motivo, esclareceremos en primer lugar el origen de esta colección y especificaremos el tipo de documentación que contiene, lo que nos ayudará a entender y justificar la razón por la cual estos documentos se encuadernaron de manera tan distintiva y porqué estos documentos se encuentran en este Archivo.

La colección *Pergaminos* es una colección facticia que se decidió crear a partir de 1975 por motivos de conservación³. En dicha colección se distingue entre *Pergaminos, Carpeta*, donde se conservan documentos bidimensionales compuestos por una sola hoja, generalmente de gran formato, colocados horizontalmente en armarios planeros; y *Pergaminos, Caja*, caracterizada por contener documentos en formato libro (*Codex*), cuya instalación se lleva a cabo en cajas.

En cuanto al contenido, la sección *Pergaminos, Caja* -donde se encuentran los documentos encuadernados que hemos seleccionado- comprende principalmente:

- Pergaminos que fueron presentados como prueba en los pleitos.
- Pergaminos relativos a Leyes del Reino, al establecimiento de la planta de la Real Audiencia y Chancillería de Valladolid, y privilegios otorgados por la Corona a dicho Tribunal.

La mayoría de estos documentos se encuentran encuadernados con una encuadernación sencilla de pergamino, aunque también los hay sin encuadernar. Sin embargo, dentro de esta colección, se conservan algunas encuadernaciones artísticas que destacan estéticamente del resto. Este conjunto de notables encuadernaciones no conforma un grupo muy numeroso dentro de la colección, pero sí es representativo de la evolución de los distintos estilos que engloba el periodo al que corresponden los documentos que contienen.

En cuanto a la tipología documental, vamos a encontrar principalmente *ejecutorias de hidalguía*, cuyo origen y creación explicaremos a continuación; pero además hallaremos otros tipos documentales que también se comentarán. Para ello, consideramos oportuno ofrecer unas breves notas sobre el contexto de creación de estos documentos, que no es otro que el del Tribunal de la Real Audiencia y Chancillería de Valladolid en el ejercicio de sus funciones.

El Tribunal de la Real Audiencia y Chancillería de Valladolid⁴, cuyo origen puede ras-

2 Incluimos aquí la signatura de los documentos cuya encuadernación se ha seleccionado para elaborar este artículo y que puede consultarse en el Portal de Archivos Españoles (PARES). Con el fin de evitar ser redundante, se incluirá la signatura completa del primer ejemplar y del resto solamente aportaremos la terminación: ARCHV.PERGAMINOS,CAJA,1,12/ 4,10/ 8,9/ 8,10/ 9,5/ 9,8/ 11,6/ 11,7/ 12,1/ 12,2/ 12,6/ 13,1/ 13,3/ 14,1/ 14,2/ 15,5/ 16,6/ 18,3/ 18,7/ 24,2/ 25,2/ 31,7/ 31,9/ 32,1/ 32,4/ 33,3/ 34,2/ 35,1/ 43,1/ 43,2/ 44,4/ 46,1/ 49,7/ 49,8/ 51,3/ 53,12/ 56,7/ 58,9/ 61,2/ 63,1/ 66,6/ 66,9/ 73,2/ 73,6/ 76,10/ 82,1/ 82,2/ 82,7/ 83,2/ 83,4/ 83,5/ 83,8/ 84,2/ 84,3/ 84,5/ 88,11/ 89,1/ 93,1/ 95,1/ 96,4.

3 Sobre el origen, contenido y proceso de creación de la Colección puede verse (Arribas, 1989: 214-215), (Ruiz, 1998: 175-185) y (Herrero, 2004: 9-240) además de la información contenida en PARES <https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/descripcion/184152>. (Consulta realizada el 10/01/2025).

4 Sobre el origen, funcionamiento y evolución puede consultarse, por ejemplo: (Martín, 1979 y Arribas, 1999).

trearse en el siglo XIV, era el más alto tribunal de justicia⁵ de la Corona de Castilla con jurisdicción sobre los territorios situados al norte del río Tajo. Fundamentalmente conocía de los pleitos en apelación que previamente habían sido vistos por las justicias ordinarias del reino, las audiencias de Galicia y Asturias y las jurisdicciones especiales, aunque también podía actuar como Tribunal de primera instancia en otros casos⁶, así como en los litigios surgidos en el rastro de la Chancillería⁷.

Dentro del Tribunal se pueden distinguir cuatro tipos de salas de justicia: Salas de lo Civil, Salas de lo Criminal, Sala de Vizcaya y Sala de Hijosdalgo. Mientras que las dos primeras salas conocían, principalmente, de los pleitos de carácter civil y criminal, la Sala de Vizcaya trataba en apelación todo tipo de asuntos -jurisdicción civil, criminal y de hidalguía- que implicaran a los naturales del Señorío de Vizcaya, ya que los vizcaínos de origen disfrutaban del privilegio de ser hidalgos⁸. La Sala de Hijosdalgo, por su parte, atendía en primera instancia las causas correspondientes a las personas de condición hidalga. Aquí se ocupaban de todo tipo de litigios: civiles, criminales y de hidalguía, siendo estas últimas las mayoritarias⁹.

Tanto la Sala de Vizcaya como la de Hijosdalgo son fiel reflejo de la sociedad del Antiguo Régimen, la cual llevaba implícita una clara distinción estamental, que en el terreno que nos ocupa tiene como protagonistas a los hidalgos -como estadio básico de la nobleza- en contraposición a los pecheros. Estos últimos, como es bien sabido, tenían la obligación de pagar los tributos establecidos y no disponían de los beneficios asociados al estamento de los privilegiados, los cuáles además de estar exentos, generalmente, de contribuir con las cargas fiscales, les correspondían otro tipo de ventajas tales como el acceso exclusivo a determinados cargos, ciertas prerrogativas sociales y honoríficas, derechos de preferencia en las sepulturas de las iglesias, el ansiado reconocimiento social, y otro tipo de prebendas y exenciones. Es por ello que, debido a esta diferenciación estamental y a los privilegios que tenían unos sobre otros, muchos pretendían alcanzar ese estado privilegiado reivindicando su condición de hidalgo, lo que en la práctica se tradujo en innumerables pleitos de hidalguía que se sustanciaban ante la Sala de Hijosdalgo del Tribunal de la Real Audiencia y Chancillería de Valladolid¹⁰. El origen de estos pleitos¹¹, con frecuencia, residía en el hecho de que los padrones que manejaban los concejos no siempre reflejaban de forma adecuada la condición hidalga o pechera de sus vecinos, lo que solía desembocar en que el supuesto hidalgo, agraviado al ser identificado como pechero, acudiera al Tribunal de la Chancillería de Valladolid para reclamar su estado. El pleito se iniciaba con una demanda contra el concejo¹² de turno, así como contra el Fiscal de su Majestad. Dicha demanda debía ser acompañada con diferentes tipos de pruebas que acreditaran la hidalguía del interesado como declaraciones de testigos, testimonios de probanzas de hidalguía, padrones, partidas sacramentales,... que intentaban demostrar la *limpieza de sangre* de sus ascendientes, es decir, que fueran descendientes de *cristiano viejo* y no hubiera entre sus antecesores enlaces con judíos o moriscos, así como no haber trabajado en oficios considerados como viles -como los trabajos manuales-, o asumir y respetar la moralidad y tradición católica.

La resolución del proceso, si resultaba favorable para el interesado, finalizaba con la expedición de una real carta ejecutoria, en este caso de hidalguía¹³, que reconocía la condición privilegiada del demandante y en la que se incluía un resumen del procedimiento -nor-

5 Todavía por encima del Tribunal de la Real Audiencia y Chancillería de Valladolid cabía un "recurso de segunda suplicación" al Consejo de Castilla, aunque esta posibilidad sólo resultaba factible en determinados tipos de pleitos de carácter civil, previo depósito de una fianza de 1500 doblas.

6 Los llamados "Casos de Corte" son aquellos que por privilegio o por inferioridad manifiesta de las partes eran avocados al rey.

7 Se conoce como rastro de la Chancillería al distrito comprendido a 5 leguas alrededor de la sede del tribunal.

8 Los naturales del Señorío de Vizcaya que residían fuera del Señorío acudían directamente a esta sala en primera instancia. Sobre la Sala de Vizcaya, véase, por ejemplo: (Varona, 1964).

9 En esta sala también se veían los pleitos de las alcabalas.

10 De la misma manera, el Tribunal de la Real Audiencia y Chancillería de Granada hacía lo propio en los territorios de la Corona de Castilla ubicados al sur del río Tajo.

11 Para conocer el funcionamiento y evolución de la Sala de Hijosdalgo, así como para consultar un análisis más detallado de los tipos de pleitos vistos y sus procedimientos, consultar: (Martín, Domínguez, 1990).

12 Por lo general se producían como consecuencia de la reclamación de impuestos por parte de un concejo.

13 Si por el contrario, la sentencia era favorable al concejo el original se quedaba en manos del mismo. Un completo análisis, desde diferentes ópticas, de este tipo documental puede verse en: (Ruiz, 2006).

malmente contenía la demanda, un resumen de las pruebas y la sentencia o sentencias- (Martín, Domínguez, 1990: 29).

De este modo, la carta ejecutoria de hidalguía se convertía así en el certificado oficial que reconocía y acreditaba jurídicamente la pertenencia al estamento nobiliario de la estirpe y que el concernido podía mostrar en los casos en que fuera necesario. Por este motivo, el beneficiario solía conservar y atesorar escrupulosamente este documento entre sus bienes más preciados.

En la Chancillería tan solo quedaba una copia de registro en papel, además del pleito o el expediente de hidalguía. Estos registros, al igual que el resto de registros, comparten una misma apariencia externa: pliegos de papel horadado por donde se introducía un hilo suelto cuyos cabos se anudaban manteniendo unidos los pliegos. (Fig. 2).

El interesado se debía ocupar de la confección y elaboración del documento original pagado a sus expensas. De este modo, en función de los gustos y la capacidad económica del mismo, este encargaba la expedición de la carta ejecutoria en papel o pergamino. La decoración podía tener diferente grado de calidad, tanto de las hojas -que pueden incluir miniaturas, en ocasiones de gran finura y delicadeza donde a veces se ven tareas de dorado y estofado, que podían ser encargadas a importantes pintores¹⁴ en esta especialidad- como de la encuadernación¹⁵. La encuadernación podía ir decorada ricamente teniendo en cuenta los gustos imperantes de la época, aunque se solía querer transmitir una imagen tradicional, incluso arcaica, que mostrara el linaje del apellido o la familia a través de los años. (Fig. 1).

Como se ha comentado anteriormente, las *ejecutorias de hidalguía* se consideraban el documento original y quedaban en manos del beneficiario. Por este motivo, al ser considerado como documento original, en ocasiones, podían ser aportados como prueba en procesos judiciales posteriores¹⁶, quedando finalmente en el expediente del Tribunal. Esta es la razón por la que un buen número de ejemplares se han conservado en el Archivo y concretamente en la colección *Pergaminos*, debido a que muchos de ellos, especialmente los mejor elaborados, estaban escritos en hojas de pergamino.



Fig. 1. Archv. Pergaminos, caja, 56,7. Ejecutoria de hidalguía.

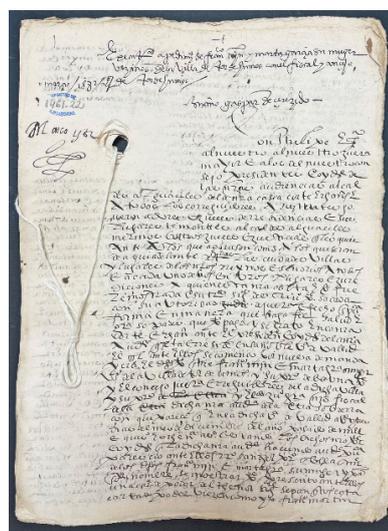


Fig. 2. Registro de ejecutorias, caja 1461,22. Copia de registro de la ejecutoria de la izquierda.

Pero habíamos apuntado que, además de *ejecutorias de hidalguía*, también encontramos otras tipologías documentales como: *certificaciones de armas*, *sobrecartas*, *cartas de confirma-*

14 Javier Docampo (2000: 58-59) considera que el hecho de que existieran centros pictóricos concretos, como Sevilla, donde se producían con más frecuencia estas miniaturas, supone una prueba de que las ejecutorias y privilegios se iluminaban a menudo en la ciudad del cliente y no necesariamente en los lugares de expedición como Valladolid o Granada.

15 Crespi (2000: 88) y Checa (2003: 505) por su parte piensan que las ejecutorias se redactaban, caligrafaban, miniaban y encuadernaban en las chancillerías y que los talleres de encuadernación estaban cercanos a las chancillerías y casi siempre eran los mismos.

16 Según la legislación de la época, los documentos de prueba originales aportados por los litigantes en los pleitos debían ser trasladados por los escribanos. Sin embargo, no siempre se procedía de esta manera y muchas veces, los escribanos incorporaban directamente los originales en los expedientes en curso. En otras ocasiones podía ocurrir que, aunque los documentos originales fueran trasladados, estos no fueron retirados por los interesados. Véase: [https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/184152#:~:text=Los%20litigantes%20pod%C3%A1dan%20aportar%20como,salas%20para%20incorporarlos%20al%20proceso](https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/184152#:~:text=Los%20litigantes%20pod%C3%A1dan%20aportar%20como,salas%20para%20incorporarlos%20al%20proceso.). Consultado el 21/11/2024.

ción, probanzas de hidalguía, ejecutorias de pleitos que se han litigado, testimonios de probanzas de hidalguía o privilegios.

Entre este repertorio destacan, por número y calidad en esta selección de documentos, las *certificaciones de armas*¹⁷: documentos en los que, a cambio de un estipendio, el rey de armas certificaba el blasón correspondiente al linaje de una persona concreta. Así, a pesar de que no tenían valor oficial, sí gozaban de cierto prestigio al ser expedidas por un cargo público tan estrechamente vinculado a la Corte, lo cual podía ser de gran utilidad para el comprador de la certificación. A veces, en estos documentos, incluso se llegaba a asegurar la nobleza de la familia del cliente por lo que en algunos casos podían llegar a utilizarse -y a aceptarse- como elementos probatorios en pleitos de hidalguía. (Valle, 2022: 389).

El resto de tipologías documentales se encuadernaron ricamente por motivos muy similares, ya que venían a confirmar, ratificar y/o contribuir a probar privilegios, derechos, títulos de propiedad, etc. de gran importancia para los interesados.

Estos documentos concebidos para ser entregados al interesado tienen en común que eran susceptibles de ser ornamentados artísticamente, de manera fastuosa y confeccionados con técnicas y materiales suntuosos. En la elaboración de estos documentos se aprecia claramente la intención de utilizar el arte como mecanismo de propaganda y legitimación con el fin de poder mostrar las obras con autoridad y ostentación.

Todos los tipos documentales que hemos mencionado, y que han sido seleccionados en este artículo, fueron escritos sobre hojas de pergamino. Esta es la razón por la que estos documentos se conservan en la colección *Pergaminos, Caja*.

También debemos señalar que las encuadernaciones que predominan en la colección *Pergaminos, Caja* son las elaboradas con cubierta de pergamino, sin embargo, estas no se han tenido en cuenta en este artículo por tratarse generalmente de encuadernaciones funcionales, sin intención artística, aunque no por ello carentes de interés¹⁸ y de belleza en muchos casos. Habitualmente, el pergamino en la encuadernación no ha sido considerado como un material lujoso, más bien al contrario. Por lo general, el pergamino se utilizaba como encuadernación provisional a la espera de incorporar al volumen una encuadernación rígida definitiva (Miguélez, 2009: 203). No obstante, hay dignas excepciones como algunos libros en pergamino del siglo XVII con hierros dorados o hierros entintados; colecciones como la del Duque de Uceda, en pergamino verde con dorados, o algunas encuadernaciones de auténtico lujo como las realizadas por autores como los hermanos Beneyto en Valencia, de finales del XVIII y principios del XIX, por poner algunos ejemplos en España.

Sin embargo, cuando se utiliza pergamino en lugar de papel como soporte de la escritura, en este caso sí se utiliza con una finalidad de ennoblecer y dotar de prestigio y mayor solemnidad al documento al emplear un material más antiguo¹⁹.

De este modo, concluimos el origen y el contenido de estas encuadernaciones y el motivo por el que éstas se encuentran en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Del total de 1014 documentos que forman la colección *Pergaminos, Caja* a día de hoy, y justificado el descarte de los documentos sin encuadernar y los encuadernados en pergamino, hemos seleccionado para este artículo 60 documentos encuadernados que, bien por el material utilizado, o bien por las técnicas que se han empleado, merecen una consideración o al menos ser destacados. En este artículo, sin embargo, no se mostrarán todos los ejemplares seleccionados, ya que no pretende ser un catálogo, sino aquellos más significativos que ayuden a ejemplificar mejor las características de cada estilo y su evolución.

17 Más información sobre las certificaciones de armas en: (Ceballos-Escalera, 1993).

18 Las encuadernaciones en pergamino tradicionalmente han sido obviadas en la historia de la encuadernación debido probablemente a la consideración que se ha tenido de ellas como encuadernaciones provisionales, encuadernaciones sencillas y funcionales, más económicas y sin apenas decoración. Algunos autores las han denominado como “encuadernaciones sin glamour” en comparación con las encuadernaciones artísticas. Sin embargo, dentro de las encuadernaciones de pergamino encontramos una enorme variedad tanto técnica como artística, tanto estructural como decorativa, muy relevantes para la historia de la encuadernación y que merece ser considerada y estudiada. A esto hay que sumar que las encuadernaciones de pergamino conforman las encuadernaciones más numerosas en las bibliotecas históricas y las que llegaron a un mayor número de lectores. De esto se quejan autores como Nicholas Pickwoad. (2012: 95-122) o Sánchez Hernampérez (2008: 179-190).

19 Según Haebler (1995: 226), en el periodo correspondiente a los incunables, un ejemplar en vitela costaba aproximadamente de tres a diez veces más que una obra en papel.

3. DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DE LAS ENCUADERNACIONES

Los documentos que contienen las encuadernaciones seleccionadas están datados entre el siglo XVI y el siglo XVIII; así, las encuadernaciones van a ser principalmente de estilo renacentista y barroco, con las variantes que se pueden dar dentro de cada periodo estilístico. Las fechas que acompañarán a cada encuadernación corresponderán, por tanto, a la fecha de creación del documento que aparece en la ficha descriptiva del mismo, obtenida del Portal de Archivos Españoles (PARES). Podemos pensar que lo más habitual sería que el documento, tras ser manuscrito, se mandase seguidamente a encuadernar, incluso antes de ser miniado -de hecho, es habitual encontrar documentos encuadernados donde el espacio para las miniaturas o las iniciales se dejó en blanco o estas fueron levemente esbozadas o se quedaron a medio terminar, a la espera de poder ser pintadas más adelante-. Sin embargo, es probable que, en otros casos, la encuadernación se pueda haber incorporado al documento años después de ser manuscritos o incluso que el documento haya sido reencuadernado en otro estilo. Por ello, aunque se dará la fecha del documento, puede que en algunos casos no coincida exactamente con la fecha de elaboración de la encuadernación.

En este artículo no se ha abordado la investigación sobre la identificación de los talleres de encuadernación o los artesanos que elaboraban estas encuadernaciones, algo que resultaría muy interesante tratar²⁰. Si tenemos en cuenta el censo sobre las actividades de Castilla la Vieja y León de 1561 (Bennassar, 1983: 113) parece que, en cuanto a la encuadernación, Salamanca era la ciudad más relevante de estos momentos, ya que contaba con treinta encuadernadores, mientras que en Valladolid tan solo había uno. Sin embargo, en la vecina Medina del Campo había cinco.

3.1. ESTRUCTURA DE LAS ENCUADERNACIONES. EL CUERPO DEL LIBRO

Antes de tratar los aspectos artísticos y estilísticos relativos a la cubierta del libro, haremos referencia al cuerpo del libro, analizando la estructura y elementos más relevantes del mismo como la costura, las cabezadas, los cortes, las tapas, las guardas o los cierres, ya que todos estos elementos también forman parte de la encuadernación como concepto.

3.1.1. COSTURA

La costura es uno de los elementos del libro más importantes, ya que de ella depende la correcta construcción del ejemplar. Su modo de ejecución es muy variado dependiendo de las características del libro: número de cuadernos o cuadernillos, tamaño y grosor de las hojas, su funcionalidad o el fin al que va destinado el libro, etc.

Los cuerpos de libro más sencillos -que se suelen corresponder con los más antiguos- de la selección que tratamos aquí contienen un solo cuadernillo (Fig. 3) formado por un número variable de bifolios en función del tamaño del documento. El pergamino es un material más grueso, rígido e inflexible que el papel y ésta es la razón por la que resultaba más sencillo confeccionar un único cuadernillo. Esta clase de cuerpos de libro no solían emplear cola para unir el lomo a las tapas.

Además, muchos de los documentos que integran esta colección contenían sellos pendientes, aunque hoy la mayoría se encuentran perdidos. Estos sellos se unían a la encuadernación mediante un cordón confeccionado con hilos, generalmente de seda, de varios colores. La forma más sencilla y habitual de unir el cordón a la encuadernación es mediante un cosido en 8 que atravesaba el centro del único cuadernillo y a veces el lomo de la encuadernación (Fig. 4 y 5). El hecho de que el cordón atravesara el lomo para poder ser apreciado desde el exterior demuestra que, tras la encuadernación, el documento pasaba otra vez por la Chancillería para ser sellado (Checa, 2003: 505).

²⁰ En la época a la que pertenecen la mayoría de los ejemplares seleccionados de esta colección los encuadernadores no firmaban ni fechaban sus trabajos de modo general, aunque en ocasiones, es posible establecer una asociación entre el uso de determinados hierros con un taller concreto. Más adelante, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, se empezarán a incluir el nombre del autor o su monograma personalizado en papel impreso adherido a la contratapa, gofrado o dorado directamente en el lomo o en determinados lugares del libro como la ceja.



Fig. 3. Archv. Pergaminos,caja,8,9. (1586). El cuerpo del libro lo forma un único cuadernillo.

Fig. 4 Y 5. Archv. Pergaminos,caja,8,9. (1586). El cordón atraviesa el cuaderno de pergamino y el lomo de cuero mediante un cosido en 8.

Los cabos de este cordón sobresalían por el pie del lomo y es ahí donde se colocaba el sello, generalmente de plomo, aunque también los encontramos de cera. El plomo o la cera se fundían sobre estos cabos de forma que el cordón quedaba embutido en el interior del sello, atravesándolo por el centro de arriba abajo (Fig. 6).

La incorporación de estos sellos, unido al hecho de que las hojas del cuerpo del libro fueran de pergamino, determinó en cierta medida la estructura y la costura del libro. La costura, la mayor parte de las veces, se limita a ese cosido en 8, aunque el cuadernillo también solía ir cosido con hilo de lino o cáñamo de manera independiente.



Fig. 6. Archv. Pergaminos,caja,32,1. (1581). Ejemplo de sello pendiente unido a un documento.

Fig. 7. Archv. Pergaminos,caja,31,9. (1603). Cuerpo del libro formado por dos cuadernillos.

En algunas encuadernaciones de finales del siglo XVI y principios del XVII de esta colección se empiezan a ver cuerpos de libro formados por dos cuadernillos (Fig. 7).

El hecho de estar formado por dos cuadernillos a veces se refleja también en el modo en el que se une el cordón del sello pendiente a la encuadernación, evidenciándose en el exterior del lomo (Fig. 8). En otras ocasiones, el cordón no sale al exterior del lomo, sino que se oculta tras la cubierta de piel en el lomo o se acopla al cajo interno del libro²¹.

Conforme avanzamos en el tiempo, se aprecia una correlación con el aumento del número de cuadernillos y encontramos cuerpos de libro formados por cuatro cuadernillos o más a partir de 1600. En ocasiones, cuando el cordón sale por el lomo, se busca una intencionalidad decorativa en el modo de colocarlo (Fig. 9 y 10).



Fig. 8. Archv. Pergaminos,caja,31,9. (1603). Cordón del sello pendiente que atraviesa el lomo.

Fig. 9. Archv. Pergaminos,caja,11,7. (1634). Cordón del sello pendiente que atraviesa el lomo.

Fig. 10. Archv. Pergaminos,caja,24,2. (1629). Cordón del sello pendiente que atraviesa el lomo. En este caso, el cuerpo del libro está formado por más de cuatro cuadernillos.

Al ir aumentando el número de cuadernillos se hacía necesario la costura entre ellos para mantenerlos unidos entre sí, lo que implicaba la incorporación de nervios mediante el uso del telar. A la vez, se hizo necesario la utilización de cola en el lomo para reforzar la unión

²¹ Esto puede ser debido a que el sello se incorporaba al documento antes de ser encuadernado.

y fijación entre los cuadernillos, así como la unión del cuerpo del libro a la cubierta de piel. Ahora hay nervios y estos sobresalen en el lomo marcando separaciones físicas que estructuran la decoración de este, adaptándose a los huecos que se crean en esos espacios (Fig. 11).



Fig. 11. Archv. Pergaminos, caja, 12, 1. (1600). Cuerpo del libro formado por 9 cuadernillos.

3.1.2. CABEZADAS

Como consecuencia del aumento de los cuadernillos aparece la posibilidad de incorporar cabezadas, que en esta época tenían una función estructural además de decorativa. Las cabezadas estructurales se cosían en los extremos del lomo del cuerpo del libro -tanto en pie como en cabeza-, reforzando la unión de los cuadernillos entre sí y la unión del cuerpo del libro a las tapas, ya que el núcleo de estas estructuras -generalmente de piel al alambre, pergamino o hilo de cáñamo- se insertaba y anclaba a las tapas. Posteriormente, en una segunda operación, esa cabezada estructural (Fig. 12) se podía decorar con hilos de colores alternos (Fig. 13).



Fig. 12. Archv. Pergaminos, caja, 66, 9. (1609). Cabezada estructural.



Fig. 13. Archv. Pergaminos, caja, 11, 6. (1620). Cabezada estructural decorada.

3.1.3. CORTES

Los cortes de los ejemplares que estamos tratando suelen ir en blanco, es decir sin teñir ni decorar, pero en algún caso nos encontramos con los cortes teñidos de rojo o incluso dorados, algo más propio de los cuerpos de libro en papel (Fig. 14 y 15).



Fig. 14. Archv. Pergaminos, caja, 96, 4. (1608). Cortes del libro teñidos de rojo.



Fig. 15. Archv. Pergaminos, caja, 88, 11. (1773). Cortes del libro dorados.

3.1.4. TAPAS

Las tapas son de madera –en los ejemplares más antiguos-, generalmente de roble o haya, aunque también se hacían de pino; de papelón²² o de cartón. Estos últimos eran más apropiados para llevar a cabo la técnica del dorado (Miguélez, 2009: 191).

²² Especie de cartón formado por varias hojas de papel pegadas, generalmente reutilizadas, en las que es frecuente encontrar grafía manuscrita o impresa de textos que se consideraron obsoletos.

3.1.5. GUARDAS

La función principal que cumplen las guardas es disimular y ocultar las vueltas de la cubierta -bien sea de piel, tela, papel,...-, el anclaje de los cierres, el engarce de los nervios en las tapas, el material de la propia tapa, o el cajo interior, es decir el espacio que queda en la unión entre la tapa y el cuerpo del libro. La mayoría de los ejemplares de esta colección utiliza guardas de papel blanco, pero también de pergamino, que a veces son hojas que forman parte de los cuadernillos del principio y del final del cuerpo del libro. Sin embargo, encontramos algunos ejemplares donde se han utilizado guardas más ornamentadas que pueden ser textiles -como la guarda de seda que contiene un *certificado de armas* de 1773²³- o de papel decorado.

Respecto a los papeles decorados, encontramos papeles marmoleados como el modelo de *peines* aparecido hacia 1625 (Guilleminot-Chretien, 1987: 20), que tuvo mucho desarrollo posteriormente. El modelo de peine del siglo XVII se realizaba con un peine que tenía una separación entre sus púas muy pequeña. En el siglo XVIII, sin embargo, surge una variante conocida como *Peine pequeño*, *Papel de Alemania* o simplemente *Papel alemán*, el cual a pesar de su nombre utilizaba un peine con mayor separación entre sus púas (Vélez, 2012: 296-297) como es el caso que presentamos (Fig. 16). Para entonces, el modelo de peine anterior ya se había dejado de fabricar, entre otras razones, porque resultaba más difícil su elaboración.

La Enciclopedia de Diderot y D'Alembert, editada entre 1751 y 1772, recogía entre sus artículos una entrada relativa al papel marmoleado. En ella se hace referencia a uno de los modelos pioneros conocido como *Gotas* o *Mármol*, muy sencillo de elaborar y que tuvo mucho éxito. Este modelo se fue renovando con variantes como las de *Caracolas* (Fig.17) -derivado de *Torniquete*-, que fue muy usado hasta el punto de que recibió la denominación popular de *Papel Commun* (Vélez, 2012: 299-300)

El último ejemplar de papel marmoleado es un modelo característico de España conocido como *Plegado español* (Fig. 18), aunque también lo encontramos como modelo *Onda* u *Ola española*, *Sombra española* o *Sombreado*, que se empieza a fabricar en España sobre la segunda mitad del siglo XVIII (Vélez, 2012: 104-118). Este modelo se caracteriza por simular un efecto de ondas o pliegues y no se encuentra en libros encuadernados fuera de España.

Por último, también tenemos un ejemplar con *Papel salpicado* (Fig. 19) cuya apariencia parece que trata de imitar al granito. El salpicado con gotas de pintura se usa en Europa, al menos, desde la segunda mitad del siglo XVI. La técnica consiste en salpicar con pintura el papel, blanco o con alguna base de color, utilizando diversos utensilios como brochas o pinceles de cerdas cortas y duras.



Fig. 16. (Arriba izquierda): archv. Pergaminos,caja,83,5. (1767). Modelo papel alemán.
 Fig. 17. (Arriba derecha): archv. Pergaminos,caja,84,2. (1778). Modelo comun o caracolas.
 Fig. 18. (Abajo izquierda): archv. Pergaminos,caja,83,4. (1786). Modelo plegado español.
 Fig. 19. (Abajo derecha): archv. Pergaminos,caja,89,1. (1772). Papel salpicado.

23 ARCHV,PERGAMINOS,CAJA,88,11.

3.1.6. CIERRES

La mayoría de los ejemplares de esta selección de encuadernaciones contenían cierres. Los cierres más frecuentes sin duda son los textiles mediante el empleo de cintas, principalmente de seda, que se insertaban en el corte delantero de las tapas, pero también es habitual encontrarlas en el corte superior e inferior -una costumbre originaria de Italia que también se ven en las encuadernaciones españolas (Pickwood, 2012: 117)-. La cinta se introducía en unas perforaciones que atravesaban la tapa, donde uno de los cabos se adhería al interior de la tapa y quedaba oculto por la guarda. El otro cabo, más largo, servía para anudarlo con su opuesto. Generalmente se empleaban varios colores de cintas en la misma encuadernación, jugando con la combinación entre ellas.

Debido a la fragilidad de las telas y a la fricción que se produce entre ellas a la hora de anudarlas, la mayoría de estos cierres se encuentran perdidos o fragmentados. Tan solo nos quedan los restos mutilados que atestiguan la presencia de los mismos, salvo en un ejemplar restaurado donde podemos apreciar estos cierres completos (Fig. 20).

También encontramos ejemplares con cierres metálicos o los restos deteriorados de haberlos contenido. Estos cierres están elaborados generalmente en bronce o latón y fijados a las tapas mediante clavos remachados por el reverso. En este caso vemos un cierre de pletina, elaborado íntegramente en metal. La pieza frontal, unida mediante una bisagra a la pieza clavada en la tapa inferior, contiene una muesca en el extremo que le permite el engarce con la pieza de la tapa superior (Fig. 21).



Fig. 20. Archv. Pergaminos,caja,34,2. (1590). Ejemplar con cierres de cinta de tela.

Fig. 21. Archv. Pergaminos,caja,49,7. (1598). Ejemplar con cierres metálico.

3.2. ANÁLISIS ARTÍSTICO Y ESTILÍSTICO DE LAS ENCUADERNACIONES

Para llevar a cabo este análisis haremos una primera clasificación en función del material que compone la cubierta. En este sentido encontramos cubiertas de tela y de cuero.

3.2.1. ENCUADERNACIONES DE TELA

Las encuadernaciones de tela de esta colección son fundamentalmente de terciopelo. En concreto encontramos 8 encuadernaciones en terciopelo rojo (Fig. 22) y 2 en terciopelo azul. Hay dos encuadernaciones con tapas de papelón que debieron contener cubiertas de terciopelo, pero hoy ese tejido se ha perdido y tan solo quedan unos restos de terciopelo en las vueltas de las tapas.

El terciopelo es un tejido cuya superficie está cubierta de bucles o anillados, o de pelillos relativamente cortos, tupidos y perpendiculares a la superficie del tejido. Este tejido se considera que tiene un origen oriental y se asocia al mundo exótico musulmán y al esplendor de la época

califal²⁴. Desde finales de la Baja Edad Media, el terciopelo ha sido un tejido exquisito, muy apreciado tanto en prendas de indumentaria como en la decoración de casas y palacios, y por tanto muy asociado a la aristocracia y a la nobleza. Por este motivo fue muy utilizado también como cubierta en las encuadernaciones de lujo. Las *ejecutorias de hidalguía* fueron una de las tipologías documentales que más usaron el terciopelo para sus encuadernaciones debido a la relevancia que tenían estos documentos para el interesado, por los motivos explicados más arriba. De este modo, el aspecto del documento debía ser acorde al contenido y significado del mismo.

Las encuadernaciones en terciopelo se usaron durante varios siglos de forma ininterrumpida. Algunas de ellas contenían decoraciones bordadas, gofradas, o con guarniciones²⁵ en oro, plata u otros metales, sin embargo, lo más habitual eran encuadernaciones de medio lujo, sin adornos y con cierres de cintas de seda (Clavería, 2006: 135) como las que encontramos en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Estos ejemplares, al no contener elementos decorativos, apenas muestran diferencias entre ellos, salvo en el aspecto estructural como la costura o en el hecho de usar tapas de madera o de cartón.

Como vemos, estas encuadernaciones de terciopelo también solían incorporar cierres, en este caso de cintas colocadas en el corte delantero de las tapas, aunque también podían incluirse en el centro del corte superior y del corte inferior.

Además de las encuadernaciones en terciopelo, en la colección encontramos un documento encuadernado con una cubierta de tela roja bordada con motivos decorativos en forma de hojas, para la que se utilizó un hilo dorado y brillante.

La tela bordada representa un trabajo concienzudo y minucioso, ya que cada una de sus puntadas es fruto del trabajo del bordador. Según Checa (2003: 507), en ciertas ocasiones, la nobleza prefería este tipo de trabajos más laboriosos que las decoraciones con motivos seriados de las ruedas que se hacían en las encuadernaciones de cuero.

En nuestro caso (Fig. 23) no se trata de un bordado con grandes pretensiones, ya que se limita a la repetición de unos motivos decorativos. Esa repetición y el hecho de emplear hilo brillante podrían mostrar una intención de querer imitar al damasco, un tejido lujoso que estaba de moda en la época del documento, especialmente entre los estamentos privilegiados.



Fig. 22. Archv. Pergaminos,caja,83,5 (1767). Encuadernación en terciopelo rojo.

Fig. 23. Archv. Pergaminos,caja,9,8. (1627). Encuadernación de tela bordada.

3.2.2. ENCUADERNACIONES EN PIEL

Las encuadernaciones en piel son las que contienen una mayor decoración y en las que se ha empleado una variedad de técnicas y herramientas más amplia, por lo que se va a poder apreciar una evolución más clara y evidente de los distintos estilos. En este apartado se va a

²⁴ En Sicilia, que formaba parte del Califato fatimí, proliferaron los talleres de elaboración de tejidos en los que trabajaban artesanos musulmanes con influencias fatimíes y bizantinas, pero también de Al-Andalus. Estos artesanos terminaron dispersándose a finales del siglo XIII hacia el norte de Italia, a ciudades como Luca, Siena, Florencia, Génova o Venecia, donde recibían también las influencias directas de Oriente a través del comercio, por lo que se desarrolló un gran auge de esta industria y se generalizaron nuevas técnicas como la del terciopelo. Gracias al comercio marítimo, estas ciudades recibían con frecuencia bellos ejemplares textiles originarios de Persia, China y otros países lejanos con tradición en el arte de tejer. Esto hizo que los tejidos, entre los que se encontraban los terciopelos, producidos en el norte de Italia, especialmente Génova y Venecia, fueran reconocidos por su esplendor y riqueza y fueran muy imitados en el resto de Europa. España, que era un gran productor de seda y lana, al principio importaba los terciopelos de Italia, pero pronto empezó a producir sus propios terciopelos y en 1479 los *velluters* (fabricantes de terciopelo) valencianos ya formaron su propio gremio con la Hermandad de *velluters* de Valencia. En 1492 le siguió Sevilla, con sus propios reglamentos, y a principios del S. XVI Toledo y Granada. Véase: (Batista dos Santos, 2009; Martín, 1999 y Rodríguez, 2003).

²⁵ Para ver más ejemplos de encuadernaciones textiles, véase: Saavedra y Crespi de la Valldaura, 1998 y Pascual, 2024.

tratar fundamentalmente el estilo artístico de las obras, aunque también se hará referencia a los aspectos técnicos, ya que a veces unos dependen directamente de los otros.

3.2.2.1. ENCUADERNACIONES RENACENTISTAS O PLATERESCAS

En el S. XVI, como consecuencia de la aparición de la imprenta y el uso generalizado del papel como soporte de la escritura, se produce un cambio significativo tanto en el aspecto como en la estructura de las encuadernaciones respecto a los modelos que se habían venido realizando con anterioridad. Ambos factores supusieron un aumento extraordinario en la producción de libros, lo cual provocó una enorme revolución. Esta circunstancia obligó a los encuadernadores a buscar unas técnicas más sencillas que aligerasen los procesos de encuadernación, tanto en el aspecto estructural -en el tamaño de los libros o el modo de coserlos-, como en el decorativo -con el uso de nuevas técnicas, nuevas herramientas y nuevos materiales-.

Estos cambios se produjeron y evolucionaron de manera diferente en los distintos países de Europa por lo que, en el caso de la encuadernación, se va a traducir en peculiaridades propias de cada país. En algunos países comenzaron a destacar nombres propios de encuadernadores, los cuales serán creadores de estilos individuales -como el *estilo aldino* en Italia-. También surge la figura del bibliófilo, donde reyes y grandes mecenas como Tomaso Maioli, Jean Grolier o Demetrio Canevari en Italia y Francia mandan realizar por encargo sus propias encuadernaciones que finalmente acaban adquiriendo un sello personal y se convierten en estilos propios.

La introducción e implantación de la estética renacentista en España se produce algo más tarde que en otros países de Europa (Miguélez, 2009: 184). La encuadernación mudéjar, que se venía realizando desde finales del S. XIII en la Península, seguía muy implantada todavía a principios del S. XVI; de hecho, no se llega a abandonar durante todo el siglo, aunque en su etapa final muy combinada con elementos propiamente renacentistas. Sin embargo, con la llegada de la corte de Carlos I se empezó a extender entre la Nobleza y la Iglesia el agrado por las encuadernaciones renacentistas. A esto también contribuyó el extraordinario crecimiento que tuvo el mercado del libro en la Corona de Castilla, especialmente en Salamanca y Medina del Campo durante finales del siglo XV y primera mitad del XVI (Rojo, 1987). A través de ese comercio e intercambio con mercaderes italianos y franceses no solamente se introdujeron libros procedentes de ciudades como Lyon, París, Amberes, Colonia, Génova, Turín o Venecia (Rojo, 1987: 19), sino también los nuevos estilos de encuadernación que se estaban produciendo en esos países (Gonzalo, 2013: 90). En estos momentos Italia, donde surge el estilo licatorio denominado *humanista*, y poco más tarde Francia, producían los modelos de encuadernación más destacados y más imitados del momento (Clavería, 2006: 109).

En España²⁶, los primeros modelos de encuadernación renacentista se conocen como *estilo plateresco* o *estilo renacentista plateresco*. No entraremos aquí en las controversias que supone el término plateresco, de sobra tratado por otros autores, pero evidentemente es un concepto que se aplica especialmente a la arquitectura en España y sus territorios de ultramar y de ahí se traslada al resto de las artes, entre ellas la encuadernación²⁷. Las encuadernaciones platerescas, a pesar de que tienen influencias claras de la encuadernación gótica y mudéjar, llegan a constituir un estilo propio con características que las diferencian, no ya solo de lo que se venía haciendo con anterioridad en la Península Ibérica, sino también de lo que se hacía en estos momentos en otros países de Europa.

El tamaño más común de estos libros era el formato infolio. Las tapas son mayoritariamente de madera en la primera etapa -reminiscencia del gótico-, aunque es en este periodo cuando progresivamente se abandona la madera y se empieza a usar el papelón y el cartón. La cubierta más habitual es la piel de becerro de tono natural avellanado. También podemos encontrar ejemplares de piel más oscura -de color castaño- y menos frecuentemente de color verde oscuro²⁸ o granate.

26 Valladolid fue una de las ciudades donde más se desarrolló la encuadernación en este estilo.

27 El nombre de encuadernaciones platerescas lo empezaron a utilizar historiadores de la encuadernación como Hueso y Rolland, Brugalla, López Serrano y Carrión para las encuadernaciones que van desde 1498 a 1550 (Checa, 2003: 487).

28 En la selección de encuadernaciones que estamos tratando, encontramos ejemplares con cubierta de color verde como la que contiene el documento con signatura: ARCHV.PERGAMINOS,CAJA,82,7.

La técnica más utilizada para la decoración de la cubierta es, sin duda, el gofrado. Esta práctica consiste en estampar motivos decorativos en la piel con algún elemento rígido. El estampado sobre la piel es la técnica artística más antigua que se ha usado en la decoración de las encuadernaciones y se pueden apreciar en los ejemplares encuadernados más antiguos que se conocen, como son los códices de Nag Hammadi²⁹.

El gofrado fue una técnica muy empleada en las encuadernaciones románicas, góticas y sobre todo mudéjares, sin embargo, en las encuadernaciones platerescas se aprecia una evolución técnica respecto a esas encuadernaciones anteriores en las que se solían emplear hierros sueltos para estampar los motivos decorativos. Ahora, además del empleo de hierros sueltos se empieza a usar la rueda.

Se denominan *hierros* o *hierros sueltos* a la herramienta, generalmente de bronce³⁰ con mango de madera, que incorpora un motivo decorativo en la parte metálica para poder ser estampada -gofrada o dorada- mediante presión y calor sobre la cubierta de una encuadernación. También se le denomina *hierro* a la impronta o motivo decorativo que deja la herramienta sobre la encuadernación. En un sentido más amplio, la palabra *hierros* alude a las distintas herramientas que se utilizan para gofrar o dorar las encuadernaciones, aunque cada una de ellas tenga un nombre propio: florones, paletas, viñetas o ruedas.



Fig. 24. Dorado del lomo mediante el empleo de un hierro (florón). Imágenes: Carlos Vera Carrasco.

La rueda, por tanto, es un tipo de hierro, en este caso de origen italiano (Carrión, 1999: 359). La diferencia con otros hierros es que ésta tiene una forma circular que gira sobre un eje, estampando así el motivo que lleva grabado al hacer girar la rueda. Por extensión, también se denomina rueda a la impronta o motivo decorativo que deja la herramienta sobre la encuadernación.



Fig. 25. Dorado del lomo mediante el empleo de la rueda. Imágenes: Carlos Vera Carrasco.

29 Para más información sobre estas encuadernaciones, véase: (Szirmai, 1999)

30 En sus orígenes estas herramientas eran de hierro pero con el tiempo se buscaron metales con una mejor conductividad térmica, aunque la denominación de hierros haya sido la que nos ha quedado. Los grabadores del metal tuvieron un papel importante en la proliferación de motivos y formas de gran belleza desde los siglos XIV y XV (Carrión, 1999: 352).

De este modo, el avance que supuso la rueda radicaba en que mientras los hierros sueltos estampaban motivos decorativos uno a uno, de manera individual, la rueda podía estampar de forma ininterrumpida el mismo motivo tantas veces como vueltas efectuara la rueda. La rueda, por tanto, consiguió resolver la necesidad que había surgido tras la aparición de la imprenta de abaratar y aligerar el tiempo empleado en la decoración de las encuadernaciones.

El problema que se le atribuía a la rueda es la imperfección que se creaba en la unión entre una rueda y otra en las esquinas, ya que solían solaparse o cortarse bruscamente y esto no satisfacía estéticamente.

Respecto al aspecto artístico o estilístico también aparecen rasgos distintivos. El esquema más clásico de estas encuadernaciones sigue una estructura decorativa uniforme, formando uno, dos, tres, cuatro, o incluso más, orlas o recuadros rectangulares y concéntricos. Esta disposición buscaba un efecto armónico adaptado a la forma rectangular del libro, pero también es consecuencia de la aplicación de la rueda, cuyo resultado más intuitivo era la creación de esta serie de orlas decorativas concéntricas -ejemplo claro de cómo la técnica y las herramientas acaban determinando el aspecto artístico-. En muchas ocasiones las orlas solían estar unidas por sus ángulos mediante filetes³¹ diagonales estampados en las esquinas de las entrecalles³².

Los motivos decorativos están claramente influidos por elementos renacentistas presente en otros soportes y expresiones artísticas de la arquitectura o la rejería y que servían de modelos. En estos modelos la decoración está formada por distintos elementos como figuras de escudos, florones, motivos florales, jarrones, medallones, cabezas de guerreros, candelabros, trofeos militares, motivos zoomorfos, motivos heráldicos, decoración *a candelieri*,... Estos motivos también aparecen ordenados en calles y composiciones geométricas de forma repetitiva, dando la sensación a veces de atiborramiento (*horror vacui*). Todo ello se traslada a la decoración de las encuadernaciones. Un ejemplo clásico de todo esto lo vemos en (Fig. 26).



Fig. 26. Archv. Pergaminos,caja,63,1. (1549). Encuadernación plateresca.

Por otro lado, destaca la escasa decoración que contiene el lomo, donde únicamente se marcan los nervios con filetes y se aplican hierros sueltos -generalmente el mismo- en los entrenervios, sin saturar el espacio.

El esquema clásico inicial de orlas concéntricas evoluciona y se transforma en un cuadrado, un rombo, un hexágono, a veces un octógono, o con las esquinas quebradas hacia dentro. En la colección tenemos varias muestras de ellos.

31 Estampación gofrada o dorada en forma de línea recta realizada generalmente con ruedas o paletas. También se denominan *hilos*.

32 Se denomina entrecalle al espacio sin decorar que queda entre las orlas o ruedas.



Fig. 27: Archv. Pergaminos, caja,14,2. (1547)

Fig. 28: Archv. Pergaminos, caja,32,4. (1579)

Fig. 29: Archv. Pergaminos,caja,32,1. (1581)

Fig. 30: Archv. Pergaminos,caja,58,9. (1600)

En algunos ejemplares se aprecia un dominio de la técnica del gofrado, donde en función del calor con el que se aplicaran los hierros, el color de la impronta podía ser más tenue o más oscuro, llegando a veces a adquirir un color quemado o negro muy característico del gofrado español del siglo XVI, como se puede apreciar en el detalle de la (Fig. 28).

Otra de las grandes aportaciones que se produce en el Renacimiento, y que supuso una verdadera revolución, es la introducción del oro en la encuadernación europea. A partir de ahora, cualquier encuadernación que quiera destacar deberá llevar oro.

La utilización del oro ya se había visto en algunas encuadernaciones del pasado de tradición islámica -de hecho, en la encuadernación árabe se conocen ejemplares del siglo XII decorados mediante el empleo del oro- (Checa, 2003: 241). En Europa, la técnica del dorado en la encuadernación parece que surge en Italia, especialmente a través Venecia o Nápoles³³, por influencia árabe a mediados del siglo XV y de ahí pasó rápidamente a Francia. En España, como ya se ha comentado, la tradición mudéjar con el uso de sus hierros y sus motivos gofrados continuaba muy instalada y la técnica del dorado se demoró unos años más tarde, aunque finalmente terminó por imponerse. En cualquier caso, el oro supuso una evolución y un cambio radical en las encuadernaciones, que ahora lucían repletas de luminosidad respecto al sobrio gofrado en seco que se venía haciendo hasta ahora.

3.2.2.2. ENCUADERNACIONES DE “TIPOS POPULARES”

Fruto de la evolución del estilo *plateresco* apareció en España, entre el último tercio del siglo XVI y el primer tercio del siglo XVII, un modelo o un estilo de encuadernación típicamente español conocido como de *tipo popular*, considerado por muchos como un estilo de transición entre el estilo plateresco y el barroco. Este estilo se empleó sobre todo para cartas ejecutorias de hidalguía y otros documentos nobiliarios emanados de las Chancillerías de Valladolid y de Granada en talleres más o menos relacionados con estas instituciones (Carrión, 1999: 262). A

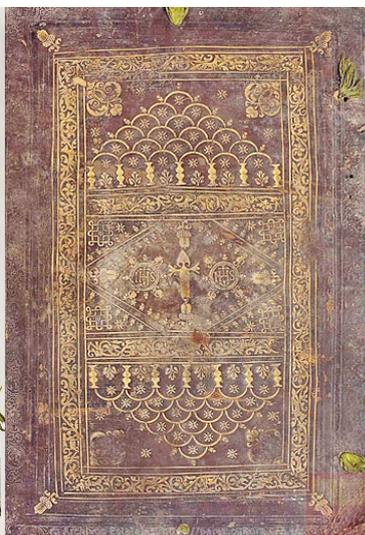
³³ Sobre la introducción en Europa del uso del oro en la encuadernación hay varias teorías, alguna de las cuales apunta a un invento árabe que se introduce en Nápoles desde España durante el reinado de los Reyes de Aragón (Checa, 2003: 244). Véase también (Carrión, 1999: 354).

pesar del nombre con el que las conocemos *-de tipo popular-* se trata de encuadernaciones muy ricas que tienen una decoración muy recargada de motivos decorativos populares copiados de los bordados, las pasamanerías, las telas de encaje y la orfebrería. Además de la rueda, hay una tendencia a usar hierros sueltos que rellenan todos los espacios vacíos, lo cual nos anuncia ya el barroco, pero a la vez nos recuerda también a las encuadernaciones mudéjares donde se usaban infinidad de hierros sueltos porque aún no se había inventado la rueda. Es muy común el uso de *arquillos* -pequeños hierros casi semicirculares- creando composiciones que suelen descansar sobre balaústres. Otros hierros muy usados son estrellas, hojas, bellotas,...

En la encuadernación de la Fig.32 se aprecian cuatro cuadrados encadenados o anudados que hacen referencia a la estética mudéjar, lo que dota al documento de mayor tradición y abolengo al usar motivos de estilos más antiguos.

Estas estructuras compositivas y decorativas son completamente distintas a todo lo que se estaba haciendo en el resto de Europa en estos momentos, aunque desaparecen después de 1635. Autores como Miquel y Planas o López Serrano piensan que Valladolid fue el centro de producción de este estilo (Checa, 2003: 510).

En nuestra colección contamos con dos encuadernaciones de este tipo correspondientes a ejecutorias de hidalguía.



Arquillos

Fig. 31: Archv. Pergaminos, caja,9,5. (1574)

Fig. 32: Archv. Pergaminos, caja,13,3. (1583)

3.2.2.3. ENCUADERNACIONES DEL BARROCO

El Barroco es un periodo en el que se produjeron grandes limitaciones a la producción y circulación de libros en países como Alemania, Francia, Inglaterra o España debido a la guerra entre católicos y protestantes del siglo XVII y al temor que se tenía al libro por su poder divulgativo de ideas. A pesar de ello, el desarrollo de la industria del libro había crecido y evolucionado de manera extraordinaria y la decoración de las encuadernaciones fue muy variada con modelos que alcanzaban gran éxito, sobre todo en Francia, y traspasaban las fronteras a otros países.

• *Estilo de abanico.*

Algunos autores atribuyen a este estilo un origen francés, mientras que otros piensan que es de origen italiano (Carrión, 1999: 362). Lo cierto es que este estilo fue muy difundido, sobre todo en España, Francia, Inglaterra e Italia (Bermejo, 1998: 11). Las primeras composiciones de este tipo en España datan de principios del siglo XVII y su apogeo se da sobre todo entre 1630 y 1670, aunque se realizan durante todo siglo XVII e incluso hasta la primera mitad del siglo XVIII (Checa, 2003: 512).

La denominación hace referencia, claramente, a su decoración, la cual recuerda a las varillas de un abanico desplegadas en noventa grados en cada uno de los cuatro ángulos de la cubierta y dirigidos desde los vértices de las esquinas hacia el centro. También puede con-

tener un abanico abierto en trescientos sesenta grados en el centro, formando un círculo y encuadramientos en el exterior con escenas florales y vegetales e incluso figuras platerescas (trofeos, granadas, querubines,...) y hierros de los *tipos populares*.

La técnica empleada para la decoración de estas encuadernaciones es el dorado. En cuanto a las formas de abanico, en un primer momento se realizan mediante hilos rectos y arquillos entre los que se incluyen otros hierros sueltos que crean motivos decorativos inspirados en las formas caladas y rameadas propias de este artilugio. La creación de estas formas tan saturadas mediante hierros sueltos nos permite hacernos una idea del enorme esfuerzo, trabajo y tiempo que suponía para el dorador ejecutar una obra de este tipo.

Más tarde aparecerán los hierros o placas que tienen toda la forma de la varilla del abanico y que aligeraba el trabajo, pero en las encuadernaciones de abanico que conservamos en esta colección, todos los abanicos están realizados mediante hierros sueltos.



Fig. 33: Archv. Pergaminos, caja,24,2. (1629)

Fig. 34: Archv. Pergaminos, caja,11,7. (1634)

Fig. 35: Archv. Pergaminos, caja,4,10. (1648)

En los detalles ampliados de las figuras 33 y 34 se puede apreciar el magnífico trabajo de dorado realizado mediante hierros sueltos. Cada una de las líneas es un hierro suelto (hilo), cada tronquillo, cada piña, venera, flor de lis, estrella,... son hierros sueltos.

Entre los hierros empleados en la decoración de la Fig. 35 destacamos uno de los modelos creados por Aldo Manuzio que tuvo un extraordinario desarrollo posterior. Aldo Manuzio -humanista, impresor y editor establecido en Venecia en 1488- fue una figura de gran relevancia en el mundo del libro por muchos motivos (Espósito, 2017: 61-74). Pero Aldo no se conformó con imprimir y difundir, sino que también terminó abriendo un taller de encuadernación junto a su imprenta (Checa, 2003: 261). Entre las muchas innovaciones que el italiano aportó al mundo del libro está la creación de hierros propios, los cuales tuvieron un enorme éxito y su uso se difundió por muchos países adquiriendo gran popularidad durante mucho tiempo. Sus hierros más representativos fueron unas formas vegetales estilizadas -sobre todo hojas y flores con sus tallos- que se dividen en tres grandes grupos: los hierros llenos o macizos; los que solo marcan el contorno del dibujo, denominados vacíos o huecos; y los azurados, que

tiene el interior rayado. Un ejemplo de estos hierros, del grupo de los macizos y los azurados, lo podemos ver en el detalle de la Fig. 35.

Aldo además creó sus propios motivos tipográficos, que aparecían también como hierros en las encuadernaciones de sus libros y fue de los primeros encuadernadores que empezó a usar el oro para la decoración de las cubiertas en Italia³⁴.

• **Estilo á la Duseuil.**

Al mismo tiempo que se estaban haciendo las encuadernaciones *de abanico*, aparecieron otros estilos más clásicos, desprendidos de esa saturación ornamental, que resucitaban esquemas del Renacimiento. Así, hacia 1625 apareció en Francia el estilo conocido como *à la Duseuil*³⁵ caracterizado estilísticamente por incluir dos encuadramientos de hilos: uno al borde de la cubierta y otro inscrito en el primero. Generalmente, los encuadramientos se realizan con un triple fileteado donde dos de estos filetes estaban más próximos entre sí que el tercero, o uno de ellos era más grueso o diferente a los otros dos. A este fileteado se le añadían cuatro florones punteados en los ángulos que formaban el rectángulo central y el centro podía ir vacío o incluir algún motivo decorativo o un escudo de armas (Bermejo, 1998: 107 y Clavería, 2006: 181).

Esta decoración, por un lado, ahorraba oro y por otro solucionaba el problema estético de las ruedas renacentistas donde se montaban unas con otras.

En nuestra colección encontramos dos ejemplares, probablemente del mismo encuadernador, por usar un tipo de piel muy similar y el mismo florón para las esquinas. Estas encuadernaciones, al menos la de la Fig. 37, debieron ser posteriores a la fecha del documento, ya que en 1620 aún no había surgido este estilo decorativo. De hecho, la encuadernación de la Fig. 37 parece una versión evolucionada del modelo más clásico representado en la Fig. 36.



Fuente: Carlos Vera Carrasco.

Fig. 36: Archv. Pergaminos, caja,13,1. (1634)

Fig. 37: Archv. Pergaminos, caja,11,6. (1620)

3.2.2.4. ENCUADERNACIONES DEL ROCOCÓ. ESTILO DE ENCAJES, DERÔME O DENTELLÉ

Entre el siglo XVII y XVIII el estilo *á la Duseuil* se fue desvaneciendo y evolucionando hacia estructuras decorativas que sustituían los tres sencillos filetes del encuadramiento exterior por una rueda más ornamentada que repetía motivos sencillos y pequeños -como puntos,

34 En el aspecto estructural del cuerpo del libro, Aldo implantó el uso del cosido *alla greca*, es decir con los nervios embutidos en el lomo del cuerpo del libro para que no sobresalieran y poder obtener un lomo liso al exterior. Todo ello conformó un estilo propio conocido como *estilo aldino*.

35 La denominación de este estilo proviene del encuadernador francés Augustin Du Seuil, sin embargo, éste no pudo ser su verdadero creador. Du Seuil nació en 1673 y llegó a alcanzar el título de *encuadernador del rey* en 1717, por tanto, resulta imposible que fuese el creador de este estilo ornamental surgido medio siglo antes de su nacimiento. Parece que fue en el siglo XIX cuando se le atribuyó erróneamente a Du Seuil la creación de esta decoración, siendo su verdadero autor Le Gascon -seudónimo del gran dorador y encuadernador nacido en el siglo XVI y activo hasta principios de la segunda mitad del siglo XVII- (Bermejo, 1998: 107 y Checa, 2003: 315).

hojas o dientes de ratón- que formaba una orla dentellada a modo de fina guirnalda. Bajo ese marco se desarrolla una orla más recargada mediante el añadido de hierros sueltos -como hojas y volutas- que apuntan hacia el interior de la tapa. Este encuadramiento se completa con una serie de hierros sueltos en las esquinas que en este caso apuntan hacia el centro de la tapa (Fig. 38). El centro del rectángulo podía quedar libre o, como en los ejemplos de nuestra colección, contener algún tipo de decoración. En otras ocasiones podía incluirse un escudo.

Este modelo continuó evolucionando y la orla dentellada del encuadramiento se fue ensanchando hacia el interior saturando el centro y las esquinas con volutas, curvas, elementos florales y rameados que daban la sensación de emular el bordado de encajes.

Aunque los representantes principales de este estilo fueran franceses -como Antoine-Michele Padeloup y Nicolás-Denis Derôme-, en España también tuvo un gran desarrollo desde la primera mitad del siglo XVIII y llegaron a alcanzar un gran nivel de calidad en las décadas de los sesenta, setenta y ochenta del mismo siglo.

En los dos documentos que presentamos, a pesar de estar separados por tan solo un año de diferencia, se aprecia esa transformación del modelo inicial más sencillo al modelo más evolucionado.

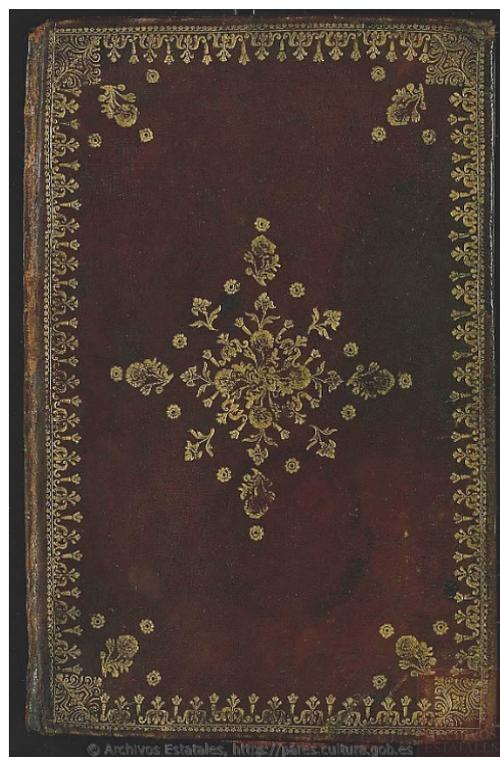


Fig. 38: Archv. Pergaminos, caja,89,1. (1772)

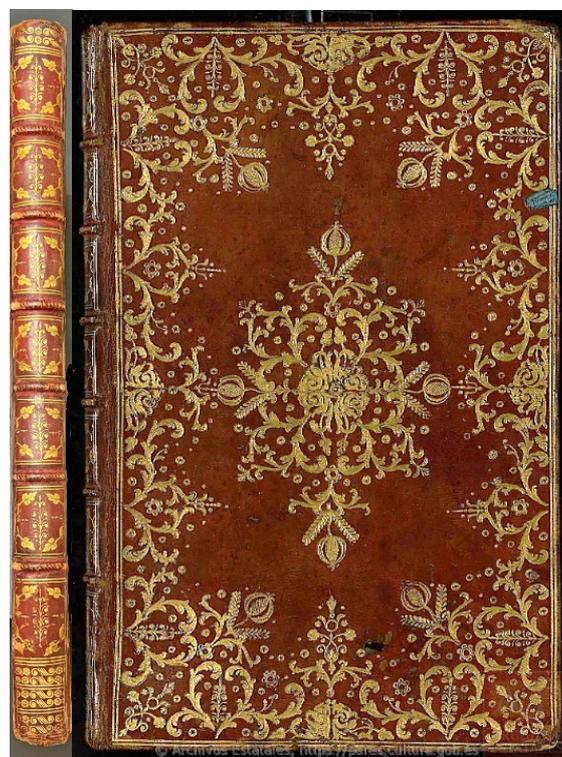


Fig. 39: Archv. Pergaminos, caja,88,11. (1773)

Destacamos también la decoración del lomo y los cantos del libro. Aunque en algunos casos los lomos de las encuadernaciones habían recibido vagos e imprecisos motivos decorativos anteriormente, fue a partir de mediados del siglo XVI cuando esta zona comienza a adquirir mayor relevancia y a tratar de un modo similar a como se hace en las tapas. Los entrenervios se convierten en espacios adecuados y de formato similar a las tapas donde incorporar una decoración ordenada y meditada. En el siglo XVIII esta solución estaba ya completamente implantada, como vemos en la Fig. 39.

CONCLUSIONES

La encuadernación artística no solamente se realiza para proteger y conservar los libros sino que se deben considerar como obras de arte donde se plasma la creatividad y el trabajo de los artesanos y donde queda reflejado el estilo artístico de cada época. Examinar los materiales y las técnicas empleadas nos permite hacernos una idea de la importancia que se le quiere dar

a la información que contiene cada ejemplar. En este sentido, los archivos pueden ser importantes centros donde descubrir y estudiar encuadernaciones histórico-artísticas.

Tras haber contextualizado el origen de estos documentos, su proceso de creación y el motivo por el cual se conservan actualmente en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, podemos señalar que los documentos seleccionados contienen encuadernaciones excepcionales en el conjunto de la documentación conservada en esta institución. Si atendemos al análisis artístico llegamos a la conclusión inequívoca de que se trata de encuadernaciones singulares, contempladas en su mayoría como piezas de lujo, elaboradas con una intención artística, decorativa y sugestiva. Estilísticamente, esta colección nos muestra un recorrido histórico con ejemplos de algunas de las principales corrientes nacionales e internacionales del momento. Por todo ello, pensamos que debemos considerar y reconocer a estas obras como genuinas encuadernaciones históricas y artísticas que merecen ser distinguidas, conocidas y apreciadas, a lo cual esperamos contribuir con este artículo.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvaro Zamora, M. I. (2008). Encuadernaciones mudéjares. *Artigrama*, 23, 445-481.
- Arribas González, M. S. (1989). Algunos pergaminos medievales del Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. *Hidalguía*, 214-215, 325-336.
- Arribas González, M. S. (1999). Los pleitos del Archivo de la Real Chancillería de Valladolid: fuentes para la historia. En *La Administración de Justicia en la Historia de España: Actas de las III Jornadas de Castilla-la Mancha sobre investigación en Archivos*. [Toledo]: Junta de Comunidades de Castilla-la Mancha: Anabad Castilla-la Mancha, vol 1, 311-324.
- Batista dos Santos, A. F. (2009). *Los tejidos labrados de la España del siglo XVIII y las sedas imitadas del arte rococó en Minas Gerais (Brasil). Análisis formal y analogías*. [Tesis doctoral]. Valencia: Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Universidad Politécnica de Valencia.
- Bennassar, B. (1983). *Valladolid en el Siglo de Oro*. Valladolid: Fundación Municipal de Cultura, Ayuntamiento.
- Bermejo Martín, J. B. (1998). *Enciclopedia de la encuadernación*. Madrid: Ollero y Ramos.
- Bruggalla Tormo, E. (1996). *En torno a la encuadernación y las artes del libro. Diez temas académicos*. Madrid: Clan.
- Carpallo Bautista, A. (2002). *Análisis documental de la encuadernación española: repertorio bibliográfico, tesaurus, ficha descriptiva*. Madrid: AFEDA.
- Carpallo Bautista, A. (2009). *Las encuadernaciones artísticas de la catedral de Toledo. (Catálogo)*. Toledo: Sociedad Don Quijote de Conmemoraciones Culturales de Castilla-La Mancha.
- Carrión Gútiérrez, M. (1999). Encuadernación. En *Summa Artis, Historia General del Arte. Artes Decorativas, Vol. 45, Tomo 2*. Madrid: Espasa Calpe, 342-386.
- Carrión Gútiérrez, M. (1994). La encuadernación española en los siglos XVI, XVII y XVIII. En *Historia ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 395-446.
- Castañeda y Alcover, V. (1958). *Ensayo de un diccionario biográfico de encuadernadores españoles*. Madrid: Maestre.
- Ceballos-Escalera y Gila, A. (1993). *Heraldos y reyes de armas en la Corte de España*. Madrid: Prensa y Ediciones Iberoamericanas.
- Checa Cremades, J. L. (1998). *La encuadernación renacentista en la biblioteca del monasterio de El Escorial*. Madrid: Ollero y Ramos.
- Checa Cremades, J. L. (2003). *Los estilos de encuadernación (siglos III d.J.C. - siglo XIX)*. Madrid: Ollero y Ramos.
- Clavería Laguarda, C. (2006). *Reconocimiento y descripción de encuadernaciones antiguas*. Madrid: Arcos.
- Crespi de la Valldaura, L. (2000). Las ejecutorias y sus encuadernaciones. En *El documento pintado: cinco siglos de arte en manuscritos*. Madrid: Ministerio de Cultura, 87-98.
- Crespi de la Valldaura, L. y Saavedra, S. (1998). *Piel de seda. Encuadernación textil en España (Catálogo)*. Madrid: Museo Nacional de Artes Decorativas.
- Diderot, D. y D'Alembert, J. L. (1751-1772). *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Scien-*

- ces, des Arts et des Métier. Vol. 10, 72-77. Paris: Chez Briasson.
- Docampo Capilla, J. (2000). Arte para una sociedad estamental: la iluminación de documentos en la España de los Austrias. En *El documento pintado: cinco siglos de arte en manuscritos*. Madrid: Ministerio de Cultura, 45-66.
 - Espósito, E. (2017). Aldo Manuzio, V Centenario de la muerte del primer editor moderno. Una edición aldina en la Biblioteca de la Universidad de Murcia. *Estudios románicos*. 26. 61-74.
 - Gil Adrados, I. y Gómez Vozmediano, M. F. (2009). *Encuadernaciones artísticas en el Archivo de la Nobleza*. (Catálogo). Madrid: Ministerio de Cultura.
 - González Negro, I. (coord.). (2003). *Manuel Rico y Sinobas. Valladolid, 1819-Madrid, 1898*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura y Ayuntamiento de Valladolid.
 - Gonzalo Sánchez-Molero, J. L. (2013). La pervivencia en el siglo XVI del estilo mudéjar o «pie de moro» en España. En *Piel sobre tabla: Encuadernaciones mudéjares en la BNE*. Madrid: Ministerio de Cultura, 81-98.
 - Guillemot-Chretien, G. (1987). *Papier marbrés français: reliures princières et créations contemporaines*. Bavel (Holanda): VBW Press.
 - Haebler, K. (1995). *Introducción al estudio de los incunables*. Madrid: Ollero y Ramos.
 - Herrero Jiménez, M. (2004). Documentos de la Colección de Pergaminos del Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (934-1300). En *El Reino de León en la Edad Media (XI)*. León: Centro de Estudios e Investigación “San Isidoro”, 9-240.
 - López Serrano, M. (1972). *La encuadernación española: breve historia*. Madrid: Asociación Nacional de Bibliotecarios Archiveros y Arqueólogos.
 - López Vidriero, M. L. (Dir.). (2012). *Grandes encuadernaciones en las Bibliotecas Reales. Siglos XV-XXI*. Madrid: El Viso.
 - Marín Martínez, Tomás. (1988). *Paleografía y diplomática*. Madrid: UNED.
 - Martín Postigo, M. S. (1979). *Historia del Archivo de la Real Chancillería de Valladolid*. Valladolid: La autora.
 - Martín Postigo, M. S. y Domínguez Rodríguez, C. (1990). *La Sala de Hijosdalgo de la Real Chancillería de Valladolid*. Valladolid: Ámbito.
 - Martín Ros, R. (1999). Tejidos. En *Summa Artis. Historia general del arte. Artes decorativas, Vol. 45, Tomo2*. Madrid: Espasa Calpe, 9-80.
 - Méndez Aparicio, J. (2016). *Encuadernaciones Mudéjares de los siglos XV y XVI*. Madrid: Cuarto centenario.
 - Miguélez González, E. J. (2009). El influjo renacentista en las encuadernaciones históricas de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca. *Anales de Documentación*, 12, 181-208.
 - Monje Ayala, M. (1998). *El arte de la encuadernación*. Madrid: Clan.
 - Nieto Alcaide, V. (1993). La aparición del libro como objeto artístico: las encuadernaciones ricas. *Encuadernación de arte: revista de la Asociación para el Fomento de la Encuadernación*, 1, 7-12.
 - Nieto Alcaide, V. (2007). La encuadernación, de oficio a arte. *Encuadernación de arte: revista de la Asociación para el Fomento de la Encuadernación*, 29, 25-33.
 - Pascual Chenel, Á. (2024). Lujo y ornato. Guarniciones de plata en la encuadernación textil de documentos nobiliarios españoles (siglos XVII-XVIII). En *Historias del lujo: el arte de la plata y otras artes suntuarias*. Murcia: Pireo. Servicio de Publicaciones. Universidad de Murcia, 268-285.
 - Pickwoad, N. (2012). Libros para leer: Encuadernaciones comerciales en pergamino y papel en la época de la imprenta manual. En *Grandes encuadernaciones en las bibliotecas reales: siglos XV-XXI*. Madrid: Patrimonio Nacional, 95-122.
 - Rodríguez Díaz, E. E. (2001). La industria del libro manuscrito en Castilla: fabricantes y vendedores de pergamino (SS. XII-XV). *Historia. Instituciones. Documentos*, 28, 313-351.
 - Rodríguez Peinado, L. (2003). El arte textil en Antigüedad y la Alta Edad Media. En *Textil e indumentaria. Materias, técnicas y evolución materias, técnicas y evolución: 31 de marzo al 3 de abril de 2003, Facultad de Geografía e Historia de la U.C.M.* Madrid: Grupo Español del IIC, 126-138.
 - Rojo Vega, A. (1987). El negocio del libro en Medina del Campo. *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, 7, 17-26
 - Ruiz Asencio, J. M. (1998). La colección de fragmentos latinos de la Chancillería de Valladolid. En *Actas del II Congreso Hispánico de Latín Medieval*. León: Universidad de León, 175-188.
 - Ruíz García, E. (2006). La carta ejecutoria de hidalguía. Un espacio gráfico privilegiado. En

la España Medieval, nº extra 1, 251-276.

- Sánchez Hernampérez, A. (2008). Libro sine asscribus. Criterios de intervención en las estructuras de encuadernación flexible de los siglos XIV y XV. En *Criterios de intervención en la restauración de libros y documentos. Actas de las II Jornadas Técnicas sobre restauración de documentos*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 179-190.
- Szirmai, J. A. (1999). *The Archaeology of medieval bookbinding*. Aldershot (England): Ashgate Publishing Limited.
- Valle Porras, J. M. (2022). Una aproximación a la clientela de los reyes de armas españoles al final del Antiguo Régimen 1775-1804. *Hispania*, vol. LXXXII, nº 271, 385-420.
- Varona García, M. A. (1964). La Sala de Vizcaya en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. *Hidalguía*, 63, 238-256.
- Vélez Celemín, A. (2012). *El Marmoleado: Del papel de guardas a la obra de arte*. Madrid: Olle-ro y Ramos.
- Vera Carrasco, C. (2022). *Manual de encuadernación*. Madrid: Clan.
- Yeves Andrés, J. A. (2020). *Documentos con pinturas: Diplomática, historia y arte*. Madrid: Analecta.