

La iluminación al servicio de la hidalguía: el caso de los Praves

Illumination at the service of nobility: the Praves family

Macarena CABRERA VÁZQUEZ

Universidad Complutense de Madrid

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1096-9048> / macareca@ucm.es

DOI: 10.18002/da.i22.7392

Recibido: 28/II/2023

Aceptado: 25/IV/2023

RESUMEN: El presente artículo constituye un acercamiento al estudio de los aspectos estéticos de documentos de aparato, esto es, aquellos documentos que han sido ricamente decorados con el objetivo de enfatizar su valor jurídico o diplomático. En él se analizan de forma sucinta las iluminaciones, la grafía, las orlas y demás elementos ornamentales que pueblan el manuscrito MSS/11720 de la Biblioteca Nacional de España, un manuscrito facticio comprendido por una ejecutoria de hidalguía y dos probanzas ad perpetuam rei memoriam, que perteneció a una célebre familia de arquitectos: los Praves.

Palabras clave: Manuscrito, documentos de aparato, iluminaciones, codicología, Praves.

ABSTRACT: This article constitutes an approach to the study of the aesthetic aspects of the so-called documentos de aparato, i.e. those documents which have been richly decorated in order to emphasise their legal or diplomatic status. It analyses succinctly the illuminations, writing, frames, and other ornamental elements that inhabit the manuscript MSS/11720 in the National Library of Spain, a factitious manuscript that includes a patent of nobility and two probanzas ad perpetuam rei memoriam which belonged to a renowned family of architects: the Praves.

Key words: Manuscript, illuminations, codicology, Praves, patents of nobility.

Dentro del panorama clasicista castellano se halla una prominente familia de arquitectos que desarrolla su actividad artística mayormente en Valladolid: los Praves. En 1561 la Chancillería de Granada expidió una carta ejecutoria que concedía a Juan de Praves la condición de hidalgo. Posteriormente, su hijo y su nieto, Diego y Francisco de Praves, interpusieron dos demandas *ad perpetuam rei memoriam* ante la Chancillería de Valladolid y, en consecuencia, les fueron expedidas dos probanzas en 1603 y

1626 respectivamente. Finalmente, estos tres documentos quedaron unidos en una única encuadernación conformando un manuscrito facticio, el manuscrito MSS/11720 de la Biblioteca Nacional de España, perteneciente a la colección de Juan Alfonso de Guerra y Sandoval, un fondo de tipo nobiliario y genealógico que la entonces Biblioteca Real adquirió tras su muerte en 1753¹.

¹ El estudio más detallado que se ha llevado a cabo hasta el momento acerca de la de la biblioteca de Juan Alfonso de Guerra y Sandoval y su adquisición por la

En el presente artículo llevaremos a cabo un análisis de los aspectos estéticos: iluminaciones, orlas, escudos heráldicos y grañas, con el objetivo esclarecer de qué manera quedan plasmados en ellos los movimientos artísticos contemporáneos, así como aquellos motivos habitualmente empleados en la decoración de manuscritos².

CARTAS EJECUTORIAS Y PROBANZAS AD PERPETUAM REI MEMORIAM

Las ejecutorias de hidalguía constituyen documentos de carácter jurídico resultantes de los denominados pleitos de hidalguía, procesos judiciales donde el demandante solicitaba la confirmación de su condición de hidalgo por medio de testigos y documentos que la probasen. Una vez expedida la sentencia favorable, los ahora reconocidos hidalgos solicitaban también un traslado en pergamino que mandaban adornar con esmero con la intención de mostrárselo a todo aquel que quisiese contemplarlo. Por el contrario, las probanzas *ad perpetuam rei memoriam* suponen el fruto de un proceso judicial de naturaleza preventiva, destinado a consolidar la condición de hidalgo del litigante de manera que no tuviese que probarla ante otro concejo en caso de desplazar su lugar de residencia³.

Biblioteca Nacional lo realizó, en 1990, Gregorio de Andrés en Gregorio de Andrés, "La biblioteca nobiliaria del cronista Juan Alfonso Guerra, rey de armas de Felipe V, en la Biblioteca Nacional", *Boletín de la Real Academia de la Historia* 187, nº3 (1990), 373-402.

2 Un estudio sobre el contenido de los documentos aquí analizados y su la funcionalidad ha quedado recogido en Macarena Cabrera Vázquez, "Ejecutorias de hidalguía y probanzas *ad perpetuam rei memoriam*. Los documentos iluminados y su funcionalidad: estudio del manuscrito MSS/11720 de la Biblioteca Nacional de España", *Titivillus. Revista Internacional sobre Libro Antiguo*, nº9 (2023), 79-94.

3 Manuel Ladrón de Guevara e Isasa, "La hidalguía: privilegios y obligaciones, las reales chancillerías", *RDUNED. Revista de derecho UNED*, nº12 (2013), 389.

Dado que existían talleres encargados de la ornamentación de cartas ejecutorias⁴, aquellas conservadas hasta la fecha acostumbra a presentar aspectos comunes, desde la iconografía hasta la escritura, pasando por las decoraciones marginales, la gama cromática y la distribución de página.

En cuanto a nuestro manuscrito, los tres documentos presentan datación tópica y crónica notarial, dada en las Chancillerías de Granada en el caso del primero de ellos y en Valladolid en los dos siguientes. El primero se otorgó en Granada el 3 de enero de 1561 (34r), el segundo se otorgó en Medina del Campo el 3 de marzo de 1603 (104v) y el tercero en Valladolid, a 15 de enero de 1626. Además, este último documento presenta la fecha de cotejo, corrección y validación del traslado en pergamino, dada en Valladolid el 5 de diciembre de 1634.

UN LINAJE DE ARQUITECTOS

Diego de Praves nace en Uclés (Cuenca), en 1556, fruto del matrimonio de Ana Sánchez y Juan de Praves. Este último es sin duda el menos reputado del linaje familiar. Maestro de cantería, durante la primera mitad del XVI se habría mudado Uclés para desarrollar su labor y se tiene conocimiento de que en 1529 se encuentra trabajando

4 Algunos trabajos relevantes acerca de los documentos decorados son: Juan José Martín González, "La miniatura en los documentos de los Archivos de Simancas y de Chancillería de Valladolid", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LV (1951), 189-207; Elisa Ruiz García, "Claves del documento artístico bajomedieval en Castilla", en *El documento pintado. Cinco siglos de arte en manuscritos*, dir. por Fernando Checa Cremade (Madrid: Museo del Prado, 2000), 23-43 y Javier Docampo Capilla, "Arte para una sociedad estamental: la iluminación de documentos en la España de los Austrias", dir. por Fernando Checa Cremade (Madrid: Museo del Prado, 2000), 45-66; o Rafael Domínguez Casas, "Ascenso social y visualización del poder en dos ejecutorias de hidalguía del reinado de Carlos II", *Goya. Revista de Arte* nº363 (2018), 108-125. Para comprender la sociedad estamental de la época de los Austrias y lo que significaba la ejecutoria de hidalguía en torno a 1600 véase Enrique Soria Mesa, *La nobleza en la España moderna* (Madrid: Marcial Pons 2007).

en el Monasterio de Santiago⁵. Por su parte, Diego gozó del mayor prestigio profesional, ostentando a lo largo de su vida los títulos de maestro mayor de las obras de la Cuarta Colegiata de Valladolid y de su catedral, maestro mayor de las Obras Reales, arquitecto municipal y familiar del Santo Oficio de la Inquisición.

En 1582 se trasladó a Valladolid, ciudad en la que desarrollará la mayor parte su labor, dejando en Cuenca y Villanueva escasos trabajos. Se aprecia la influencia de Juan de Herrera en la Cuarta Colegiata, su primer trabajo en la ciudad. En 1588 proyectó la nueva planta de la iglesia de San Martín, finalizada por su hijo Francisco⁶. En 1595 comienza el Convento de San Nicolás, hoy desaparecido. Aunque la cuestión ha sido objeto de debate, hoy en día se acepta que el arquitecto colaboró en la proyección de la fachada de la Iglesia penitencial de la Vera Cruz en torno a 1597.

Trazada por Rodrigo Gil de Hontañón en 1535, la iglesia de Santiago de Cigales sería continuada por el propio Diego, poniéndose al frente del proyecto en 1591. Tras su muerte en 1620 será relevado por su hijo Francisco, que la dejará casi terminada. En 1598 traza la Iglesia parroquial de Villabáñez, que a partir de 1583 tendrá por veedor a Juan de Nates. Tal era el prestigio de Diego que, además de desarrollar su trabajo en el norte, entre 1597 y 1598 se traslada a Córdoba para proyectar la cúpula elíptica del crucero de la Catedral⁷, si bien no se quedó para dirigirla.

5 Ana Isabel Cagigas Aberasturi, "Los maestros canteros de Trasmiera" (tesis doctoral, Cantabria, 2016), 28.

6 Bustamante recoge la inscripción sobre el edificio: [...] "Fabricola Francisco de Praves Maestro Mayor de las Obras Reales de su Magestad, acabose año de 1621". Agustín Bustamante García, "La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)", (tesis doctoral, Madrid, 1981), 478.

7 Afirma que este insólito desplazamiento se debe a don Francisco de Reinoso, original de Autillo de Campos, Palencia, que sería nombrado Obispo de Córdoba en 1597. Decidido a terminar la construcción de la

En lo tocante a arquitectura civil, destacamos la reparación de la Puerta de Campo de Valladolid con motivo de la visita de Felipe II a la ciudad en 1589⁸ y aquellas obras que habrá de proyectar una vez trasladada la corte a Valladolid el 10 de enero de 1601. A partir de ese momento, las inversiones del Duque de Lerma en la región propiciarán una expansión arquitectónica de la cual se beneficiarán los maestros de la arquitectura vallisoletana. Con la muerte de Pedro de Mazuecos, Diego de Praves conseguirá, finalmente, los títulos de Arquitecto Real y del Ayuntamiento⁹. De esta época mencionamos el Convento de la Merced, de 1604, o el Convento de Porta Coeli, de 1607, trazado por Francisco de Mora y del que participa también su hijo Francisco¹⁰.

Obras como la Iglesia de San Agustín de Segovia, la capilla de Fabio Nelli de Espinosa en el Convento de San Agustín o la capilla mayor de la Iglesia del Hospital de San Lázaro, ambas en Valladolid, han desaparecido por completo¹¹.

A la muerte de su padre en 1620, Francisco hereda los cargos de maestro mayor de las Obras reales, veedor y contador¹². Posteriormente desempeñará también los de criado de su majestad, arquitecto municipal y

Catedral, solicita la asistencia de Praves, por entonces Maestro mayor de la iglesia y ciudad de Valladolid. Este hecho evidencia la fama de la que gozaba el arquitecto en Castilla. *Ibidem*, 508-9.

8 *Ibidem*, 517.

9 *Ibidem*, 768-9.

10 La cuestión del trazado del Convento Porta-Coeli ha suscitado cierto debate entre aquellos que conceden la autoría a Francisco de Mora, con ejecución de Diego de Praves, y aquellos que afirman que el trazado pertenece íntegramente a este último, inspirado, sin duda, por el Monasterio de las Descalzas Reales de Valladolid. Por nuestra parte, seguimos la opinión de Ferrero Maseo, Concepción, *Francisco de Praves (1586-1637)*, (Ávila: Junta de Castilla y León, 199), 581.

11 Bustamante, "Arquitectura clasicista...", 510-11.

12 Filemón Arribas Arranz, "Nuevas noticias sobre Diego de Praves", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, nº12 (1945-46), 158-9.



© Biblioteca Nacional de España

- Fig. 1. Libro Primero de Arquitectura de Andrea Palladio. En Valladolid: por Iván Lasso, año de 1625. BNE R/16097/.

maestro mayor de las obras de la catedral, sin contar otros cargos de naturaleza política. No obstante, Francisco cultivará una faceta en la cual su padre nunca se aventuró: la de traductor de tratados italianos de arquitectura. Suya es la primera traducción al castellano del *Libro Primero de Arquitectura* de Andrea Palladio¹³ (cuya influencia quedará manifiesta en algunos de sus trabajos¹⁴) impresa por Juan Laso de la Vega en 1625 (Fig.1). La Biblioteca Nacional conserva también el manuscrito inédito con la traducción del *Libro Segundo* (Fig.2).

Así las cosas, Francisco gozará de gran prestigio siguiendo la tradición clasicista cultivada por su padre. Entre su obra civil se cuentan escasos trabajos, como el Castillo

13 Ministerio de Cultura y Deporte, Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico (CCPB), CCPB000038240-X.

14 Bustamante, "Arquitectura clasicista...", 853-4.



- Fig. 2. Libro tercero de la Arquitectura de Andrea Palladio. BNE Mss/7373. Imágenes procedentes de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

de Burgos, primera obra de la que se tiene constancia¹⁵, o el Palacio Real de Valladolid. De todos ellos, la única obra conservada son los nichos de los condes de Fuensaldaña, en la Capilla Mayor de la Iglesia de San Miguel, también de 1611.

En cuanto a arquitectura religiosa Francisco fue más prolífico. En 1606 se traslada a Madrid durante dos años, probablemente con el objetivo de formarse en la Corte¹⁶. A su regreso se une a su padre en el Convento de Porta Coeli y en obras del Marqués de Sieteiglesias como su aparejador. En 1608 comienza a construir el Convento de Nuestra Señora de Valdeusto en Valoria de Alcor (Palencia), hoy desaparecido, y al año siguiente repara la capilla mayor del Convento de San

15 *Ibidem*, 826.

16 Ferrero, *Francisco de Praves...*, 26.

Agustín de Dueñas, con trazas de Francisco de Mora. Francisco volvería a ser fiador de su padre en 1610, en las obras de San Miguel de Villarramiel de Campos. En 1610 se une a las obras del Convento de carmelitas descalzos de Valladolid y en torno a ese mismo año traza la planta del Monasterio de Santa Clara de Medina de Rioseco, única obra completamente conservada del artista.

Entre sus obras menores se cuentan, entre otros, las obras de cantería del Monasterio de Sancti Spiritu en 1630 y otras obras de menor importancia en la capilla de los Maldonado y el crucero de la Iglesia de San Andrés en 1631 y San Benito el Viejo, todas ellas en Valladolid. Conservamos Nuestra Señora del Carmen Extramuros, convertido en convento en 1840 y la capilla de la Reliquia del Monasterio de La Santa Espina, diseñada por él en torno a 1635.

El 21 de octubre de 1637 muere en Madrid dejando un importante legado arquitectónico que se suma al de su padre, una de las primeras figuras del Clasicismo vallisoletano¹⁷.

EL MANUSCRITO: MATERIALIDAD Y ESTÉTICA

En lo relativo a materialidad, estamos ante un manuscrito facticio en pergamino uniforme que cumple con la Ley de Gregory. Presenta foliación moderna a lápiz en la esquina superior derecha y antigua foliación a pluma en la esquina inferior izquierda. Carece de firmas y reclamos. Los tres documentos, compilados en una única encuadernación barroca de abanicos¹⁸, quedan divididos del siguiente modo:

Sección A: Ejecutoria de hidalguía de Juan de Praves (ff. 1v-35v). Letra gótica. Dos hojas de guarda al comienzo y una al final. El manuscrito comienza por el lado del pelo. Bifolio doble de apertura (ff. 1v-2r) con am-

bas hojas separadas por seda *moiré* púrpura. Los folios 36-38 presentan pautado sin escritura.

Sección B: Probanza *ad perpetuam rei memoriam* de Diego de Praves (ff. 40-105v). Letra redonda. Una hoja de guarda al comienzo. El manuscrito comienza por el lado del pelo. Presenta folio de apertura (f. 40 r) y bifolio doble (ff. 45v-46r) con ambas hojas separadas por seda *moiré* azul. Folio 106r en blanco.

Sección C. Probanza *ad perpetuam rei memoriam* de Francisco de Praves (ff. 106v-178v). Letra redonda. El manuscrito comienza por el lado de la carne. Sin folio de apertura. Presenta foliación de época a pluma en la esquina superior derecha de la hoja de guarda posterior.

Todas las secciones presentan texto a línea tirada con entre 30 y 34 líneas de escritura, anotaciones en letra procesal y cursiva.

Una vez establecidas sus características materiales, resulta necesario discernir aquellos aspectos estéticos que lo individualizan de otros ejemplos coetáneos.

Como viene siendo frecuente en esta tipología documental, en las dos primeras secciones del manuscrito Santiago el Mayor aparece representado como *matamoros*, una de sus tres versiones iconográficas junto con la de peregrino y la de apóstol. Esta figura constituye una de las más veneradas durante la Edad Media, especialmente en España, desde que el Obispo Teodomiro hallara las reliquias consideradas de Santiago en el año 850 dando lugar a una de las más célebres rutas de peregrinación cristiana: el Camino de Santiago¹⁹. Aunque en origen dicha representación había quedado ligada al contexto de la mítica Batalla de Clavijo, que, según la tradición, contó con la asistencia

¹⁷ Bustamante, "Arquitectura clasicista...", 464.

¹⁸ Encuadernación propia del Barroco que debe su nombre al modo en que los hierros se combinaban sobre las tapas del libro configurando una forma que recuerda a un abanico abierto.

¹⁹ Helena Carvajal González, "Santiago 'Matamoros': una iconografía controvertida", en *Almanzor y Carlomagno. El Camino de Santiago ante el Islam en época medieval*, ed. por Inés Montera Arias (Madrid: Trea, 2022), [Agradezco a la Dra. Carvajal el haberme permitido consultar su trabajo en prensa].



▪ Fig. 3. Santiago Matamoros, BNE MSS/11720, Sección A, fol. 2r. 1561. Imágenes procedentes de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

del santo para llevar a la victoria a Ramiro I de Asturias en su lucha contra las tropas de Abderramán II, en las fuentes coetáneas no se encuentra rastro alguno de un Santiago caballero. Si bien la génesis de la caracterización del santo como tal puede hallarse en la *Chronica Silensis* (c. 1118)²⁰, donde recibe el apelativo de *miles Christi*²¹, la imagen del apóstol como matamoros tendrá, en realidad, un origen relativamente tardío, situado por la historiografía en el siglo XIV.

Así las cosas, con frecuencia los elementos iconográficos varían a la hora de trazar la figura del Matamoros y las dos miniaturas de nuestro manuscrito no son excepción. La Sección A (Fig. 3) muestra a un soldado ataviado a la manera romana, con botas y co-

raza cruzada por un bálteo de piel marrón, ambas en tono dorado, capa púrpura, túnica verdosa y medias rojas. Sobre la cabeza porta un nimbo, símbolo de su santidad, reforzada sin duda por el fulgor dorado que parece emanar de las dos figuras. Los enemigos que yacen en el suelo aparecen ataviados con ropas de la misma gama cromática que la del santo, si bien uno de ellos parece llevar una espesa barba y un turbante blanco sobre la cabeza, elementos derivados de modelos iconográficos asentados a la hora de representar personajes musulmanes.

Por su parte, en la Sección B (Fig. 4) se aprecia una evidente alteración en el atavío del Matamoros, que se muestra ahora portando símbolos propios del Santiago peregrino: el amplio sombrero, los pies descalzos y el largo manto de matiz dorado al frente y en las mangas, ondeando rosado hacia atrás, debajo del cual porta una coraza protectora que evidencia su naturaleza de *miles*. A juzgar por las representaciones conservadas, los temas del Santiago peregrino y Santiago

²⁰ *Ibidem*, [En prensa].

²¹ Nicasio Salvador Miguel, "Entre el mito, la historia y la literatura en la Edad Media", en *Memoria, mito y realidad en la historia medieval: XIII Semana de Estudios Medievales*, (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2002), 227.



▪ Fig. 4. Santiago Matamoros, BNE MSS/11720, Sección B, fol. 46r. 1603. Imágenes procedentes de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

apóstol parecen haber primado sobre esta última versión durante toda la Edad Media²². Es a partir del reinado de Carlos I que el matamoros se yergue como tema de mayor recurrencia en la iluminación de ejecutorias y privilegios, junto a la Virgen con el niño²³, para acabar desapareciendo completamente en los documentos iluminados en época borbónica²⁴. Cabe destacar, por otra parte, que en la Sección B del manuscrito el artista resolvió dotar a los enemigos yacentes de escudos, una práctica que cuenta con precedentes en la tradición iconográfica medieval como es posible apreciar, por ejemplo, en aquellas miniaturas de la *Estoria de España*

²² Carvajal, "Santiago 'Matamoros'...", [En prensa].

²³ Javier Docampo Capilla, "Este modo de pintar que celebraron': las pinturas en los documentos de la Biblioteca Lázaro Galdiano (Siglos XV-XVIII)", en *Documentos con pinturas: diplomática, historia y arte*, ed. por Juan Antonio Yeves Andrés, (Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 2019), 142.

²⁴ *Ibidem*, 154.

de Alfonso X en las que Muhammad I aparece dirigiendo sus tropas mientras porta en la mano derecha una lanza y en la izquierda un escudo de guerra.

Como elementos comunes a ambas miniaturas destacan, por un lado, la imagen del santo en actitud belicosa blandiendo en alto su espada, sentado sobre un caballo blanco en corbeta que pisa a los enemigos caídos bajo sus patas²⁵; por otro, la bandera blanca que porta la cruz floronada con el pie en espada, distintivo de la orden de Santiago, ondeando victoriosa en su mano izquierda. Esta representación de Santiago como caballero nos remite una vez más a la *Estoria de España* alfonsí, que lo describe en su texto

²⁵ Carvajal sugiere que la elección del color podría derivar tanto de la descripción del primer jinete del libro del Apocalipsis o bien podría tener por modelo iconográfico a otros santos caballeros, como es el caso de San Jorge, a quien la tradición representa cabalgando caballos blancos. Carvajal, "Santiago 'Matamoros'...", [En prensa].



▪ Fig. 5. Santos Juanes, BNE MSS/11720, Sección A, fol. 2r. Imágenes procedentes de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

“con una senna blanca et grand espada re-
luzient en la mano” y “con senna blanca en
la mano et con vna espada en la otra” en los
capítulos 629 y 1044 respectivamente²⁶. Por
último, el paisaje resulta más o menos si-
milar en ambas miniaturas, presentando la
Sección B un nivel de detalle y una calidad
mayores.

Otro de los temas de mayor recurrencia
en la iluminación de ejecutorias es la Virgen.
En ese sentido, podemos encontrar el tema
de la Anunciación empleado con cierta fre-
cuencia²⁷. Fueron abundantes también las

²⁶ Salvador, “Entre el mito, la historia y la literatu-
ra...”, 221.

²⁷ Rosario Marchena achaca la asiduidad con la
que la Anunciación aparece en las cartas ejecutorias al
deseo del litigante de recoger el anuncio público de la
hidalguía del peticionario. Rosario Marchena Hidalgo,
“La iluminación de privilegios y ejecutorias: entre el
arte cortesano y el arte local”, en *El Arte en las Cortes de
Carlos V y Felipe II: IX Jornadas de Arte*, (Madrid: Consejo
Superior de Investigaciones Científicas, 1999), 133.

representaciones de la Inmaculada, especial-
mente en la Sevilla de comienzos del XVII,
inmersa entonces en el debate sobre la acep-
tación de dicho dogma que no sería procla-
mado tal hasta 1854 de la mano de Papa Pío
IX. Así, el uso de esta advocación en una eje-
cutoria podría constituir una forma de tomar
posición en el debate²⁸.

Por su parte, nuestro manuscrito proba-
blemente presentaba en origen dos miniatu-
ras de la Virgen sedente con el Niño, si bien la
sustracción de la segunda solo permite ana-
lizar una. Enmarcados en cortinajes en tonos
dorados, rosados y verdes encontramos a las
dos figuras. La Virgen aparece ataviada con
una túnica rosada, un velo blanco y el clás-
ico manto azul con tonos verdosos. Sobre sus
brazos porta al niño desnudo, sosteniéndolo
con la mano izquierda sobre las costillas y la
derecha desde abajo y posando la mejilla so-
bre su cabeza. A su vez, el Niño parece estar

²⁸ *Ibidem*, 134.



▪ Fig. 6. Santos Juanes, BNE MSS/11720, Sección B, fol. 46r. Imágenes procedentes de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

pasando el brazo izquierdo sobre el hombro de su madre. De las dos figuras emana el mismo fulgor dorado que emanaba de Santiago Matamoros y que simboliza, una vez más, la santidad de los protagonistas.

Por otro lado, la presencia de los Santos Juanes en esta carta ejecutoria probablemente responda al deseo de Juan de Praves de tener a su santo titular plasmado en un documento de tamaño importancia para él y sus descendientes. No se trata de un caso aislado, San Pedro aparece acompañando a Cristo con la cruz en la carta ejecutoria que Francisco de Herrera el Viejo iluminó para Pedro de Ávila Alvarado, así como en la de Pedro Fernández de Carrera, y, del mismo modo, aparece San Martín partiendo su capa en la carta ejecutoria de Bartolomé de San Martín²⁹. No debemos pasar por alto la relación fraternal que une a San Juan Evange-

lista y Santiago el Mayor que comparten, de modo casual o intencional, protagonismo en el documento.

Los Santos Juanes, vinculados a menudo en las escrituras, aparecen representados en viñetas independientes. Tanto en la Sección A (Fig. 5) como en la Sección B (Fig. 6) San Juan Bautista, hijo de Isabel y Zacarías y pariente de Jesús, queda plasmado como un hombre de mediana edad, barbado y de larga cabellera aún sin clarear. Porta una túnica corta en color marrón ceñida en la cintura, dejando expuestas sus piernas, y un palio rosado. Constituye el único personaje de todos los que habitan nuestra carta ejecutoria sobre cuyo atuendo se ha utilizado el pigmento marrón, representando, con toda seguridad, la túnica de pelo de camello que el profeta porta en su retiro al desierto y símbolo de su austera vida³⁰. Obser-

²⁹ *Ibidem*, 132.

³⁰ David Vilaplana Zurita, "Iconografía de los Santos Juanes en el arte valenciano", *Saitabi: revista de la Fa-*

vamos, pues, los símbolos propios de la iconografía del Bautista: en la esquina superior izquierda aparece el *Agnus Dei* flotando sobre una nube y rodeado por un nimbo, mientras el Santo lo señala con el índice de la mano derecha³¹, gesto que viene a expresar su misión de anunciador de Cristo³². Por último, la atención de San Juan recae sobre las escrituras que sostiene en su mano izquierda y que revelan su condición de profeta.

Seguidor de San Juan Bautista, antes de ser llamado como apóstol, fue San Juan Evangelista. Se nos presenta aquí como un hombre joven e imberbe (recordemos que se trata del más joven de los apóstoles) y de cabellos largos que se contraponen a la madurez del Bautista. Luce una túnica verde bajo la cual sobresalen unas mangas azules y una toga rosada con el interior dorado, en la línea de la gama cromática del resto de personajes del documento (a excepción, como acabamos de señalar, de la túnica de San Juan Bautista). El iluminador lo plasma con una pluma en la mano derecha y un folio en blanco en la izquierda, escribiendo el libro del Apocalipsis, que le está siendo revelado en ese preciso instante. Así, el santo torna su cabeza hacia el fulgor dorado que emana de la esquina superior izquierda de la viñeta. A su propia izquierda yace el águila, uno de los símbolos del tetramorfos que hace patente su condición de evangelista.

Una vez más nos encontramos ante una iluminación B trazada siguiendo el modelo A. Ambas presentan figuras descalzas sedentes sobre rocas, idénticas escenas, fondo y gama cromática. No obstante, es posible apreciar algunas desemejanzas entre ellas, siendo la más perceptible de todas el nimbo que corona las cabezas de la miniatura B y que difiere en su morfología del modelo original. En este último, además, el águila parece sostener con su boca algún objeto, quizá el tintero que ofrece a San Juan Evangelista³³, si

cultat de Geografia i Història, n°45 (1995), 396.

31 "De acuerdo con el texto *Ecce Agnus Dei*". *Ibidem*.

32 *Ibidem*.

33 *Ibidem*, 401-2.

bien la escasa concreción del trazo no permite aseverarlo con seguridad. Por otro lado, resulta conveniente apuntar la posibilidad de que la mirada del Evangelista se dirija hacia la Virgen sedente del vuelto del folio anterior. No en vano, las escrituras sugieren una estrecha relación entre estas dos figuras, habiendo encomendado Jesucristo al Evangelista el cuidado de su madre. Asimismo, la leyenda de la muerte y ascensión de ambos personajes presenta ciertas semejanzas³⁴. Fuese o no la intención del iluminador que la mirada de San Juan Evangelista se dirigiese directamente a la madre de su maestro, el resultado final supone un feliz accidente.

Con todo, podemos concluir que las miniaturas de nuestro manuscrito presentan una clara influencia manierista, principalmente Santiago Matamoros³⁵. Así, lejos quedan las posturas solemnes y equilibradas con caballos al paso y jinetes sosegados. Aquí se nos ofrece una escena llena de tensión y dramatismo de personajes con posturas imposibles. A la hora de retratar al santo, el artista hace uso del recurso de la figura *serpentinata*, trazando un torso y unas extremidades que divergen en direcciones opuestas. En un intento de otorgar profundidad, los enemigos yacen en escorzo.

Los cabellos, las capas y los árboles (si bien la naturaleza es totalmente secundaria) ondeando al viento ofrecen gran dinamismo y ayudan a revestir de teatralidad las escenas. Por su parte, los colores de la paleta resultan encendidos y poco naturales, ofreciendo gran contraste con el rojo y el azul elegidos para las letras capitulares, de apariencia mucho más sobria.

La Virgen se nos presenta aquí siguiendo uno de los modelos iconográficos más

34 *Ibidem*, 400.

35 Marchena afirma que los diseños del Matamoros empleados en las ejecutorias parecen haber tomado por modelo el grabado de San Jorge de Martín Schongauer (1435-1491). No obstante, existían en la época suficientes precedentes iconográficos de esta figura como para necesitar recurrir a la obra de Schongauer. Marchena, "La iluminación de privilegios y ejecutorias...", 133.

antiguos del arte cristiano, el de Eleúsa o *Glykophilousa*³⁶, una tipología originaria del arte bizantino donde el niño acostumbra a aparecer abrazando a la madre mientras las mejillas de ambos se tocan en un gesto de cariño. Esta y otras tipologías del arte bizantino, como es la del *Theotokos*³⁷, plasman la figura de María con intención de resaltar su naturaleza de madre.

Por otro lado, en aquellas ejecutorias expedidas en la Chancillería de Granada es común hallar Vírgenes inspiradas en modelos rafaelescos o miguelangelescos y la nuestra no es excepción³⁸. El cuerpo del Niño, otra figura *serpentinata*, parece retorcerse en un intento de zafarse de los brazos de su madre. Los colores empleados para la iluminación evocan nuevamente modelos rafaelescos, pues el atavío (o la ausencia de él) de las figuras comparte las mismas tonalidades visibles en *madonnas* de Tiziano o el Greco, entre otros, siguiendo, en definitiva, una gama cromática asentada.

En lo concerniente a los Santos Juanes, advertimos figuras que se retuercen llenas de dinamismo. De nuevo las líneas *serpentinatas* hacen acto de presencia y los cabellos y palios ondeando al viento evocan el dramatismo de la escena presentada. En cuanto al atavío y la apariencia estética de San Juan Bautista, si bien es cierto que es común encontrarlo cubriendo su desnudez únicamente con el palio, los de nuestra carta ejecutoria lucen acordes a otros modelos previos³⁹. San

36 Del adjetivo *glukús* (γλυκύς), que significa “dulce” y del verbo *philéō* (φιλέω), “besar”.

37 *Theós* (θεός), que significa dios y *tókos* (τόκος), sustantivo derivado del verbo *tiktō* (τίκτω) que significa parir o dar a luz. Podría traducirse literalmente como “la que pare a un dios”.

38 Docampo, “Este modo de pintar que celebraron’...”, 145.

39 En la época en la que se expide e ilumina la carta ejecutoria, San Juan Bautista presenta cierta variedad en cuanto a iconografía, tal es el caso del llamado San Juanito o San Giovannino, tan común en la pintura renacentista italiana y que podemos observar en artistas como Murillo y su *Virgen con el Niño y san Juanito* (1645-



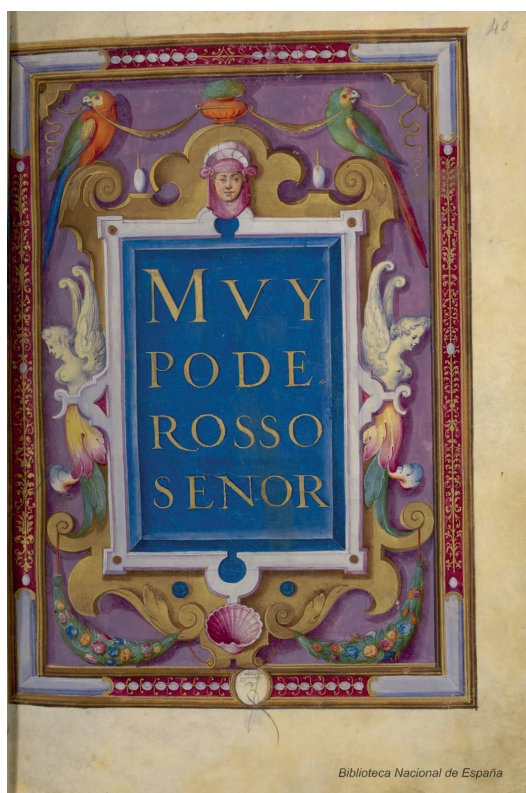
• Fig. 7. Orla, BNE MSS/11720, Sección A, fol. 1v. Imágenes procedentes de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

Juan Evangelista aparece con frecuencia sosteniendo una copa con veneno en la mano, elemento iconográfico originario del siglo XIII que podemos observar en obras de artistas del panorama nacional y que parece escasear en el arte italiano⁴⁰. Por último, sus ropas presentan un cromatismo similar al de modelos anteriores.

A menudo las cartas ejecutorias se decoraban a imitación de los antiguos códices medievales y renacentistas, incluyendo, además de miniaturas, orlas y decoraciones marginales de todo tipo así como letras capitales, desde las más sencillas decoraciones a pluma hasta iniciales ricamente habitadas. En lo tocante a las orlas, existe una evidente variación de estilo entre las diferentes secciones del documento. Por un lado, la sección

1650).

40 Vilaplana, “Iconografía de los Santos Juanes...”, 402.



▪ Fig. 8. Orna, BNE MSS/11720, Sección B, fol. 40r. Imágenes procedentes de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

A (Fig. 7) presenta dragones, seres alados, cabezas emergentes y motivos vegetales en ordenación a *candelieri*, elementos propios del grutesco, que halla su origen en un Renacimiento italiano sin duda inspirado por la Antigüedad Clásica. La orna posee la misma variedad cromática que las miniaturas: rosados, verdes, azules, y en ocasiones rojos se combinan sobre un fondo dorado.

Este tipo de ornamentación contrasta con las utilizadas en aquellas ejecutorias expedidas por la Chancillería de Valladolid en la misma época y en las que aún priman los modelos flamencos de la escuela Gante-Brujas donde abunda la representación de la naturaleza: flores, pájaros y mariposas sobre fondos de un rico tono dorado. Este estilo decorativo puede apreciarse, por ejemplo, en la orna de la ejecutoria de hidalguía

de Diego Rui Díaz⁴¹, expedida en marzo de 1557 y conservada en la Biblioteca Nacional.

Con el tiempo, los modelos italianos comenzarán a hacer acto de presencia en las ejecutorias antes dominadas por el estilo flamenco, divulgado a partir de los libros de horas que se fabricaban en esta zona y que ya había aparecido en documentos durante el reinado de los Reyes Católicos⁴². Dicha combinación de estilos se dará con mayor frecuencia en las ejecutorias de la Chancillería de Granada⁴³, perviviendo el estilo gótico puro hasta bien entrado el siglo XVII en aquellas expedidas en Valladolid⁴⁴. Los motivos de la naturaleza propios del estilo flamenco y elementos como mascarones o *putti* se entremezclan en ejecutorias como la del licenciado Francisco de Palacios⁴⁵, expedida exactamente un año después que la de Diego Rui Díaz y también conservada en la Biblioteca Nacional.

La primera orna de la sección B (Fig. 8) presenta una estructura completamente simétrica, de nuevo con motivos propios del grutesco renacentista (esfinges, mascarones, etc.) que se intercalan con uno de los elementos habituales en la ornamentación de documentos: las aves, presentes en el arte desde la Antigüedad y con antecedentes bien asentados en la pintura y el grabado góticos.

De este modo, hallamos documentos de aparato iluminados con temática ornitológica como la *Carta de privilegio y confirmación* de Alonso Holguín⁴⁶, expedida en 1504, o la de

⁴¹ Biblioteca Nacional de España (BNE), MSS/11644.

⁴² Marchena, "La iluminación de privilegios y ejecutorias...", 138.

⁴³ Docampo, "Este modo de pintar que celebraron...", 142.

⁴⁴ Marchena, "La iluminación de privilegios y ejecutorias", 138-9.

⁴⁵ BNE, Mss/2220.

⁴⁶ Las cartas de privilegio y confirmación son documentos por las cuales los monarcas ratificaban y, como indica el propio nombre, confirmaban la continuación del disfrute de un privilegio previamente concedido. Fundación Lázaro Galdiano (FLG), RB.14426.

Diego López Pacheco, Duque de Escalona⁴⁷, de 1515, ambas conservadas en la Lázaro Galdiano. Asimismo, las flores enzarzadas en las dos guirnaldas que penden en la parte inferior de la orla evocan modelos clásicos como los del *Ara Pacis* o la *Domus Aurea* reinterpretados. En cuanto a la gama cromática, observamos por primera vez el uso de la tonalidad púrpura, si bien los colores del resto de elementos de la orla siguen los parámetros de otras iluminaciones del manuscrito.

Por su parte, en la Sección B (Fig. 9) encontramos una orla quizá de mayor singularidad por la temática que la inspira. Hablamos de la panoplia militar de escudos, lanzas, armaduras, estandartes y demás piezas, coronadas por un yelmo y curiosamente amalgamadas con un par de *putti* sedentes en cada una de las esquinas superiores. A menudo esta clase de orlas aluden al origen militar de la hidalguía del litigante⁴⁸, si bien este no es en absoluto el caso de Juan de Praves, que era tenido por hidalgo notorio. Así pues, la orla de la sección B presenta una gama cromática más intensa sobre un fondo granate con motas doradas. Lejos ya de la clásica ordenación a *candelieri*, las piezas, mayormente en tonos grisáceos y dorados que imitan metales, parecen mantenerse unidas y en orden sujetas por lazos celestes. La temática militar se repite en otros documentos expedidos en Chancillería de Valladolid como son la carta ejecutoria en forma de privilegio a pedimento de Juan Díez⁴⁹, de 1613, o la de Domingo Ortiz de Barrón y Guinea⁵⁰, veinte años posterior, de la Biblioteca Nacional y la Lázaro Galdiano respectivamente⁵¹.

47 FLG, M 6-3-25.

48 Rosario Marchena Hidalgo, "La iluminación al servicio del estamento privilegiado: las ejecutorias de hidalguía", *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* nº23 (2011), 131.

49 BNE, Mss/7372.

50 FLG, M 5-3-8 [I. 15007].

51 Estas dos cartas ejecutorias, además, parecen haber sido iluminadas siguiendo un modelo común.

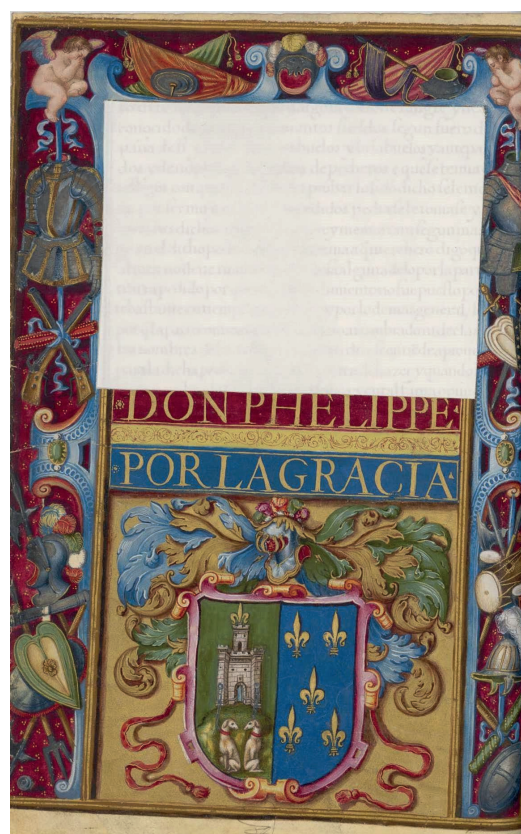


Fig. 9. Orla, BNE MSS/11720, Sección B, fol. 45v. Imágenes procedentes de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

Conviene señalar que, con toda probabilidad, son escasos los artistas encargados de la iluminación de documentos que pudiesen haber tenido la oportunidad de observar en primera persona los modelos italianos, siendo que numerosas figuras de mayor prestigio y recursos, incluidos los propios Praves, desarrollaron su obra sin viajar a Italia. Lo más probable es que se inspiraran tanto en estampas y grabados con modelos originales como en obras autóctonas.

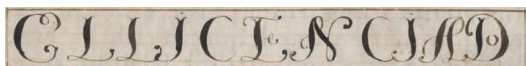
A lo largo del manuscrito se hallan diversos tipos de letras capitulares, así como escritura resaltada con o sin colorear. En la sección A observamos iniciales floridas en dorado enmarcadas sobre fondos en tonos azul y rojo con pequeñas filigranas blancas, las más retardarias del manuscrito. El *incipit* contempla idéntica grafía y cromatismo, combinando el marco entre cuartelado y



▪ Fig. 10. Letras, BNE MSS/11720, Sección A. Imágenes procedentes de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.



▪ Fig. 11. Letras, BNE MSS/11720, Sección B. Imágenes procedentes de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.



▪ Fig. 12. Letras, BNE MSS/11720, Sección C. Entre 1626 y 1634. Imágenes procedentes de los fondos de la Biblioteca Nacional de España

partido, formando así una especie de frontispicio. (Fig. 10).

En la sección B conviven iniciales enmarcadas sobre fondo monocromo con diminutas filigranas, todo en dorado o azul, con escritura resaltada en frontispicios. Los tonos burdeos y azul se combinan en los fondos enmarcados. El *incipit* queda enmarcado en la primera orla, de fondo azul letras doradas. (Fig. 11).

Por último, la Sección C presenta escritura resaltada y enmarcada en frontispicios, todo ello a plumilla, sin colorear y con motivos vegetales en algunos de ellos. La presen-

cia de dos clases de grafía sugiere dos manos diferentes en la factura de esta parte del documento. (Fig. 12).

Finalmente, a la hora de ornamentar una ejecutoria no puede faltar el escudo de armas siendo este una demostración externa de la nobleza del hidalgo. El de los Praves es un escudo partido: En la diestra, en campo de sinople, un castillo de plata con una flor de lis de oro saliente del homenaje y al pie dos lebreles sedentes, adosados y contramiéndose, encadenados de plata al castillo y acollarados de gules. En la siniestra, en campo de azur, cinco flores de lis de oro puestas en sotuer. Al timbre, un yelmo baúl de hidalgo, en plata, con burlete, lambrequines de plumas y cintas. El yelmo de la sección B es de plata y presenta mayor número de adornos y rejas en la visera, así como burlete y penachos a modo de cimera.

Por su parte, la gama cromática incluye tonos acostumbrados en la ejecutoria: azules, rosados, ocre y verdes.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Diversos elementos confirman que el primero de los documentos fue expedido en Granada: desde el bifolio de apertura completamente decorado hasta el estilo y la gama cromática empleada, presente en otras ejecutorias granadinas conservadas⁵², pasando por la abundante presencia de Santiago Matamoros, notablemente menos frecuente (aunque sin duda presente) en aquellas ejecutorias producidas en Valladolid⁵³. No es de extrañar la ubicuidad del Santo en las ejecutorias expedidas en la ciudad andaluza dada la cantidad de moriscos que la habitaban tras la guerra de Granada.

⁵² La carta ejecutoria de Francisco de Salamanca (BNE, MSS/11571), la de Juan de Zárate (BNE, MSS/11637), Gerónimo de Oviedo (BNE, RES/297) o Martín de Angulo (BNE, VITR/4/7).

⁵³ De todas aquellas ejecutorias expedidas en Valladolid y conservadas en la Biblioteca Nacional a las que hemos tenido acceso digital, solo la de Francisco de Palacios presenta una miniatura de Santiago Matamoros. BNE, MSS/2220.

Por otro lado, resulta innegable que las decoraciones de la sección B del manuscrito, si bien de una calidad artística superior, fueron creadas a imitación de la sección A. A priori, dichas similitudes podrían entorpecer cualquier intento de relacionarlo con otros documentos expedidos en Valladolid en la misma época o incluso producidas en un mismo taller. No obstante, otras ejecutorias vallisoletanas como la de Alfonso Pérez, expedida en 1581⁵⁴, o la de Martín Pérez de Goiri, de 1628⁵⁵, presentan textos e iniciales enmarcados y coloreados como los presentes en la sección B. También hallamos semejanzas en la distribución de página; así, al contrario de lo que sucede en las ejecutorias granadinas, en Valladolid las iluminaciones suelen concentrarse en el primer folio y las miniaturas acostumbra a integrarse dentro de una llamativa inicial primaria. Todo ello pone de manifiesto la relevancia de los elementos ornamentales a la hora de relacionar documentos de la misma factura.

Debido a la ausencia de miniaturas y juegos cromáticos, la sección C constituye la más sobria de las tres aquí estudiadas. Ante la escasez de elementos ornamentales, la escritura se alza como una eficaz herramienta de datación. Desde ese punto de vista, la ejecutoria de Juan Díez, fechada en 1613 sugiere⁵⁶, si no la misma mano que dicha sección, sí el mismo taller. A menudo, documentos con modelos iconográficos y estilísticos semejantes difieren en cuanto a escritura y documentos con la misma escritura difieren en su iluminación, revelando una clara división de tareas en los talleres.

En definitiva, tras el estudio del manuscrito y sus elementos ornamentales ha sido posible dilucidar en qué medida los movimientos artísticos contemporáneos se combinan con motivos habituales en cuanto a decoración de manuscritos. Al compararlo con otros coetáneos, observamos que dicha

combinación constituye una práctica estandarizada. Con todo, los Praves han demostrado que en ocasiones esta clase de documentos pueden encerrar singularidades dignas de estudio.

Si bien contamos con diversos trabajos enfocados en el estudio artístico de los documentos de aparato, algunos de los cuales han servido como fuente para el presente artículo, conviene remarcar el valor de dichos documentos como fuente de información para la historia del arte, indudablemente, pero también para las ciencias historiográficas y la documentación, prestándose a un análisis interdisciplinar. No en vano, se trataba de documentos de gran relevancia desde un punto de vista económico, sin duda, por la exención de impuestos que conllevaban, pero también por el estatus que conferían a aquel que tuviese la fortuna de poseer uno. La importancia de su aspecto estético reside en su naturaleza de objetos de ostentación destinados a ser exhibidos y legados a los futuros miembros del linaje, ideados para perdurar como lo han hecho hasta nuestros días.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrés Martínez, Gregorio de. "La biblioteca nobiliaria del cronista Juan Alfonso Guerra, rey de armas de Felipe V, en la Biblioteca Nacional". *Boletín de la Real Academia de la Historia* 187, nº3 (1990), 373-402.
- Arribas Arranz, Filemón. "Nuevas noticias sobre Diego de Praves". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 12 (1945-46), 157-159.
- Bustamante García, Agustín. "Arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)". Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1981.
- Cabrera Vázquez, Macarena. "Ejecutorias de hidalguía y probanzas *ad perpetuam rei memoriam*. Los documentos iluminados y su funcionalidad: estudio del manuscrito MSS/11720 de la Biblioteca Nacional de

54 BNE, MSS/11618.

55 BNE, MSS/11959.

56 BNE, MSS/7372.

- España". *Titivillus. Revista Internacional sobre Libro Antiguo*, nº 9 (2023), 79-94.
- Cagigas Aberasturi, Ana Isabel. "Los maestros canteros de Trasmiera". Tesis doctoral. Universidad de Cantabria, 2016.
- Carvajal González, Helena. "Santiago 'Mata-moros': una iconografía controvertida". En *El Camino de Santiago ante el Islam en época medieval*, editado por Inés Monteiro Arias, [En prensa]. Madrid: Trea, 2022.
- Docampo Capilla, Javier. "'Este modo de pintar que celebraron': las pinturas en los documentos de la Biblioteca Lázaro Galdiano (Siglos XV-XVIII)". En *Documentos con pinturas: diplomática, historia y arte*, editado por Juan Antonio Yeves Andrés, 133-157. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, F.S.P.; Analecta editorial, 2019.
- Domínguez Casas, Rafael. "Ascenso social y visualización del poder en dos ejecutorias de hidalguía del reinado de Carlos II". *Goya. Revista de Arte* nº363 (2018), 108-125.
- Ferrero Maeso, Concepción. *Francisco de Praves (1586-1637)*. Ávila: Junta de Castilla y León, 1995.
- Francisco Olmos, José María. "La heráldica en los documentos con pinturas". En *Documentos con pinturas: diplomática, historia y arte*, editado por Juan Antonio Yeves Andrés, 91-130. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, F.S.P.; Analecta editorial, 2019.
- Ladrón de Guevara e Isasa, Manuel. "La hidalguía: privilegios y obligaciones, las reales chancillerías". *RDUNED. Revista de derecho UNED*, nº12 (2013), 371-390.
- Marchena Hidalgo, Rosario. "Documentos iluminados del archivo histórico provincial de Sevilla". *Laboratorio de Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº14 (2001), 207-224.
- Marchena Hidalgo, Rosario. "La iluminación al servicio del estamento privilegiado: las ejecutorias de hidalguía". *Laboratorio de Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº23 (2011), 125-146.
- Marchena Hidalgo, Rosario. "La iluminación de privilegios y ejecutorias: entre el arte cortesano y el arte local". En *El Arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II: IX Jornadas de Arte*, 127-140. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1999.
- Martín González, Juan José. "La miniatura en los documentos de los Archivos de Simancas y de Chancillería de Valladolid". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LV (1951), 189-207.
- Rivera Blanco, Javier. "El clasicismo castellano leonés. F. de Praves y A. Palladio". En *Estudio introductorio a la edición facsimilar de Libros I y III de Andrea Palladio traducidos por F. de Praves en Valladolid 1625*, 13-37. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1986.
- Ruiz García, Elisa. "La carta ejecutoria de hidalguía: un espacio gráfico privilegiado". En *la España medieval*, Extra 1 (2006), 251-276.
- Ruiz García, Elisa. "Tipología de los documentos de aparato". En *Documentos con pinturas: diplomática, historia y arte*, editado por Juan Antonio Yeves Andrés, 19-87. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, F.S.P.; Analecta editorial, 2019.
- Salvador Miguel, Nicasio. "Entre el mito, la historia y la literatura en la Edad Media: el caso de Santiago guerrero". En *Memoria, mito y realidad en la historia medieval: XIII Semana de Estudios Medievales*, 215-232. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2002.
- Sánchez Oliveira, Camino. "Análisis del proceso de edición y producción de las cartas ejecutorias de hidalguía en pergamino: un modelo propio de confección y expedición documental". En *Doce siglos de materialidad del libro: estudios sobre manuscritos e impresos entre los siglos VIII y XIX*, editado por Helena Carvajal González y Camino Sánchez Oliveira, 385-400. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2017.
- Soria Mesa, Enrique. *La nobleza en la España moderna*. Madrid: Marcial Pons, 2007.

Vilaplana Zurita, David. "Iconografía de los Santos Juanes en el arte valenciano". *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, nº45 (1995), 393-412.

Villaseñor Sebastián, Fernando. "Los "ylluminadores" en Castilla durante el siglo XV: consideración socioeconómica y par-

ticularidades del oficio". *De arte: revista de historia del arte* nº8 (2009), 27-46.

Vivar del Riego, José Antonio. *Heráldica: apuntes para su estudio y su práctica*. Madrid: Apuntes de ciencias instrumentales y técnicas de la investigación, 2018.