

LA OSTENTACIÓN EN LAS ARTES COMO MECANISMO DEL ASCENSO SOCIAL: LA FAMILIA ZAPORTA¹

“The ostentation in the arts as a mechanism of the social succeed: the Zaporta family”

Ana Ágreda, Carolina Naya, Elisa Ramiro*

Recibido: 9-7-2019

Aceptado: 27-8-2019

Resumen

Los inventarios de Leonor y Luis Zaporta son ejemplo de cómo la burguesía adinerada del Antiguo Régimen utilizó los bienes suntuarios como método de marcaje de su ascenso social. La documentación de esta rama de la familia, que se extingue a comienzos del siglo XVII, contiene una exhaustiva enumeración de los ricos y lujosos enseres que ensalzaron el interior de sus propiedades inmuebles. Su estudio y clasificación nos permiten comprender el espacio doméstico que habitaron y el uso que hicieron de las artes como elemento de ostentación.

Palabras clave: *Zaporta, Inventarios, Lujo, Espacios domésticos, Muebles, Textiles, Joyas.*

Abstract

The Leonor and Luis Zaporta's inventories are examples on how the wealthy bourgeoisie of the Old Regime used luxury goods as a marking method of their social succeed. The documentation of this part of this family, which was extinguished at the beginning of the seventeenth century, contains an exhaustive list of the rich and luxurious furnishings that extolled the interior of its real estate. Their study and classification allow us to understand the domestic space that they inhabited, and the use they made of the arts as an element of ostentation.

Keywords: *Zaporta, Inventories, Luxury, Domestic spaces, Furniture, Textiles, Jewelry.*

*Ana Ágreda. Carolina Naya, Elisa Ramiro. Universidad de Zaragoza y Universidad de Alcalá de Henares.

¹ Este artículo se enmarca entre las iniciativas del grupo de investigación consolidado Artífice de la Universidad de Zaragoza, liderado por la catedrática Carmen Morte García, cofinanciado entre el Gobierno de Aragón y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional.

Introducción

La familia Zaporta es, sin duda, el mejor ejemplo de la importancia que alcanzaron en Aragón algunos linajes de ricos comerciantes y mercaderes a lo largo del siglo XVI. La posesión de bienes suntuarios y su ostentación pública fue uno de los medios que utilizaron los Zaporta, como parte de la burguesía adinerada del Antiguo Régimen, para afianzar su posición económica y lograr el ascenso social que su recién adquirida riqueza conllevaba. Tanto la acaparación, como el uso y exhibición que de los bienes suntuarios hicieron, se analiza en este estudio a través de dos fuentes documentales fundamentales: el inventario de bienes de Luis Zaporta (realizado en Zaragoza el 6 de mayo de 1581) y la relación que figura en el documento de apertura del testamento de la hermana de este, Leonor Zaporta, con fecha 24 de diciembre de 1590².

El análisis que presentamos aquí es tan solo la primera aproximación a un tema que merece un tratamiento pormenorizado. Por ello, estas líneas se plantean como un primer avance de lo que será un trabajo monográfico sobre los bienes materiales de la familia Zaporta a partir del estudio de sus inventarios, donde se aborde la relevancia y el significado que tuvieron en la configuración de su imagen pública. En este sentido, el lugar que hoy se denomina como “Patio de la Infanta” (por vivir siglos más tarde en él la infanta aragonesa María Teresa de Vallabriga), nos permite adentrarnos en el universo familiar de los Zaporta. Este patio, con columnas de extraordinarios fustes antropomorfos, es lo único que queda del Palacio Zaporta, encargado por Gabriel a mediados del Renacimiento, al casarse con Sabina Santangel. Desde la calle, y a través del zaguán, los zaragozanos verían el interior del patio (véase Fig. 1), decorado con tapices y otros lujosos enseres, como a los que aquí vamos a referirnos.

Luis era el hijo primogénito de Gabriel Zaporta, mercader proceden-



Fig. 1. Portada de acceso al patio del palacio Zaporta, denominado siglos más tarde “Patio de la Infanta” (Zaragoza). Foto: José Garrido, cortesía de la Fundación Ibercaja.

2 Cristóbal Navarro, 6 de mayo de 1581, Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza (citaremos AHPZ) ff. 487r-513r; Jerónimo Andrés, menor, 24 de diciembre de 1590, AHPZ, ff. 1135r.-1203v.

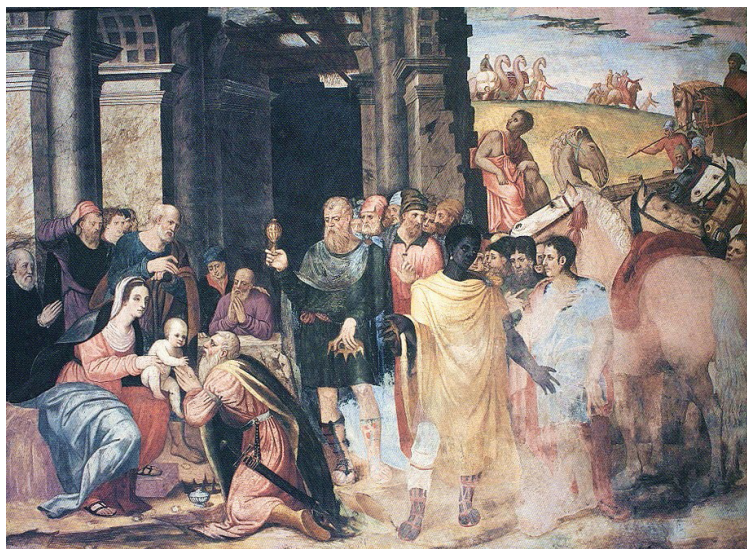


Fig. 2. Pietro Morone. Adoración de los Reyes Magos. Capilla de los Arcángeles Miguel, Gabriel y Rafael. Catedral del Salvador (Zaragoza). Foto: Carmen Morte García, cortesía del Cabildo Metropolitano de Zaragoza.



Fig. 3. Pietro Morone. Presentación de Jesús en el Templo. Capilla de los Arcángeles Miguel, Gabriel y Rafael. Catedral del Salvador (Zaragoza). Foto: Carmen Morte García, cortesía del Cabildo Metropolitano de Zaragoza.

te de una familia judeo-conversa oriunda de la localidad de Monzón (Huesca), y de su primera esposa Jerónima de Albizu. Gabriel Zaporta llegó a ser regente de la Tesorería General de Aragón entre 1550 y 1555, consejero, jurado, “jurado en cap” de Zaragoza y señor de Valmaña, en los términos del lugar de Rueda, título que le fue concedido por Carlos I en recompensa por el préstamo realizado a la Corona para sufragar sus expediciones en el norte de África³. Gabriel cimentó este ascenso social a través de los matrimonios de sus hijos: Luis contrajo nupcias con doña Mariana de Albión y Reus en 1574 y Leonor lo hizo con Francisco de Gurrea y Aragón, hijo de Martín de Gurrea y Aragón, duque de Villahermosa y descendiente del rey Juan II, que llegó a convertirse en VI duque de Villahermosa, IX y último conde de Ribagorza y primer conde de Luna.

La dote de Leonor, de casi millón y medio de sueldos, nos permite hacernos una idea del poder familiar: supuso seis veces las rentas de un condado, lo que compensó adecuadamente la falta de noble cuna de la doncella (Gómez Urdáñez, 2000: 211). Sobre el poder y magnificencia de esta rama familiar que se extinguió a mediados del siglo XVII dan buena cuenta los únicos restos a día de hoy conservados del que fue su palacio, el citado como Patio de la Infanta o, del mismo modo su panteón familiar, costeadado por Gabriel Zaporta y de gran prestancia, en la capilla de los Arcángeles Miguel, Gabriel y Rafael de la Catedral del Salvador. Precisamente, en la escena de la *Adoración de los Magos* de la capilla de los Arcángeles se ha querido ver un retrato del propio Gabriel en la figura masculina que aparece detrás de la Virgen, mientras que, en la *Presentación de Jesús en el Templo*, de la misma capilla, aparece una figura femenina ataviada según la moda de la época, que se ha identificado con Leonor Zaporta o con su madre Sabina Santángel (véase Figs. 2 y 3).

No obstante, la posición social, al igual que hoy en día, se reforzaba además de por los bienes inmuebles, mediante medios visuales de identificación y marcaje directo: la indumentaria y la joyería

³ Sobre la familia Zaporta puede verse Gómez Zorraquino (1982) y Gómez Urdáñez (2000: 206-209).

especialmente, pero también el ajuar doméstico de la casa: el mobiliario, la cerámica, el vidrio o los tejidos. En esta presentación inicial, nos ocuparemos fundamentalmente de revisar los textiles, los muebles y algunas joyas, como la corona donada por Luis Zaporta a la Virgen del Pilar (1583) que se ha conservado con modificaciones hasta nuestros días, aunque, como veremos, en el cestillo y el sobrehalo se mantiene su apariencia manierista original. No se va a aludir, por ejemplo, a los “cuadros” y “lienzos” que aparecen en el inventario de Leonor Zaporta, cuyo interés ya fue subrayado en su día por Carmen Morte (1999: 458).

El desarrollo de una burguesía que debía sus ganancias, no a la pertenencia a las clases privilegiadas sino al ejercicio de distintas profesiones, al comercio o a la especulación, conllevó también un anhelo por exhibir la opulencia adquirida apropiándose de los distintivos, haciendo suyos los signos externos de apariencia de los poderosos. Se trataba de comprar con dinero lo que no se poseía por nacimiento, imitar las formas de vida y las manifestaciones externas de la nobleza (González Arce, 1998: 80-81). En *El Libro Verde de Aragón* se recurre precisamente a la figura de Sabina Santángel, segunda esposa de Gabriel Zaporta y madre de Leonor, para ilustrar la cuestión que aquí se plantea: “Esta honrrada Sabina Santangel suele decir que ya no ay sino dos generos de linages que son tener y no tener, como quien dice el que tiene es de principal linage y el que no tiene de ruyn linage con lo qual pretende escurecer el bueno y el mal linage” (Combesure, 2003: 176). Dichas palabras encajan con la idea expuesta por R. Braun al explicar la conducta de esta clase burguesa enriquecida: “No era el rango lo que determinaba el lujo, sino el lujo lo que determinaba el rango” (citado por Pérez Sánchez, 1998: 272). W. Sombart habla de la sed de lujo de los “nuevos ricos” en términos que “pueden considerarse como enfermedad” (Sombart, 1979: 84). Siguiendo este patrón de conducta, los Zaporta no dudaron en hacer uso de las obras artísticas y las artes suntuarias para afirmar y mostrar su poder económico, asumiendo así el comportamiento habitual entre las clases burguesas enriquecidas. En los inventarios de Luis y de Leonor Zaporta queda bien reflejado ese afán por atesorar objetos de lujo, muestra de su refinamiento creciente. Es posible aplicar en su caso las palabras de F. Braudel: “El lujo lo constituye la mesa, la vajilla, la plata, el mantel, las servilletas...” (citado por Gómez Zorraquino, 1982: 75).

Los inventarios de Luis y Leonor Zaporta

Los inventarios de los bienes de Luis y Leonor Zaporta contienen una exhaustiva enumeración de ricos y lujosos enseres, que es posible clasificar en diferentes apartados para un mejor análisis de sus características y uso como elementos de ostentación.

Textiles

Los tejidos tuvieron un rol esencial en la configuración de las viviendas acomodadas. Decía al respecto el marqués de Lozoya: “aún en las casas mejor aderezadas y en los palacios reales era preciso suplir la austeridad del mobiliario con la riqueza de los tejidos” (citado por Ávila, 1989: 110). La presencia de colgaduras, tapices o tejidos para revestir los muebles era signo de la opulencia económica

de una familia. El textil fue uno de los mecanismos más directos y expresivos del rango. Su ausencia en los interiores domésticos mostraba pobreza o una vida de austeridad real o ficticia, buscada o impuesta. Así, Lorenzo Vital, al relatar la visita que Carlos I realizó a su madre Juana I de Castilla en el palacio de Tordesillas, en 1517, ilustra la sobriedad de las estancias en las que moraba la reina, aludiendo a la falta de tapices y textiles en las mismas (García Mercadal, 1952: 691):

“Su cámara no es como las pomposas habitaciones de los burgueses y mercaderes de ahora, donde el orgullo y pompa son tan grandes que no hay allí ni orden, ni razón, sino que por el contrario, la cámara de esta solitaria y humilde princesa estaba cubierta de humildad y voluntaria pobreza; pues como una viuda desconsolada, su habitación no estaba cubierta más que de esteras, que por su real descendencia le pertenecían los mejores y más exquisitos tapices”.

El comedimiento y frugalidad con que habitaba la reina Juana I sirve a Lorenzo Vital para criticar el empeño de burgueses y mercaderes adinerados, por hacerse con los elementos y objetos distintivos de la nobleza y la monarquía. Unos elementos que, por su exceso y falta de orden, eran el reflejo de un poder económico que adolecía del buen gusto que la alta cuna proporcionaba.

En los inventarios de Luis y Leonor Zaporta hay numerosas alusiones a piezas textiles. Unos tejidos que sobresalen, no solo por su abundancia, sino también por la diversidad y calidad de las fibras textiles utilizadas para su confección o adorno⁴. Estas piezas textiles pueden agruparse en dos apartados fundamentales que desarrollaremos a continuación: los tejidos usados para el revestimiento arquitectónico o los tejidos ligados al mobiliario.

Tejidos usados para el revestimiento arquitectónico

De las piezas textiles utilizadas para el revestimiento arquitectónico sobresalen los tejidos usados para cubrir los muros. Hay que destacar los ricos tapices que poseyeron Leonor y Luis Zaporta. En el inventario de bienes de este último figuran, por ejemplo, “quatorze paños de los planetas de tapicería que por otro nombre se llaman de los meses”⁵, tapices que cabe relacionar con series de temática similar, como la que se conserva en la catedral de San Salvador de Zaragoza donada por Andrés Santos en 1585⁶ (véase Fig. 4).

Pero también se desplegaron sobre los muros de estas viviendas acomodadas otro tipo de colgaduras murales. En el inventario de Luis Zaporta se habla de “cortinas”, término usado aquí en su acepción de tela, para tapizar las paredes⁷. Estas “cortinas”, usadas para entelar diferentes dependencias, eran de tafetán, un tejido de seda fino y liviano, y se confeccionaron a juego con los “sobreportales”

4 Zalama (2000).

5 *Cristóbal Navarro*, 6 de mayo de 1581, AHPZ, f. 501r.

6 Para ampliar la información sobre esta serie conservada en la catedral zaragozana puede consultarse Aznar Recuenco (2013, 410-413). En este texto, la autora alude a los catorce paños del inventario de Luis Zaporta y a otras series de semejante temática perdidas o conservadas en diferentes instituciones y museos internacionales.

7 Martín Alonso (1986: 799), en su *Diccionario medieval español*, define *cortina* como tela de tapizar y recoge una cita del *Libro de los Exemplos por a. b. c* (1420-1421) que corrobora este significado: “Fizo cubrir el suelo de su palacio e los assentamientos e las paredes de *cortinas*”.



Fig. 4. Detalle del tapiz de la serie de *Los Meses*. Museo de Tapices. Taller de Bruselas. Donación del arzobispo Andrés Santos, 1585. Catedral del Salvador (Zaragoza). Foto: Carmen Morte García, cortesía del Cabildo Metropolitano de Zaragoza.

que ornaban los fragmentos murales situados entre el techo y la parte superior de los vanos⁸. Eran piezas textiles móviles que podían quitarse o ponerse en función del uso de la habitación o de la estación del año. El tafetán, por su carácter ligero y fresco, se usó para revestir los muros en las épocas del año más calurosas. Una de las habitaciones de la residencia romana que había de ocupar temporalmente el duque de Villahermosa, don Martín de Gurrea y Aragón, a la sazón padre de don Francisco de Gurrea y Aragón, esposo de Leonor Zaporta, había de estar “colgada de terciopelos y damascos de colores en invierno y en verano de tafetanes” (Gómez Urdáñez, 2000: 219).

También en el inventario *post mortem* de Leonor Zaporta figuran dos “adrezos de aposento” de tafetán: uno compuesto por cuarenta y dos tiras verdes y amarillas y otro por veinte nueve tiras amarillas y carmesíes. Además, Leonor Zaporta poseyó otro “adrezos de aposento de terciopelo carmesí y damasco blanco que tiene quarenta y tres tiras”, revestimiento que, como ocurría en la vivienda romana del duque de Villahermosa, se debió de usar para tapizar la habitación en los meses fríos⁹.

Las anotaciones de los inventarios de Luis y Leonor Zaporta permiten entender cómo se forraban las estancias con estos textiles, formando bandas o tiras que cubrían los muros. Se apreciaba la decoración de la superficie textil, que se lograba en el proceso de tisaje llevado a cabo en el telar, o mediante una ornamentación adicional ejecutada sobre la tela ya confeccionada, siguiendo procedimientos técnicos distintos como el encaje o el bordado. El contraste cromático de las franjas alternas

8 Cristóbal Navarro, 6 de mayo de 1581, AHPZ, f. 497v.

9 Jerónimo Andrés, menor, 24 de diciembre de 1590, AHPZ, f. 1197r.

dispuestas sobre el muro era una característica no menos importante, tal como se aprecia en la pintura de Marcello Fogolino, *Banquete del rey Cristian de Dinamarca*, 1520 que decora el *hall* del castillo de Malpaga, cerca de Bérgamo. No en vano, el color era fundamental a la hora de modelar el espacio de una habitación. En las relaciones documentales se recogen alusiones frecuentes a los colores de las telas, siendo los inventarios de Luis y Leonor Zaporta un buen ejemplo de ello. Se habla en los mismos de tafetanes verdes y colorados, verdes y amarillos y amarillos y carmesíes. Algunas miniaturas del siglo XV nos permiten ver que esta combinación y contraste cromático era un efecto estimado por su capacidad para dotar de suntuosidad y riqueza a los interiores. Los colores vivos y densos eran los que marcaban la apreciación del tejido. Desde la Antigüedad, los tejidos más caros eran los que se teñían con colores brillantes e intensos. Como señala Michel Pastoureau, un color caro debía poseer viveza, luminosidad y consistencia, características que solo se lograban mediante el uso de caros tintes y mordientes, capaces de penetrar profundamente en la fibra textil y resistentes al paso del tiempo (Pastoureau, 1986: 38. González Arce, 1998: 60-61). El color sirvió para distinguir y jerarquizar y, todavía en 1771, Noël Antoine Pluche señalaba que los colores “que producen un efecto tan bello, y lucido en la Naturaleza, no adornan menos a la sociedad” y “ayudan por todas partes a la subordinación, distinguiendo los estados”, de forma que “los colores más comunes sirven para las cosas ordinarias y que importan menos” y “los de mayor viveza, y esplendor se reservan para las ocasiones más principales” (citado por Vega, 2010: 76).

Relacionados con estos tejidos de revestimiento mural estaban los *guadamaciles* o *guadamecés*, muy abundantes en el inventario de Luis Zaporta. Estos *guadamecés* le fueron legados a Luis Zaporta por su padre Gabriel, tal como este dejó expresado en un codicilo otorgado el día 2 de julio de 1579: “quiero que mis queros, siquiere guadamaçiles de quero mios por quanto aquellos son e sirben del adorno y para el adorno de mis casas de mi havitacion y los dexo a Luis Çaporta, mi hijo y sucesor en /dichas/ mis casas”¹⁰. Con dichos *guadamecés* se cubrían también las paredes de distintas dependencias formando “cortinas” y “sobreportales”. Los *guadamecés*, al igual que los tafetanes, sustituían a los tejidos más gruesos y cálidos, o a los tapices, durante el período estival. En la residencia romana del duque de Villahermosa, a la que se ha aludido anteriormente, había una pieza aderezada “de tapicería buena o de cueros en verano” (Gómez Urdáñez, 2000: 219). Esta relación con el textil explica que la ornamentación de los *guadamecés* se ajustara con frecuencia a motivos o patrones propios del tejido. Entre las piezas propiedad de Luis Zaporta había “guadamaziles dorados y colorados con columnas doradas”, de inspiración arquitectónica, pero también “guadamaziles colorados y de oro”, “guadamaziles brocados” o denominados “cortinas de guadamaziles brocados con columnas de oro y negro”. Estos últimos imitaban las características de uno de los tejidos más estimados en la época, los brocados, en cuyo tisaje se utilizaba la hebra metálica¹¹.

10 Martín Martínez de Insausti, 2 de julio de 1579, AHPZ, f. 314r.

11 Cristóbal Navarro, 6 de mayo de 1581, AHPZ, ff. 497v-498r y 501r.

Tejidos ligados al mobiliario

Diversos fueron los tejidos usados para vestir el mobiliario a lo largo del siglo XVI. En los inventarios de Luis y Leonor Zaporta se mencionan algunos de ellos como las sobremesas, que aparecen en ambas relaciones de bienes. Estas piezas se confeccionaban con materiales resistentes, como el terciopelo o el cuero, para proteger adecuadamente la superficie de madera y resistir los roces. Eran también elementos de adorno que enriquecían el mobiliario, de ahí que presenten cenefas, algunas de notable valor, como las franjas de oro que ornaban dos sobremesas de Luis y Leonor Zaporta¹².

Pero, sin duda, son las camas las que presentan un ajuar textil más significativo. De entre las diversas camas que figuran en los inventarios de Luis y Leonor Zaporta, hay que subrayar algunas que constituyen un elocuente ejemplo del lujo que podía alcanzarse en estos lechos.¹³ En el caso de Luis Zaporta destaca una cama dorada que se califica como “la rica”, cuyo aparejo textil, incluidas las cortinas, era de damasco verde: un tejido de seda apreciado en la época, que alternaba con el terciopelo del mismo color de las goteras del cielo y del rodapié, que rodeaba el lecho y ocultaba sus apoyos. La combinación de ambos tejidos permitía un efecto de contraste, no solo a través de la variación cromática, sino también por la textura diferente de las telas, lustrosa y brillante en el caso del damasco y mate y vellosa en la del terciopelo. La riqueza de los tejidos se incrementó con la adición de labores de bordado, reservadas para las camas más suntuosas, localizadas en este caso en las goteras y en otros elementos de adorno o “atoques”, que se decoraron con la aplicación de telas de oro y plata y con franjas de hilo de oro y seda, componiendo motivos cuya naturaleza o técnica no se especifica¹⁴.

Muy lujoso debió de ser un lecho de Leonor Zaporta que, según consta en la documentación, le había dejado su madre Sabina Santángel junto a otras camas de valor que también se incluyen¹⁵. Estaba realizado con tela de plata en contraste con las goteras de terciopelo verde, en las cuales, como ocurría en muchos de estas camas, se concentró la decoración bordada realizada con la hebra de bordado más rica, el hilo de oro. La cama se valoró en la elevada cifra de 1053 libras, lo que da idea del precio alcanzado por algunos conjuntos textiles específicos del lecho (Ágreda, 2017: 21 y nota 5). Otras camas de Leonor Zaporta, sin llegar a una suma tan elevada, también se estimaron en una cantidad nada desdeñable. Por ejemplo, una cama de paramento de rasillo carmesí y verde se calculó en 312 libras¹⁶.

Muy interesante resulta una cama de cochinilla con goteras de terciopelo labrado en color carmesí, decoradas con alamares¹⁷. Los alamares son presillas, broches u ojales postizos, que se cosían en los bordes de las prendas o piezas textiles diversas, con una finalidad sobre todo ornamental. Esta cama se valoró en 342 libras 11 sueldos y 6 dineros, una estimación lograda no solo por el uso de tejidos de seda, labores bordadas o aplicaciones ornamentales como los alamares, sino también por su color carmín obtenido –como se hace constar en la relación documental– de las hembras de la cochinilla procedente de América (*Dactylopius coccus*). El uso de este tinte se fue extendiendo por Europa a

12 *Cristóbal Navarro*, 6 de mayo de 1581, AHPZ, f. 495v; *Jerónimo Andrés, menor*, 24 de diciembre de 1590, AHPZ, f. 1197v.

13 Sobre la riqueza y complejidad del ajuar textil de la cama véase Ágreda (2017).

14 *Cristóbal Navarro*, 6 de mayo de 1581, AHPZ, f. 501v.

15 *Jerónimo Andrés, menor*, 24 de diciembre de 1590, AHPZ, f. 1184r.

16 *Jerónimo Andrés, menor*, 24 de diciembre de 1590, AHPZ, f. 1184r.

17 *Jerónimo Andrés, menor*, 24 de diciembre de 1590, AHPZ, f. 1184r.

lo largo del siglo XVI, ya que permitía producir un tono de carmín más hermoso que el logrado hasta ese momento mediante el quermes (Butler Greenfield, 2008: 50-99). José Acosta, autor de la *Historia natural y moral de las Indias* se refiere, en las postrimerías de esa centuria, a la cochinilla “afamada de Indias”, que es “una rica y gruesa mercadería; vale la arroba de esta cochinilla o grana muchos ducados. En la flota del año de ochenta y siete vinieron cinco mil seiscientos setenta y siete arrobas de grana, que montaron doscientos ochenta y tres mil setecientos y cincuenta pesos...”. Con esta sustancia tintórea, señalaba Acosta se teñía “la grana fina”, los tejidos más apreciados y costosos (Acosta, 1590: libro IV, 254-255).

Estas camas mencionadas respondían al tipo de lechos “de paramento”, con un cielo horizontal superior que cubre el lecho y del que penden los cortinajes (véase Fig. 5). Pero en los inventarios de Luis y Leonor Zaporta también figuran camas de “pabellón”. Luis Zaporta poseía un “pavellon de tafetan de girasol con su capitol” y Leonor un ejemplar de paño azul, así como una “camica” de cuatro cortinas y pabellón carmesí, decorada con alamares de seda, donde dormía su hija Juana¹⁸. Este tipo de camas con pabellón presentaban unos cortinajes que envolvían el lecho y culminaban en un capirote o “capitol” superior en punta. Estas peculiaridades se aprecian en pinturas como *La Anunciación* de Juan Correa de Vivar (1559) en el Museo Nacional del Prado (P002828)¹⁹ o en el tapiz que recrea la cámara nupcial de Herse de la serie de Willem de Pannemaker dedicada a los amores de Mercurio y Herse, h. 1570 en el Museo Metropolitano de Nueva York (41.190.135)²⁰.

La voz *pabellón* procede del francés antiguo *paveillon* (tienda de campaña) que derivaba a su vez del latín *PAPILIO-ONIS* ‘mariposa’. Señala Joan Corominas que, en latín, la voz *PAPILIO*, en alusión a ‘tienda de campaña’, es frecuente desde principios del siglo IV, pero que se halla ya hacia el año 200



Fig. 5. Cama de paramento con cielo y cortinajes a juego en el *Nacimiento de San Juan Bautista*. Jerónimo Cósida alias “Vallejo”, 1574-1585. Museo de Zaragoza (NIG 10095). Foto: José Garrido.

18 *Cristóbal Navarro*, 6 de mayo de 1581, AHPZ, f. 492r; *Jerónimo Andrés, menor*, 24 de diciembre de 1590, AHPZ, f. 1197r.

19 <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-anunciacion/88f0c430-0d2c-46b1-9ab6-f712457b7e20>> [15-05-2019]

20 <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/226696?&searchField=All&sortBy=Relevance&ft=panemaker&offset=0&rpp=20&pos=8>> [15-05-2019]

en Tertuliano, una acepción que se explica fácilmente por la comparación que se estableció entre las alas de una mariposa y una tienda agitada por el viento (Corominas, 1994: 329). Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana o española*, de 1611, relaciona también estos pabellones con las tiendas de campo y afirma que la adopción del término se debió a que en su origen esta protección textil se inventó “para lo que caminando habían de dormir en despoblado, adonde de ordinario suelen ser molestos los mosquitos y mariposas, para defenderse de sus picaduras” (Covarrubias, 1611: 581R.). El *Diccionario de Autoridades* (1726-1739) cita también una colgadura de cama o de trono semejante a las tiendas de campaña de “hechúra redonda por abaxo y que fenece en punta por arriba” (*Diccionario de Autoridades*, 1973: T. V, 69). De cualquier modo, los pabellones fueron menos frecuentes que los paramentos. Debieron introducir una nota de refinamiento y artificiosidad en las camas, más allá del propio valor del conjunto textil que, en algunos casos, fue sustancioso. Así, la emperatriz Isabel de Portugal tenía un pabellón de oro y plata matizado de seda de colores “con un botonçico de oro ençima y aljofar y unos penachuelos de argenteria” (Checa Cremades, 2010: 1374 y 1792).

Además de paramentos y pabellones de cama, hay que aludir a otros elementos textiles del lecho, entre los que cabe destacar las almohadas de diferentes tamaños, como los traveseros; es decir, la almohada que atravesaba toda la anchura de la cama, a juego con otras más pequeñas que en algunos inventarios reciben el nombre de “acericos” o “aciruelos” (Ágreda, 2017: 27- 28). Algunas de estas almohadas se confeccionaron con un tejido muy fino, la holanda, una tela de lienzo muy refinada y de un delicado color blanco, producida originariamente en las Provincias Unidas, que era muy estimada en la época. Así, Luis Zaporta tenía conjuntos de almohadas de cama de holanda, labradas con hilo de seda de diversos colores²¹.

En cuanto a sus estructuras de madera, sabemos que muchas camas estaban realizadas en nogal unidas por tornillos, con cuatro “pilares” que sujetaban el cielo de tela. La gran mayoría iban doradas, e incluso había camas de figuras, es decir, talladas. También existían camas de menor tamaño para los niños, como la ya citada de pabellón en el inventario de Leonor en tafetán carmesí donde dormía su hija Juana, así como otra “camica” de nogal que en el mismo documento se cita. En el inventario de Luis se registra también una cuna. Las camas de los criados eran de “tablas” sobre las que se ponían el colchón y la manta. En algunos casos, como en el del mozo de caballos de Leonor, el colchón se colocaba directamente sobre el suelo. Un capítulo aparte merece la “cama de viento” que aparece en el inventario de bienes de Luis, que se colocaba sin tocar el suelo, afianzadas con dos hierros y se balanceaban; en este último caso, la cama era de baqueta²².

Muebles

La colección de muebles de Luis y Leonor Zaporta refleja su posición social elevada por los materiales con que están hechos los objetos, además de por las propias tipologías que, de cualquier modo, responden a la aparición de nuevas habitaciones en los palacios como reflejo de los modernizados hábitos sociales.

21 *Cristóbal Navarro*, 6 de mayo de 1581, AHPZ, f. 497r.

22 *Cristóbal Navarro*, 6 de mayo de 1581, AHPZ, f. 504 v.

En el conjunto de muebles figuran en gran número las tipologías de asiento, muy variadas, seguidas de los muebles de guardar y de apoyo, además de las ya citadas camas. En número menor, se representan en la documentación otras tipologías, como candeleros y blandones, braseros o espejos.

Dentro de los muebles de asiento destacan los estrados, generalmente realizados con madera de pino o nogal, recubiertos por esteras o alfombras. Se colocaban en diferentes estancias de la casa; Leonor Zaporta tenía dos: en la alcobilla de invierno, o en el mirador grande²³. Era el lugar donde las mujeres, sentadas “a la morisca” sobre almohadas en muchos casos confeccionadas en guadamecés, recibían a las visitas (Covarrubias, 1611: 386v.).

La tipología de asiento más representada en la documentación son las sillas, con sus variaciones “de respaldo”, tapizadas mayoritariamente con ricos terciopelos de colores; destacan el verde, el negro, los carmesés, pardos y morados. Los textiles aparecen adornados con franjas de seda y con alamares, la mayor parte en oro. El otro material para tapizar que figura es el cuero, que a veces aparece en su variación “de colchoncillo”, es decir, con un relleno fino, generalmente de borra, sujeto por pespuntos, dibujando con ellos diversos motivos. La tapicería se fijaba con clavazón, dorada o pavonada, que era una terminación de color para el hierro a partir de las plumas del pavón (Covarrubias, 1611: 581v.). La madera se cita adornada con yesos dorados, con marqueterías o con taraceas de las que se hacían en Torrellas (Zaragoza), embutiendo madera de boj de tono anaranjado sobre tablas macizas de nogal, generalmente en composiciones de carácter mudéjar. Los bancos están hechos de madera de nogal en diferentes medidas; a veces, eran utilizados para ser colocados al lado de la cama. También cabe señalar que Leonor poseía dos sillas de plata.

Las sillas de mano, literas, coches y calesas mostraban públicamente el nivel social de la familia: las “sillas de llevar señoras” portaban toldos de *bocaçi* negro (‘tela de lienzo teñido de diversos colores y bruñido’) (Covarrubias, 1611:142v.) o de *creceval* blanco y las literas se forraban con damasco carmesí o terciopelo negro sujeto con clavazón dorada, mientras que los coches presentaban los toldos de baqueta o de seda morada.

En cuanto a los muebles de guardar, son los de más variadas formas. Cinco arcas aparecen en el ajuar de Luis, frente a un único ejemplar que poseyó Leonor. Es una tipología arcaizante, todavía muy medieval, que va a ser sustituida por otros muebles más modernos. En general, los muebles que aparecen en el ajuar de Luis son más tradicionales y retardatarios.

Normalmente, se especifica que las arcas tienen cerraja y llave. Realizadas en madera de nogal o pino, su función era guardar textiles principalmente, pero también armas y objetos de plata. Luis conserva también un cofre “ferrado”, que especifican que está vacío, ya que era una tipología reservada para transportar objetos en los desplazamientos. En cambio, los contenedores pequeños como arquillas, estuches, cajas y calajes son muy abundantes, sobre todo en el inventario de Leonor. Normalmente en estas pequeñas piezas guardaban joyas, “sembradurilla de plata”, papeles o velas (hachas). Los materiales con que están contruidos también materializan el lujo de lo que esconden: encontramos arquillas y cofrecillos entelados con terciopelo negro o carmesí, con sus guarniciones en plata; otros, encorados con adornos de encaje y terciopelo, pero también arquillas de marfil, cofreci-

23 *Jerónimo Andrés, menor*, 24 de diciembre de 1590, AHPZ, f. 1197v.

llos de azabache con guarniciones de plata y cajas y arquillas realizadas enteramente en plata maciza, además de estuches guarnecidos de “argofal”; es decir, perlas de aljófar “redondas y pequeñas” que se vendían “por onças de marco” en diferentes precios, según Juan de Arfe (Arfe y Villafañe (1976 [1572]): f. 62r.).

Escritorios, arquimesas, escribanías (portátiles), frente a las denominadas escribanías de asiento, tenían el pie incorporado²⁴. Estas cuatro denominaciones de muebles servían para guardar el recado de escribir como papeles y cartas, además de las joyas o la plata. Sus tamaños varían, a juzgar por la utilización de diminutivos: destacan a este respecto denominaciones como *escritorillo* o *arquimesilla*. Los materiales también eran de lo más variado y rico: maderas como el nogal o el ébano, metales como el acero o la plata, y otros más delicados como el nácar o el terciopelo. Algunos figuran adornados con “marquetería de Alemania”, cubriendo la superficie del mueble con diferentes maderas que podían ir tostadas y teñidas, formando una decoración figurada de carácter pictórico o con “taracea de Torellas”. Solo en el caso de una arquimesa de taracea se especifica que su pie es un “almario”, decorado de la misma manera; en cambio, un escritorio también de taracea se acompaña de su pie teñido, sin especificar su forma. Leonor tenía también una arquimesilla realizada enteramente en plata y una arquimesa de acero, cubierta por terciopelo verde.

Otras tipologías de muebles de guardar son los aparadores y armarios. Los aparadores, de carácter medieval, ya están casi en desuso a finales del siglo XVI, aunque aparecen en el inventario de bienes de Luis: uno de tres gradas, con sus pies, y otros dos, viejos, hechos en madera de pino. Estos muebles áulicos servían para mostrar el boato de la casa, generalmente ostentaban la vajilla de oro y plata, siendo colocados en las habitaciones principales o de aparato. Los “almarios”, por el contrario, eran una tipología común en los monasterios, que se trasladan a la vida civil a comienzos del XVI, siendo todavía a finales de siglo un mueble poco común. En ellos, como es el caso del que poseía Luis, se guardaban objetos del servicio de mesa, en este caso copas y tazas de vidrio de Barcelona, y otros objetos cerámicos. En el caso de Leonor, sabemos que poseía un gran armario de madera de nogal, heredado de su madre, donde se guardaban los objetos de plata o piezas preciadas, como un cofrecillo de azabache. Este armario, sin adornos ni colgaduras de tela, aparece tasado en 100 sueldos jaqueses, coste elevado para un mueble de madera. Por último, cabe citar que Leonor deja dispuesto en su testamento que “se tome lo que fuere necesario de la renta de mi hacienda” para la construcción de “un almario o archivo en las casas Archiepiscopales de la presente ciudad donde pareciera al sr Archibispo con dos llaves y que la una tenga su ilustrísima y la otra su vicario general y que allí estén recónditas y custodidas las escrituras tocantes al presente legado y limosna”²⁵.

Otras tipologías características de una casa rica del siglo XVI, también presentes en estos documentos, son los muebles de apoyo, como las mesas y las más pequeñas mesitas, además de los muy numerosos bufetes y algunos bufetillos. Las mesas, realizadas en madera de nogal, presentan pies de “tijera”, es decir, son plegables y, en varios casos, se realizaron en madera de pino. Estos pies se construían con cadenas y bisagras, que permitían su fácil transporte. Esta tipología es más numerosa

24 Sobre las “Escribanías”, véase Covarrubias (1611: 581v.) y acerca de las “escribanías de asiento” Rodríguez Bernis (2006: 161).

25 *Jerónimo Andrés, menor*, 24 de diciembre de 1590, AHPZ, f. 1163r., ítem 41.

en el inventario de Luis, mientras que el de Leonor solo cita “una mesa de taracea donde comen los señores”, especificando una función para este mueble que no se fijará hasta la segunda mitad del siglo XVIII.

Las “mesicas” se citan de nogal o pino, también con alguazas, en muchos casos doradas. Su tablero debía ser redondo y estaban cubiertas con tapetillos de guadamecí. En muchos casos se especifica su función de velador, ya que se dice que se usaban para poner el candil. La diferencia entre las mesas y los bufetes es que estos últimos no se plegaban, sino que su lugar en la casa era fijo, colocándose en muchos casos en el centro de las habitaciones, con un concepto decorativo más propio del Renacimiento que de la época medieval. Sobre ellos se apoyaban objetos e incluso numerosos libros, como el bufetillo que aparece reflejado en la testamentaria de Leonor. Estos muebles podían ser de diferentes tamaños; generalmente se hacían en madera de nogal o se decoraban con taraceas y en la mayoría de los casos estaban vestidos con ricas telas de damasco. Leonor poseía uno realizado en plata, al igual que Felipe II, que también contaba con bufetes de plata.

En un número más reducido aparecen registradas otras tipologías de muebles. En el inventario de Leonor se citan “dos blandones de madera placados, con sus cirios grandes de cera blanca” y en este mismo inventario se recogen tres parejas de candeleros: una de bronce dorado, otra de “jalata” y una tercera, de “menjui”. Estos últimos candeleros plasman muy bien ese sentido del lujo, ya que el menjuy era un bálsamo aromático, una especie de aceite esencial que se obtenía de un árbol de las Indias Orientales²⁶. Era un producto caro y exótico que, al quemarse, impregnaría las estancias de un aroma especialmente encendido.

Curiosamente, los espejos solo aparecen registrados en los bienes de Luis: se dice que poseía uno “muy grande de acero guarnecido”²⁷. Los espejos de gran tamaño se generalizarán, siempre como un objeto de lujo, en las casas de la nobleza y alta burguesía con posterioridad, sobre todo desde mediados del siglo XVII.

También en el inventario de Luis se describe un brasero “encajado en un sitio de madera” y un “escalfador grande de arambre”²⁸. Los escalfadores eran braseritos hechos de metal con tres pies y se ponían sobre la mesa para calentar la comida.

Cerámica

Uno de los grupos más excepcionales citados en la documentación es el de las porcelanas orientales. Eran objetos de auténtico lujo, propios de las colecciones más exquisitas en este momento. Luis poseía dos piezas de porcelana dorada, mientras que en el inventario de Leonor se registran dos porcelanas con guarnición: una de plata y la otra de oro, y nueve piezas de porcelana blanca y azul, seguramente chinas y de la Dinastía Ming (1368-1644).

En cerámica sobresalen los ocho búcaros de “tierra dorada”, es decir, de reflejo metálico propiedad de Leonor, así como otros búcaros, un “garral” (‘botijo de dos asas’) y el conjunto de cuatro parras de

26 Alonso (1958: 2788).

27 *Cristóbal Navarro*, 6 de mayo de 1581, AHPZ, f. 500v.

28 *Cristóbal Navarro*, 6 de mayo de 1581, AHPZ, ff. 503r/506v.

tierra blanca medianas, propiedad de Luis. Las “parras” o parrales eran vasijas grandes de barro con forma de parra, que servían para contener la miel. En las cocinas se disponía de tinajas para el agua y en las bodegas de tinajas para el vino.

El vidrio está presente, aunque en menor medida. En el inventario de Luis destacan “las taças y vasos de agua” ya citadas, de vidrio de Barcelona, y también la utilización de saleros del mismo material²⁹. En el inventario de Leonor se registran “nueve basicos de vidrio labrado de puntas de diamante” y dos copas de cristal, posiblemente venecianas³⁰.

Otros enseres variados nos pueden dar razón de algunos pequeños objetos de lujo que formaban parte de la vida cotidiana de los Zaporta, desde un juego de ajedrez a peines de marfil o cucharas con el cazo de coral.

Joyas y plata

Gabriel Zaporta dejó en su testamento “las joyas, perlas preciosas, oro y plata” (precisó, las adquiridas en 1572-1573) a su mujer Sabina Santángel y del resto de alhajas expresó que fueran repartidas a partes iguales entre Luis y Leonor “para hacer a su voluntad”³¹. Esa voluntad muestra cómo los Zaporta ofrecieron ricas ofrendas manufacturadas en oro y en plata a sus imágenes de devoción. En este sentido, Gabriel debía ser devoto de la Virgen del Loreto, a la que dejó diez arrobas gruesas de aceite para que ardieran día y noche las lámparas de su capilla en el Monasterio de San Francisco³².

Más devotos a la Virgen del Pilar fueron sus hijos Luis y Leonor. Resulta, en este sentido, excepcional que todavía se conserve una alhaja en el Pilar que fue ofrecida por Luis (véanse Figs. 6 y 7), según consta en la documentación de la Santa Capilla. La primera descripción de la alhaja en la do-



Fig. 6. Anverso de la corona donada por Luis Zaporta a la Virgen (1583) (17,5 x 25 x 6, 5 cm.), Museo Pilarista. Foto: Carolina Naya, cortesía del Cabildo Metropolitano de Zaragoza.



Fig. 7. Reverso de la corona donada por Luis Zaporta a la Virgen (1583) (17,5 x 25 x 6, 5 cm.), Museo Pilarista. Foto: Carolina Naya, cortesía del Cabildo Metropolitano de Zaragoza.

29 *Cristóbal Navarro*, 6 de mayo de 1581, AHPZ, f. 506r.

30 *Jerónimo Andrés, menor*, 24 de diciembre de 1590, AHPZ, f. 1188v.

31 Lo hace en la misma entrada que las 5.000 cabezas de ganado, en el ítem marcado con números modernos como 36: *Martín Martínez de Insausti*, Testamento de Gabriel Zaporta, 7 de mayo de 1579, AHPZ, s./f., inserto en el protocolo justo antes del f.199r.

32 *Martín Martínez de Insausti*, Testamento de Gabriel Zaporta, 7 de mayo de 1579, AHPZ, s./f., inserto en el protocolo justo antes del f.199r., ítem marcado con números modernos como 18.

cumentación del Pilar nos permite deducir su apariencia original manierista: contaba entonces con un resplandor de cristal de roca, combinado con oro esmaltado. Se citó por primera vez en 1607, entre las 12 coronas que ya estaban al servicio de la Virgen. Se describió en el inventario de alhajas de la Virgen como: “otra corona de oro con sus puntas de cristal y estas son doze con sus estrellas de oro esmaltadas al extremo de las puntas y treze puntas de oro divissadas como llamas de fuego y en el extremo de cada una destas una perla y por el campo y entorno dellas catorce perlas. Diola Luys Çaporta y pessa ciento y quinze escudos de oro”³³.

La Virgen del Pilar tuvo otra corona con crestería de cristal de roca, que hoy no se conserva. En este caso, era un aderezo que ofreció a la Virgen el 12 de octubre de 1661 Luisa de Heredia, duquesa de Híjar, con un resplandor de trece rayos que alternaban con doce puntas³⁴. Estas riquísimas joyas constatan la moda entre las clases altas de la labra de cristal de roca. La gema así denominada no es más que la variedad del cuarzo hialino, incoloro y transparente que en la época se extraía de las gravas de cristal de los Alpes y la zona de San Gotardo (Arbeteta, 2015: 39). Con este bello material se configuraban joyas y labraban piezas en Milán (*arte grossa y subtile*) a partir de las lascas sobrantes de la manufactura de vasos ricos que conformaban magnas piezas en los tesoros europeos, como los de los Médici o el del Delfín. No obstante, aunque lo veremos en estas piezas, de naturaleza profana, fue un soporte que será especialmente utilizado en época de los Austrias para materializar la devoción española. Estas ofrendas revelan el gusto de las clases pudientes por ornar con los más suntuosos materiales a sus imágenes de veneración. La documentación revela que servían para agradecer su intercesión en la concesión de favores, así como para obtener sepultura en lugares privilegiados de los templos, o simplemente para hacer exhibición de su piedad.

De cualquier modo, la corona de los Zaporta se manufacturó en 1583, tal y como figura en el tambor (parte baja de la corona por el interior) por Alonso de Riberas o de Rebirá, joyero catalán que también había ejercido varios años en Madrid y se examinó en Zaragoza en 1580. Tenía varios artífices a su cargo, entre ellos un oficial napolitano llamado Vespasiano Escodes³⁵.

Hoy, la apariencia de la pieza está bastante distorsionada con respecto al momento de su entrega en el Renacimiento: la parte central (cestillo y sobrehalo) todavía es labor original manierista con decoración calada de cartones y cueros recortados y esmaltados, pero está modificado el halo (resplandor), que debía estar deteriorado por el uso y se restituyó en 1784³⁶. Fue el momento en que se desechó el de cristal y se le hizo un resplandor nuevo, en oro, aunque con el mismo número de elementos, y sobre él se incorporaron, para enriquecerlo, entre otras joyas, una banda de rubíes y esmeraldas de finales

33 *Libro del Inventario de la plata, jocalias y ornamentos de la Sachristia de la Sancta Cappilla del Pilar; y de las demas cosas tocantes a ella puestas por su orden hecho el primero de Henero de 1607*, Archivo Capitular del Pilar (en adelante, ACP), Alm. 6. Cax. 6. Lig.3. Nº 7, f. 14 r., ítem nº 10.

34 *Libro del inventario que se hizo, de las joyas, preseas, ornamentos, y jocalias de la Capilla de la Purissima Virgen Santa María la Mayor y del Pilar*; 1626, Alm. 6, Cax.6, Lig.3, nº2, f.1r., nº 3. Esta corona todavía se conserva en 1796. Se cita en un cuadernillo suelto ya citado como “una corona imperial de oro y rayos de christal” y se tasa en 831 pesos: A.C.P., “Razón de las alaxas que se hallan existentes en la Sachristia de la Santa Capilla de Nuestra Señora del Pilar, mes de abril de 1796”, en ACP, papeles sueltos, cax.6, s/ identificar, f. 1r. s/n, ítem nº 3.

35 Sobre esta joya, en detalle véase Naya (2018).

36 *Inventario de las halajas y plata de Nuestra señora del Pilar en su Santa Capilla* de 1742, ACP, Alm. 6, Cax.6, Lig.3, nº 19, p. 11, “adición al número 3”.



Fig. 8. Heráldica del linaje Zaporta en el reverso del tambor de la corona. Museo Pilarista. Foto: Carolina Naya, cortesía del Cabildo Metropolitano de Zaragoza.

del siglo XVI considerada “de las más bellas del Reyno de Aragón”, que había sido donada al Pilar por la condesa de Salvatierra y marquesa del Vallés³⁷.

La corona todavía presenta en el tambor, calado, las armas de la familia: una puerta en forma de medio punto, de apertura central, dispuesta sobre campo azur imperial con tres estrellas de seis puntas, una en jefe y a cada flanco (véase Fig. 8). Cabe resaltar que es la única pieza de época Moderna del joyero de la Virgen del Pilar que está firmada por su artífice, por lo tanto, con clara conciencia de autor, debido a la importancia del encargo y del encargante.

Los inventarios de Leonor también revelan una especial predilección por la Virgen del Pilar, además de por el denominado cristal de roca. Deja en testamento ordenado que el aceite de una lámpara de plata para la capilla de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza arda “de forma perpetua”³⁸. En cuanto al cristal de roca, vemos en los inventarios de Leonor su uso mayoritario en joyería civil, en concreto, en una argolla o en un cordón de cristal guarnecido en oro, como algunos ejemplares que conserva de su madre³⁹.

Otro marcaje directo del lujo son los juegos de ojales de oro, como los cincuenta ejemplares guarnecidos con diamantes⁴⁰. Los diamantes eran la segunda gema más cotizada, sobre todo por su calidad alquímica, al ser la sustancia más dura que se conoce, ya que la piedra preciosa considerada más bella de la época y que la superaba en precio era el rubí (Arfe y Villafañe (1976 [1572]): f. 50r.).

También figuran algunas “bronchas”, que eran joyeles muy ricos en la época y que se prendían en el centro de cinturones o cintas, como en el caso de “un collar de figuras” que presentaba 30 piezas (“contando con la broncha”)⁴¹. Nos puede servir para imaginar este aderezo el rico colgante que donó

37 La banda se describe en el *Libro de las Jocalias de la Santa Capilla, según el inventario que de ellas se hizo en 1670*, ACP, Alm. 6, Cax.6, Lig.3, n.º 4, p.143, ítem n.º 5.

38 *Jerónimo Andrés, menor*, 24 de diciembre de 1590, AHPZ, ff. 1144v.-1145r., ítem 9.

39 *Jerónimo Andrés, menor*, 24 de diciembre de 1590, AHPZ, f.1182v.

40 *Jerónimo Andrés, menor*, 24 de diciembre de 1590, AHPZ, f.1182r.

41 *Jerónimo Andrés, menor*, 24 de diciembre de 1590, AHPZ, f.1182r.

al Pilar de Zaragoza el marqués de Ayerbe Hugo de Urriés en 1603, que todavía presenta reasa por detrás, aunque se reutilizó como “broncha” en la cintura de la imagen de la Virgen del Pilar de plata que sale en procesión. La escultura es una obra del escultor Miguel de Cubels, hacia 1620⁴².

42 Sobre esta joya en detalle véase Morte / Naya (2014: 70-74).

Bibliografía

Acosta, J. (1590): *Historia natural y moral de las Indias*. Sevilla: Casa de Juan de León.

Ágreda, A.M. (2017): «Vestir el lecho. Una introducción al ajuar textil de la cama en la España de los siglos XV y XVI». En: *Res Mobilis. Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, Vol. 6, n.º 7, pp. 20-41.

Alonso, M. (1958): *Enciclopedia del Idioma, Diccionario histórico y moderno de la lengua española (siglos XII al XX), etimológico, tecnológico, regional e hispanoamericano*. Tomo II. Madrid: Aguilar.

Alonso, M. (1986): *Diccionario medieval español. Desde las Glosas Emilianenses y Silenses (s. X) hasta el siglo XV*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca.

Arbeteta, L. (2015): *Arte transparente. La talla del cristal en el Renacimiento milanés*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Arfe y Villafañe, J. (1976 [1572]): *Quilatador de la plata, oro y piedras*. Ed. facsímil. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

Ávila, A. (1989): «Oro y tejidos en los fondos pictóricos del Renacimiento Español». En: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n.º 1, pp. 103-116.

Aznar Recuenco, M. (2013): «Arte y ostentación en el Renacimiento: Los tapices flamencos del Inquisidor y arzobispo de Zaragoza Andrés Santos (1529-1585)». En: *Anales de Historia del Arte*, 23, Núm. Especial, pp. 407-417.

Butler Greenfield, A. (2008): *L'Extraordinaire saga du rouge. Le pigment le plus convoité*. Paris: Éditions Autrement.

Combescure, M. (2003): «Introducción y transcripción». En: Combescure, M. / Motis, M.A. (2003): *El Libro Verde de Aragón*. Zaragoza: Libros Certeza.

Corominas, J. (con la colaboración de Pascual, J.A.) (1994): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos. Tomo IV, ME-RE.

Covarrubias, S. (1611): *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, Impresor de N. S.

Checa Cremades, F. (dir.) (2010): *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*. Vol. 2. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones.

Diccionario de Autoridades (1973). Ed. facsímil. Madrid: Editorial Gredos. T. V, O-Z.

García Mercadal, J. (1952): *Viaje de extranjeros por España y Portugal*. Madrid: Aguilar T. I.

Gómez Urdáñez, C. (2000): «Mecenas, señores, consumidores. Una perspectiva histórica necesaria». En: *Actes del I, II i III Col.loquis sobre art i cultura a l'època del Renaixement a la Corona d'Aragó*. Tortosa: Ajuntament de Tortosa, Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, pp. 189-220.

Gómez Zorraquino, J.I. (1982): *Los Zaporta: Una familia de mercaderes en el Aragón del siglo XVI*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja.

González Arce, J.D. (1998): *Apariencia y poder. La legislación suntuaria castellana en los siglos XIII-XV*. Jaén: Universidad de Jaén.

Morte García, C. (1999): «Rolán Moys, el retrato cortesano en Aragón y la sala de linajes de los duques de Villahermosa». En: *IX Jornadas de Arte. El arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II*. Madrid: CSIC, pp. 445-468.

Morte García, C. / Naya Franco, C. (2014): «La pervivencia de una devoción: la imagen procesional barroca de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, en plata, oro y gemas preciosas». En: *Ars & Renovatio*, Centro de Estudios de Arte del Renacimiento, n.º 2, pp. 60-98. <http://www.artedelrenacimiento.com/images/ARSRENOVATIO2014/LA_PERVIVENCIA_DE_UNA%20DEVOCI%C3%93N.pdf>

Naya Franco, C. (2018): «La corona en oro esmaltado y resplandor de puntas de cristal de roca donada a la Virgen del Pilar de Zaragoza por Luis Zaporta (1583), primogénito del banquero de Carlos I». En: *Emblemata. Revista Aragonesa de Emblemática*, XXIV, pp. 225-237.

Pastoureau, M. (1986): *Figures et couleurs. Étude sur la symbolique et la sensibilité medievales*. Paris: Le Léopard d'Or.

Pérez Sánchez, M. (1998): «Algunos aspectos del arte textil de ostentación en Murcia: alfombras, colgaduras y tapices de los siglos XVII y XVIII». En: *Revista Imafrente*, 12-13, pp. 271-292.

Rodríguez Bernis, S. (2006): *Diccionario de mobiliario*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Sombart, W. (1979): *Lujo y capitalismo*. Madrid: Alianza Editorial.

Vega, J. (2010): *Arte e ilusión en la España Ilustrada*. Madrid: C.S.I.C., Ediciones Polifemo.

Zalama, M. (2000): *Vida cotidiana y arte en el palacio de la Reina Juana I en Tordesillas*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.