

LOS TEXTILES EN LOS ESTRADOS FEMENINOS ESPAÑOLES DEL SIGLO XVII

TEXTILES IN THE WOMEN'S ESTRADOS OF 17TH-CENTURY SPAIN

Ismael Amaro Martos*
Universidad de Jaén

Resumen

El estrado era una zona reservada para las mujeres, que en las casas españolas del siglo XVII experimentó uno de los periodos de mayor notabilidad. Este lugar podría situarse hasta en tres estancias de la vivienda, por lo que el enriquecimiento textil llegaría a ser muy significativo. La base del estrado era la alfombra, después estaba respaldado por un tapiz o colgadura, y en el espacio creado se incorporaban, entre otros elementos, cojines, almohadas, colchones, sillas y mesas, todo ello tapizado o revestido con ricos tejidos. En este trabajo se aborda el uso y la disposición de estos textiles, sus características estilísticas, así como las del mobiliario que cubre; las manufacturas o talleres que los realizaron, y las guarniciones con las que se completaron.

Palabras clave: estrados, alfombras, tapices, tejidos, mobiliario.

Abstract

The *estrado* was an area reserved for women, which experienced one of its most notable periods in 17th-century Spanish homes. This space could be located in up to three rooms of the house, which meant that the textile decoration became very significant. The base of the *estrado* was a carpet, backed by a tapestry or hanging, and the space created was filled with cushions, pillows, mattresses, chairs and tables, among other items, all upholstered or covered with rich fabrics. This work addresses the use and arrangement of these textiles, their stylistic characteristics, as well as those of the furniture they cover; the manufacturers or workshops that made them, and the trimmings with which they were completed.

Keywords: *estrados*, carpets, tapestries, fabrics, furniture.

Introducción

El estrado era una zona de la casa andalusí que fue asimilada por los cristianos con el avance de la conquista. En el siglo XII era una sala para recibir ocupada por hombres y mujeres, pero en el siglo XIV se convirtió en un espacio exclusivamente femenino, vigente durante gran parte de la Edad Moderna¹. Sebastián de Covarrubias (1539-1613) lo definió como “el lugar donde las señoras se asientan sobre cojines, y reciben las visitas”². Efectivamente, era una estancia o parte de ella reservada para las mujeres que, sentadas “a la turca”, realizaban labores que entonces eran entendidas como propias de damas, ya fuera leer, orar, dialogar, hilar, coser, bordar, etc. *La Virgen Niña en éxtasis* (1632-1633), de Francisco de Zurbarán (1598-1664)³, muestra con gran acierto cómo sería la vida en estos estrados, ya que la Virgen, sentada “a la turca”, interrumpe el bordado de una cenefa sobre una almohadilla para rezar (fig. 1). También en esta pintura se aprecia cómo el estrado solía alzarse sobre una tarima de madera o, más inusual, de corcho, como atestigua Lope de Vega (1562-1635) en *La Gatomaquia* (1634)⁴. Incluso, podría estar bordeado por una barandilla, como resalta Cassiano del Pozzo (1588-1657) en la casa del duque de Pastrana: “la casa es buena [...] especialmente una balaustrada que rodea el estrado, de rica y hermosa apariencia”⁵.



Fig. 1. Francisco de Zurbarán, *La Virgen Niña en éxtasis*, 1632-1633. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Núm. de inventario: 27.137.

Durante el siglo XVII, el estrado se proveyó de una mayor riqueza, que se acrecentaba a medida que el visitante avanzaba hacia el interior. Lo normal era que las casas tuvieran un solo estrado y en la estancia llamada sala hubiese

otro⁶. A partir de las descripciones del abate Arnolfini en su *Discurso hispano político sobre el estado presente de la monarquía* (1662) y de la obra *El día de fiesta en Madrid y sucesos que en él pasan* (1667), de Juan de Zabaleta (ca. 1600-ca. 1667), se sabe que las casas de las familias más pudientes tenían hasta tres estrados: el “de respeto”, que sería un espacio para recibir; el “de cumplimiento” y el “de cariño”, situado en la alcoba de la dama⁷.

Alfombras para delimitar y cubrir

Independientemente del número de estrados que tuviera la casa, en concordancia con la posición social y el poder económico de sus habitantes, y mientras que la barandilla y la tarima eran prescindibles, las alfombras o las esteras eran indispensables para acondicionar el espacio, delimitarlo o cubrirlo en caso de que se encontrase sobre una plataforma. Las esteras de esparto eran más habituales en verano, mientras que en invierno se preferían las alfombras⁸. Con su presencia, este lugar se volvía más cálido y confortable, al tiempo que embellecía el frío pavimento o la superficie de la tarima.

La producción de las alfombras de nudo en el sureste peninsular se remonta al siglo X. Después de la conquista, estos telares siguieron funcionando para la nueva clientela⁹, lo cual no impedía que también se adquiriesen alfombras de Persia y Turquía, que llegaban a través de Venecia¹⁰. Alcaraz (Albacete) fue uno de los centros de producción más importantes en España, con modelos de gusto oriental aparentemente inspirados en las alfombras turcas, aunque Partearroyo Lacaba defiende que fue al contrario¹¹, teoría que antes había mantenido Shepherd¹². La expulsión de ciento treinta y una familias moriscas en 1610 tuvo consecuencias devastadoras para esta industria¹³, pues hacia 1649 cerró, como parece indicar el memorial que Gabriel de Pareja y Quesada envió al rey, en el que le decía que “no tiene de presente cuatrocientos vecinos y los más de ellos tan pobres que no se pueden sustentar, y los tratos de paños, alfombras y los demás, han cesado totalmente”¹⁴. Si bien, aunque la producción decreciese en la primera mitad del siglo XVII, todavía se seguirían fabricando alfombras alcaraceñas¹⁵, como revelan los inventarios de estas décadas, en gran medida pertenecientes a familias nobles. Cierto es que algunas debían ser del siglo anterior, pues se hace referencia a su mal estado, pero otras sí que serían del seiscientos, cuando la producción agonizaba de manera paulatina¹⁶.

En lo que respecta a la decoración, en las alfombras de Alcaraz predominaban las ruedas con forma octogonal, combinadas con cordones “de San Francisco” en las cenefas, epigrafía cúfica árabe o pseudoárabe, es decir, que la imitase, aunque decreciese después del Concilio de Trento (1545-1563); “cruzéticas”, ya fueran cruces de San Andrés, de Calatrava, lazos, losanges, árboles, etc.; animales (perros, osos, leones, jabalís, aves, etc.), a veces entre árboles, también de clara herencia oriental; y vegetales, con flores, jarrones y ramos, que ganaron terreno a las ruedas con formas geométricas, especialmente en el siglo XVII. Por supuesto, también podrían aparecer motivos heráldicos que resaltasen la familia que había solicitado la alfombra. El colorido, por su parte, fue muy rico, con tonos anaranjados, rojos, amarillos, verdes y azules, aunque también se fabricaron en blanco y negro para las viudas, por lo que eran más económicas¹⁷.

Otro gran centro productor peninsular fue Cuenca, al que pertenecen gran parte de las alfombras datadas en el siglo XVII, que pudieron tejerse en talleres como el de Humberto Mariscal¹⁸, un maestro flamenco que reactivó la industria textil entre 1688 y 1708, y que serviría para alentar al resto de empresarios textiles, hasta triplicar el número de telares entre 1697 y 1735¹⁹. De estas obras se tiene poca documentación²⁰, pero se conocen ejemplos completos, como la alfombra datada hacia 1660 conservada en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, perteneciente a la serie “brocados”²¹, denominación que viene de su similitud con los ricos tejidos fabricados en Toledo en el siglo XVI²². Esta pieza, en concreto, tiene un marco con cenefa a base de motivos menudos en ese, recogidos por abrazaderas de las que brotan triunfos vegetales, enmarcada por estrechas bandas en zigzag, y campo con grandes hojas-palmas alternadas con flores, acompañadas de pequeñas aves y cuadrúpedos.

En el Metropolitan Museum de Nueva York se conserva una alfombra que tiene la cenefa como la anterior²³ (fig. 2). Lo curioso de este ejemplo es que el campo es muy similar al de otro caso del Museo Nacional de Artes Decorativas, datado entre el segundo y el tercer cuarto de la centuria²⁴. El caso madrileño consta de marco con tres cenefas con motivos geométricos en zigzag combinados con elementos vegetales, y el campo tiene decoración tipo “lotto”, llamada así por su similitud con las alfombras turcas de Anatolia o Ushak pintadas por Lorenzo Lotto (1480-1556), de colores más vivos que las españolas²⁵. En consecuencia, la alfombra del museo neoyorquino también responde a este modelo, se podría datar en fechas cercanas y, por supuesto, estaría realizada en Cuenca.



Fig. 2. Taller de Cuenca, *Alfombra*, segundo y tercer cuarto del siglo XVII. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Núm. de inventario: 22.100.126.

Tapices como espalda de estrado

El estrado “de respeto” estaba decorado con alfombras y tapices²⁶. Al estar reservado para visitas de respeto, como su propio nombre indica, debía tener una decoración mucho más sobria, de ahí que los tapices fueran la espalda de estrado más idónea. La particularidad de estas piezas es su capacidad narrativa, pues representaban escenas históricas, religiosas, mitológicas o de género²⁷ (fig. 3). Al igual que las alfombras, eran considerados colgaduras del tiempo, lo que quiere decir que son adecuados para una determinada época del año²⁸. En concreto, los tapices fueron especialmente utilizados en invierno para aislar las casas del frío²⁹. Cuando llegaba el verano, se enrollaban y podían ser fácilmente transportados y colocados en otro sitio³⁰, o se almacenaban en las llamadas arcas tapiceras³¹. A principios del siglo XVII, todavía fue común que en verano se sustituyesen por guadamecés, mucho más frescos³², aunque esa costumbre se perdió progresivamente en la segunda mitad de la centuria³³.



Fig. 3. Taller anónimo, *Tapiz de la Anunciación, la Adoración de los Pastores y la Adoración de los Magos*, principios del siglo XVII. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Núm. de inventario: 50.145.56.

La posesión de tapices era un signo de distinción social entre los nobles, ya que eran las piezas más lujosas de toda la casa, tanto por los materiales, al mezclar la lana con seda y plata, como por la complejidad técnica de su fabricación³⁴. No obstante, en la renovación de la pragmática contra el lujo del 2 de junio de 1600, emitida por Felipe III (1578-1621), se hacía hincapié en la prohibición de “hacer en el reino, ni introducir tapices en que haya oro, y plata: y se declara que las prohibiciones que quedaban hechas de estos metales debían entenderse, no solamente de los finos, sino también de los falsos”. Eso no impedía mantener los tapices que ya formaban parte de las colecciones familiares, pues “se permite usar hasta que se acabe, venderlo, o troncarlo, con que no se le mude la forma que tenía al tiempo de la promulgación”³⁵.

Independientemente de que se cumpliera o no la pragmática contra la fabricación y adquisición de tapices que contuvieran oro y plata, lo que está claro es que los más demandados fueron los realizados en los talleres flamencos

y, sobre todo, los de Bruselas. Marie-Catherine le Jumelle de Barneville (1652-1705), baronesa d'Aulnoy, en la *Relación que hizo de su viaje por España* (1679), recalca que “abundan los brillantes tapices [...] los Gobernadores de los Países Bajos [han traído] excelentes tapices”³⁶. Su demanda debió ser tan acusada que Pedro Fernández de Navarrete (1564-1632) se mostró contrario a las “costosísimas tapicerías de Bruselas” en su *Conservación de monarquías y discursos políticos sobre la gran consulta que el consejo hizo al Señor Rey Don Felipe Tercero*³⁷, pues a su juicio todas estas piezas de importación eran las culpables de la pobreza que entonces asolaba España³⁸.

Por su parte, la producción española no fue especialmente significativa en el siglo XVII, salvo pequeños talleres, como la Fábrica de Santa Isabel de Madrid, regentada en 1625 por Antonio Cerón, acompañado de ocho oficiales salmantinos que aumentaron la producción y obligaron a instalar otros cuatro telares. Después le sucedieron Juan Álvarez junto a Domingo de Arce, además de otros maestros de Bruselas. En la calle Atocha hubo otro taller de tapices, frente al convento de Santo Tomás, pero solo se conserva un ejemplar en una colección particular de París. Juan Metler, también originario de Bruselas, solicitó a finales de siglo la protección real para establecer un taller en Madrid, y Esteban Banderbergh fue llamado a la corte de Carlos II (1661-1700), pero cuando llegó en 1700 ya había muerto el rey³⁹. A estos talleres y maestros en la capital se sumaría algún otro en Salamanca⁴⁰. Este discreto panorama nacional explica parcialmente por qué fue común adquirir tapices flamencos y la poca presencia de este tipo de tejidos en almohadas y asientos durante el siglo XVII. Si bien, como se verá a continuación, tampoco es que las sillas más utilizadas en España favoreciesen este tipo de tapicerías.

Telas para vestir paredes y muebles

La renovación de la pragmática contra el lujo de 1600, repetida el 3 de enero de 1611, incluía un apartado específico para el ámbito doméstico y los muebles que en él se encontraban. Con respecto a las colgaduras, las prohibía “de brocados, y telas de oro, y plata, y bordados; y cualesquiera telas que tengan estos metales”⁴¹. En efecto, “brocados” es un término histórico que define aquellos tejidos cuya decoración es especialmente suntuosa porque incorpora láminas e hilos metálicos⁴². En cuanto al bordado, durante el reinado de Felipe IV (1605-1665) esta ley se endureció, “añadiendo, que no se pudiera bordar muchas cosas que por ella [pragmática de 1611] se permitían”. Por tanto, lo que pretendía la legislación era impedir las telas ricas labradas o bordadas con hilos de plata sobredorada o de su color. Por el contrario, la pragmática de 1600 proponía alternativas de menor derroche, “permitiéndose únicamente de terciopelos, damascos, rasos, tafetanes, u otras telas de seda, y que se puedan echar en las gorras de las dichas colgaduras, flocaduras de oro, y plata”, aunque en la de 1623 se restringió mucho más, pues especificaba “ni hacer colgaduras de verano, como no fueran de telas fabricadas en el reino, concediendo ocho años de término para consumir las que ya estaban hechas”⁴³. De acuerdo con esta pragmática, debían confeccionarse con tejidos españoles, pero las piezas conservadas y las fuentes literarias indican lo contrario. Para muestra, el *Discurso V* de Francisco Martínez de la Mata (†1665), en el que expresamente

alude al incumplimiento de esta ley, después de incidir repetidas veces en que el género importado es el culpable del decrecimiento nacional, con sentencias tan esclarecedoras como que “en el alcaicería de Granada, Sevilla, Córdoba, y demás ciudades de España y las Indias, con toda la libertad se vende la seda extranjera con tanto perjuicio del patrimonio real: que es el origen de la pobreza, despoblación, y esterilidad de España”⁴⁴.

El estrado “de cumplimiento” estaría adornado con terciopelos y damascos⁴⁵, especialmente en su espalda. Las obras pictóricas españolas del siglo XVI suelen presentar paños al fondo con una mayor carga decorativa. En cambio, los del siglo XVII acostumbran a ser terciopelos lisos bordeados con algún tipo de guarnición dorada. De ser damascos, como también abala la legislación, tendrían un diseño vegetal alargado y ascendente, pensado para cubrir grandes superficies verticales. Muchos de ellos seguían el esquema italiano del *vaso fiorito*, con un jarrón del que brota un ramo floral, centrado y simétrico, con volutas y ramas⁴⁶, aunque también los había sin vasija y, en su defecto, el triunfo vegetal quedaba recogido por una abrazadera. Los esquemas más repetidos tenían estos motivos enmarcados por redes ojivales, denominadas *a rete di maglie*⁴⁷, formadas a base de tallos que se abrían y cerraban cuando eran prendidos por coronas u otro tipo de elementos⁴⁸. Aunque Génova fue el centro de producción habitual de este tipo de damascos, también se realizaron en otros centros, como Bolonia, Florencia, Lucca, Milán, Nápoles y Venecia. De hecho, esta última ciudad también gozó de sonada reputación⁴⁹.

Los damascos eran más económicos, por lo que tuvieron más salida en el mercado nacional e internacional⁵⁰. Uno de los modelos más difundidos en el siglo XVII fue el *della corona*, fabricado por primera vez en Génova en la centuria anterior, en el que el motivo que le da nombre es el nudo vertebrador de los tallos que se cierran y abren en torno al *vaso fiorito* (fig. 4). Un siglo más tarde, en la década de 1680, apareció el damasco de *foglie di acanto*⁵¹, con hojas de acanto que conforman guirnalda serpenteantes enfrentadas entre sí, que se abren y cierran en sentido vertical para bordear los conjuntos vegetales con las mismas hojas que centran la composición (fig. 5). En España también se fabricaron damascos con estos modelos, como pedía la pragmática de 1623 y como cercioran los ornamentos litúrgicos conservados en las sacristías de las iglesias de todo el país. Manufacturas con tanta tradición como las granadinas seguían en activo en la segunda mitad del siglo XVII, y así queda recogido en el *Viaje de Cosme de Medici por España y Portugal (1668-1669)*, donde se dice que había *sopra tres mila telai, ne quali si fabbricano, rasi, felpe, velluti ricchi, broccatelli, e dommaschi molto buoni*⁵². Aun así, esta situación estaría alejada del esplendor que tuvo Granada en época nazarí y el siglo XVI, como ya recriminaba Martínez de la Mata. Con lo cual, muy probablemente los damascos demandados por la clientela más exquisita serían importados desde Italia, especialmente de Génova, junto a las “perjudiciales telas ricas de Milán y Florencia”⁵³, como critica Fernández de Navarrete, con las que desoían los dictámenes de la legislación.



Fig. 4. Manufactura italiana o española, *Damasco «della corona»*, siglos XVI-XVII. Centre de Documentació i Museu Tèxtil, Tarrasa (Barcelona). Núm. de inv. 21318.



Fig. 5. Taller genovés, *Damasco de «foglie di acanto»*, Ca. 1680-1690. Victoria and Albert Museum, Londres. Núm. de inventario: T.43-1937.

Para mayor comodidad sobre las alfombras en los estrados, las mujeres se sentaban sobre cojines o almohadas y colchones, este último de mayor tamaño, así que permitía tenderse⁵⁴. Los dos primeros términos pueden utilizarse como sinónimos pues, aunque Francisco del Rosal (*ca.* 1537-*ca.* 1613) dice que “los coxines, sobre los cuales se hincan las rodillas, o se sientan las mujeres en el estrado”⁵⁵ y Covarrubias especifica que las almohadas son, principalmente, donde “declinamos la cabeza”⁵⁶, en las definiciones de principios de la siguiente centuria el uno sirve para describir al otro. Así, el cojín es un tipo de almohada “por lo regular de badana o cuero, llena de lana, pluma o borra, que comúnmente sirve para sentarse en él o hincarse de rodillas”⁵⁷, mientras que a la almohada se le puede llamar cojín y es una “funda de lienzo, tela, cuero, u otra cosa semejante, que llena de pluma, lana, o algodón sirve para sentarse con blandura y conveniencia”, con la particularidad de que su uso principal es el de “recostar la cabeza en la cama”⁵⁸. Por aclararlo un poco más, los dos servían para sentarse en el estrado, pero además en el cojín se podían arrodillar y en la almohada, echar la cabeza en la cama. De hecho, ya Antonio de Nebrija (1444-1522) diferenciaba entre “almohada de cama” y “almohada de estrado”, mientras que del primero solo recogía el “coxín de silla”⁵⁹, entendida la “silla” como un término genérico que hace alusión a cualquier asiento. Estas primeras acepciones quizás expliquen por qué en las fuentes literarias existe una preferencia por el término “almohada” frente al “coxín”, a pesar de que en el diccionario de Covarrubias se utilice este segundo vocablo para definir el estrado, como ha quedado recogido en el primer párrafo del presente trabajo.

La almohada de estrado a menudo tenía dos caras bien diferenciadas: una inferior, confeccionada con un tejido de menor calidad o más grueso y resistente, o cuero; y una superior, con un tejido mucho más rico y delicado. Este último solía ser el terciopelo, como sucede en las almohadas del siglo XVII de la Casa Museo Lope de Vega de Madrid, con terciopelo carmesí de posible manufactura valenciana, una de ellas con borlas doradas en las esquinas, y ambas con la cara inferior de piel vuelta⁶⁰. El terciopelo estaba presente en los estrados más sencillos, como el que describe Jerónimo de Alcalá (1571-1632) en *El donado hablador: vida y aventuras de Alonso, mozo de muchos amos*, con “una alfombra mediada con seis almohadas de terciopelo carmesí, estrado de alguna moderación, para una señora ordinaria”⁶¹. También se presupone humilde el espacio en el que está sentada *La Virgen Niña durmiendo* (1630-1635) de Zurbarán⁶², sobre una almohada del mismo tejido y color, y decorada en las esquinas con borlas doradas. Por otro lado, en los estrados más lujoso también se emplearía este textil, como al que hace referencia Alonso de Castillo Solórzano (1584-1647) en *Tiempo de regozijo y carnestolendas de Madrid* (1627): “A un lado estaba un grande estrado, con veinticuatro almohadas de terciopelo carmesí”⁶³; o el definido por María de Zayas y Sotomayor (1590-1653) en sus *Novelas amorosas y exemplares* (1638): “Coronaba la sala un rico estrado con almohadas de terciopelo verde, a quien las borlas, y guarniciones de plata hermozeaban sobremanera”⁶⁴.

El tamaño reducido de las almohadas invitaba a que los tejidos utilizados tuvieran motivos menudos, aunque también se emplearon modelos de *vaso fiorito* o similares de gran tamaño, pero la unidad decorativa quedaba recortada. Una

tipología ideal de damasco sería el llamado *in trefiori*, que también podría realizarse en terciopelo, aunque esto era más extraño, y también se podría utilizar para colgaduras y otros tapizados (fig. 6). Este diseño fue creado en el siglo XVI, seguramente en Lucca, aunque las últimas investigaciones sospechan también de Liguria y Toscana, vigente en los siglos posteriores. Normalmente contenían ramitos de tulipanes, claveles, lotos, peonías o lirios muy esquematizados, con hojas o palmetas y dispuestos al tresbolillo, con estructura casi geométrica⁶⁵.



Fig. 6. Manufactura italiana o española, *Damasco «in trefiori»*, siglo XVII. Centre de Documentació i Museu Tèxtil, Tarrasa (Barcelona). Núm. de inv. 21273.

La pragmática de 1600 indicaba que las almohadas de estrado podían ser “de brocado, rasos, y cualesquiera otras telas con oro y plata”⁶⁶, así que su confección no se tenía que limitar al uso de damascos y terciopelos. Unos tejidos labrados indicados para estas piezas por su reducida unidad decorativa serían aquellos que estaban adornados con elementos *isolati* (aislados)⁶⁷ (fig. 7). Este modelo fue implantado por los tejedores musulmanes asentados en el siglo XIV en Florencia y producidos por los maestros locales a partir de la siguiente centuria. Estos tejidos se conformaban con flores, triunfos vegetales, flores de lis, palmetas, hojas, etc., de pequeño formato y dispuestos al tresbolillo⁶⁸. En la segunda mitad del siglo XVI y principalmente en el siglo XVII fueron más comunes las ramas rotas (*a mazze*), barras o motivos en forma de ese en sentido diagonal, también aislados y siempre de reducidas dimensiones⁶⁹. Los mismos elementos que hermean estos tejidos *isolati* también se pueden encontrar dentro de una menguada *rete di maglie*, aunque en el caos de los modelos *a mazze*, barras o eses son estos mismos motivos los que conforman la retícula (fig. 8).



Fig. 7. Manufactura italiana o española, *Terciopelo con motivos «isolati»*, siglos XVI-XVII. Centre de Documentació i Museu Tèxtil, Tarrasa (Barcelona). Núm. de inv. 2684.



Fig. 8. Manufactura italiana o francesa, *Retícula con motivos en S*, hacia 1600. Los Angeles County Museum of Art, Los Ángeles. Núm. de inv. M.44.3.29.

Como específicamente el cojín servía para arrodillarse, se usaría para rezar en el estrado y, más propiamente, en el oratorio. Ambos espacios contarían con imágenes devocionales, que, en el caso del primero, con la presencia de

tapices, guadamecías o colgaduras de tela, preferiblemente serían esculturas, a veces expuestas dentro de un escaparate⁷⁰. Este mueble, surgido en los últimos años del siglo XVI, tiene su máximo desarrollo en la centuria siguiente. Su estructura era de madera y por su carácter expositor tendría al menos el frente de vidrio, aunque los ejemplos conservados suelen tener también los dos laterales. Los más ricos se revestían con maderas nobles, a veces combinadas, y podían añadir carey, marfil, hueso, bronce, etc. También se barnizaban, se policromaban para que recreasen materiales exóticos o se añadía pinturas figurativas en el fondo⁷¹, e incluso se revestían en su espalda y suelo con un terciopelo o damasco similar a los de las colgaduras. Si bien, podrían emplearse tejidos más ricos labrados o bordados, ya que la pragmática de 1600 aclara que las prohibiciones se aplicarían “a excepción de las personas reales, culto divino, y ejercicio de la caballería”⁷², por lo que en este contexto religioso estarían justificados.

En lo que respecta a los asientos, en el siglo XVII todavía se empleaban las sillas de caderas⁷³, algunas de menor tamaño para uso femenino⁷⁴, por lo que debieron estar destinadas a los estrados. Estas sillas, que descansaban sobre zapatas, tenían montantes en ese, dispuestos en equis y unidos por una pieza con aspecto de eje de giro. Los brazos, algo curvados y rematados con un círculo en la parte delantera, y los montantes de la parte trasera, se elevan para conformar el respaldo⁷⁵. Su producción se sitúa especialmente en los talleres granadinos, tanto antes como después de la conquista⁷⁶. Estas se realizaban con maderas resistentes, como roble o fresno⁷⁷, y se decoraban mediante la técnica de la taracea en bloque, con la que se combinaba hueso, boj y ébano, que conformaban flores y lacerías. Las del seiscientos quedarían desprovistas de taracea y estarían decoradas con estrías en los frentes de las zapatas de la parte delantera y los montantes bajo los brazos. El asiento y el respaldo quedaban montados al aire mediante clavos, realizados principalmente de cordobán, pero con el paso del tiempo se incorporarían los terciopelos, los brocados y las guarniciones de fleco de oro y seda. Muchas de las sillas conservadas seguramente fueron realizadas con cordobán, más tarde sustituido repetidas veces por tejidos más ricos⁷⁸. Esto sería posible, al menos desde un punto de vista legislativo, porque la pragmática de 1600 sí que permitía el uso de tejidos labrados para los asientos de ámbito doméstico, más allá de los damascos, aunque no debían estar bordados⁷⁹, advertencia que, por otro lado, no siempre se cumplía, sobre todo cuando se bordaban los escudos nobiliarios en el respaldo.

En el siglo XVII, a la silla sin brazos y con respaldo se la denominaba taburete⁸⁰, puesto que entonces “silla” era un término genérico, como se ha aclarado anteriormente. A pesar de esta concepción histórica, en la actualidad se prefiere llamarla silla o silla de respaldo, para diferenciarla de la de caderas y la de brazos. Los cambios más significativos que se produjeron en estas sillas a lo largo de esta centuria fue el recorte y tallado decorativo de las chambranas delanteras, y el paso de los soportes de sección cuadrangular, lisos o estriados, a torneados salomónicos, de rosario, con secciones de bola o de bola aplastada; de anillos, de lentejas o de carrete⁸¹. Generalmente, los respaldos y los asientos estaban montados al aire, sujetos mediante clavos de cabeza gruesa, sobre todo

los de cordobán. Las sillas más cómodas podían tener el respaldo y el asiento henchido, es decir, tener algún tipo de relleno tapizado con un tejido claveteado, más frecuente desde mediados del siglo XVII. El textil más habitual era, una vez más, el terciopelo rojo. Desde el último tercio del siglo XVI y durante toda la siguiente centuria también las harían más pequeñas, llamadas taburetillos de estrado, pensadas para uso femenino⁸², como en la que está sentada la *Virgen niña rezando* (1658-1660) de Zurbarán⁸³, con soportes de sección circular y seguramente asiento de mimbre, o como una de las conservadas en el Museo Nacional de Artes Decorativas, datada en el siglo XVI, con chambrana de motivos geométricos, tapizada con terciopelo rojo posterior y galones, fleco y clavos decorados⁸⁴.

Por último, es conveniente aludir al bufete, que podría ser una mesa fija, para sostener y lucir escaparates, escritorios u otros enseres; o portátil, para escribir o llevar a cabo alguna actividad⁸⁵. Estas tuvieron sus equivalentes en un formato más pequeño, denominados bufetillos, utilizados principalmente en estrados. Desde el reinado de Felipe II (1527-1598) incluían fiadores en forma de equis o chambrana corrida, mientras que en la siguiente centuria imperaron los fiadores eseados o la chambrana en forma de hache, de origen holandés⁸⁶. En este mismo siglo todavía perduraban las patas abalaustradas (fig. 1) y predominaban las formas barrocas en estípite, salomónicas o cilíndricas de discos iguales⁸⁷, con torneado de bola, de bola aplastada, de anillos, de lentejas o de carrete. Los bufetes realizados con maderas más comunes y con menos ornamentación eran más propensos a ser vestidos con sobremesas, como en la *Naturaleza muerta* (1652) de Antonio de Pereda (1611-1678)⁸⁸ o en el *Bodegón con escritorio de ébano y floreros* (1654) de Tomás Yepes (ca. 1610-1674), perteneciente a una colección particular. En la primera pintura, la sobremesa es de terciopelo carmesí, mientras que en la segunda está cubierta con un damasco *in trefiori*. La legislación señala que las sobremesas podían “ser de la misma forma y calidad que las camas, y doseles”⁸⁹, con lo cual, además de los damascos y terciopelos, se podrían utilizar otros tejidos labrados, pero en ningún caso podrían ser piezas bordadas. Sí que estarían guarnecidas con cordoncillo, galones y flecos, como demuestran numerosas pinturas de esta época, rematadas en las esquinas con alamares dorados, como permitía la legislación.

Conclusiones

A través del estrado femenino, en el presente trabajo se ha llevado a cabo una aproximación a las principales tipologías textiles que conformarían la casa española durante el siglo XVII. En primer lugar, se ha indagado en la base de estos espacios, las alfombras, ya fueran turcas, de Alcaraz o, más probablemente, de Cuenca. El estudio estilístico de los modelos de estas manufacturas ha comportado la aplicación del método comparativo y ha dado como resultado la clasificación razonada de una alfombra del Metropolitan Museum de Nueva York, con cenefa de eses de la serie “brocados” y campo con decoración tipo “lotto”, por lo que se trataría de una producción conquense datada entre el segundo y el tercer cuarto del siglo XVII.

La producción de tapices, que se pondrían a modo de colgadura o espalda

del estrado “de respeto”, no fue significativa en España, lo que explicaría parcialmente la importante presencia de género flamenco en las casas españolas, especialmente de Bruselas, el centro manufacturero más relevante. Sin embargo, la adquisición de piezas extranjeras siempre fue un signo de distinción y su reconocimiento, tanto a nivel cualitativo como estilístico, fue mayor, lo que sería la verdadera causa de su intensa importación. Algo similar ocurrió con las telas italianas, presentes en colgaduras, asientos y como revestimiento de otros muebles. La legislación en tiempos de Felipe IV condenaba la adquisición de tejidos que no fueran españoles para colgaduras, pero como evidencia Francisco Martínez de la Mata, las mercancías foráneas se vendían y se adquirían con total libertad.

Este panorama refuerza la hipótesis de que los tejidos labrados que se emplearían en el ámbito doméstico seguirían modelos italianos. Para las colgaduras arrimaderas de los estrados se preferían los damascos genoveses con un triunfo vegetal enmarcado por tallos que conformaban retículas, ya que su diseño vertical era óptimo para grandes superficies. También podían utilizarse en asientos, pero fueron menos habituales porque se diseccionaba la unidad decorativa, a no ser que se empleasen modelos de *vaso fiorito* de menores dimensiones. En estas piezas o en sobremesas se prefirieron motivos menudos en una red o al tresbolillo, como el damasco *in trefiori*, reconocido y reconocible en varios bodegones de Tomás Yepes. Lo interesante es que en asientos y sobremesas, al contrario que en las colgaduras, las pragmáticas contra el lujo sí permitieron los tejidos labrados con hilo metálico. Aun así, existió una clara predilección por el terciopelo, a veces verde, pero sobre todo carmesí.

NOTAS

¹ Sofía Rodríguez Bernis, *Diccionario de mobiliario* (Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Subdirección General de Museos Estatales, 2006), 170-171.

² Sebastián de Covarrubias, *Suplemento al Tesoro de la lengua castellana, de D. Sebastián de Covarrubias, compuesto por él mismo* (Madrid: Luis Sánchez, 1611), 772, 2.

³ The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Núm. de inventario: 27.137.

⁴ “Estaba el rico estrado/de dos pedazos de una vieja estera/hecha la barandilla,/de ricas almohadas adornado/en tarimas de corcho, y por de fuera,/el grave adorno de una y otra silla,/con tanta maravilla,/que si un culto le viera/es cierto que dijera/por únicos retóricos pleonasmos: «Pestañeando asombros, guiño pasmos»”. Lope de Vega Carpio, *La Gatomaquia* (Madrid: Dirección y Administración, 1878), 54.

⁵ María Paz Aguiló Alonso, “Mobiliario en el siglo XVII,” en *Mueble español. Estrado y dormitorio. Septiembre-noviembre 1990. Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid* [cat. expo.], com. José Gabriel Moya Valgañón (Madrid: Comunidad de Madrid, 1990), 105.

⁶ José Ignacio Clemente Fernández, “El mobiliario doméstico de Llerena y Zafra en los Siglos XVII y XVIII. Análisis artístico. Estudio documental,” *Revista de Estudios Extremeños*, no. III, t. LXXV (2019), 1250-1251.

⁷ Aguiló Alonso, “Mobiliario en el siglo...,” 106.

⁸ María Paz Aguiló Alonso, *El mueble clásico español* (Madrid: Cátedra, 1987), 111.

⁹ Cristina Partearroyo Lacaba, “IV. Textiles,” en *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, coord. Antonio Bonet Correa (Madrid: Cátedra, 2002), 373. Cristina Partearroyo Lacaba, “Alfombras españolas,” en *Textil e indumentaria: materias, técnicas y evolución* (Madrid: Grupo Español del International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 2003), 73 y 75.

¹⁰ Aguiló Alonso, “Mobiliario en el siglo...,” 106.

¹¹ Partearroyo Lacaba, “Alfombras españolas...,” 79.

¹² Dorothy G. Shepherd, “A Fifteenth-Century Spanish Carpet,” *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, vol. 41, no. 8 (1954): 188-190.

¹³ José Sánchez Ferrer, *Alfombras de Alcaraz y Liétor* (Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”, 2013), 88.

¹⁴ José Ferrandis Torres, *Exposición de alfombras antiguas españolas* (Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1933), 12.

¹⁵ Clemente Fernández, “El mobiliario doméstico...,” 1267.

¹⁶ Sánchez Ferrer, *Alfombras de Alcaraz...*, 87-89. Todos los fragmentos y alfombras de Alcaraz conservados en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid están datados entre los siglos XV y XVI.

¹⁷ Carlos Ayllón Gutiérrez, “Alfombras de Alcaraz en contextos palaciegos: de Isabel I a la casa de Alba. Nuevas aportaciones,” *Res Mobilis. Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, vol. 8, no. 14 (2022): 108, <https://doi.org/10.17811/rm.11.14.2022.97-114>.

¹⁸ Para sostener el origen islámico de los talleres conquenses, que no se pone en duda, Partearroyo Lacaba expone que al-Idrisi (1100-1165 o 1166) habla de que “excelentes alfombras de lana eran manufacturadas en esta ciudad” en la *Descripción de África y España*, publicado en 1799. Partearroyo Lacaba, “IV. Textiles...,” 373. Partearroyo Lacaba, “Alfombras españolas...,” 84. Sin embargo, las referencias a Cuenca en este tratado son bastante escuetas y en ninguna se habla de sus alfombras. Muhammad b. Muhammad al-Sarif Al-Idrisi, *Descripción de España de Xerif Aledris, conocido por el Nubiense / con traducción y notas de Don Josef Antonio Conde de la Real Biblioteca* (Madrid: por D. Pedro Pereyra, en la Imprenta Real, 1799), 74. Partearroyo Lacaba dice recoger esta cita de: Ferrandis Torres, *Exposición de alfombras...*, 49-53. Sin embargo, esa referencia lleva a un listado de “Muebles y objetos que decoran las salas” de la exposición de alfombras españolas de 1933.

¹⁹ Se habla de tejedores, pero no se especifica que sean de alfombras, si bien es cierto que había una larga tradición en la ciudad, hasta el punto de que en 1780 se crea la Fábrica de Alfombras y Tapices por iniciativa del obispo Antonio Palafox y Croy (1740-1802). VV.AA., “La lana y la industria textil en el Júcar,” en *Los ojos del Júcar* (Cuenca: Los ojos del Júcar, 2020), 70.

²⁰ Ferrandis Torres, *Exposición de alfombras...*, 12.

²¹ Núm. de inventario: CE01711. La catalogación ha sido realizada por María Dolores Vila Tejero, de la cual extraemos información para su descripción.

²² Partearroyo Lacaba, “Alfombras españolas...,” 84.

²³ Núm. de inventario: 22.100.126.

²⁴ Núm. de inventario: CE01604. También catalogada por Vila Tejero.

²⁵ Partearroyo Lacaba, “Alfombras españolas...,” 84. Una alfombra con los mismos modelos de cenefa y campo que la del museo neoyorquino, perteneciente entonces a la colección Apolinar Sánchez Villalba, catalogada como conquense y fechada en el siglo XVII, ilustra el texto de: Partearroyo Lacaba, “IV. Textiles...,” 377.

²⁶ Aguiló Alonso, “Mobiliario en el siglo...,” 106.

²⁷ Aguiló Alonso, *El mueble clásico...*, 111.

- ²⁸ Rodríguez Bernis, *Diccionario de mobiliario...*, 115-116.
- ²⁹ Aguiló Alonso, *El mueble clásico...*, 111.
- ³⁰ Annemarie Jordan Gschwend, "Dotes regias. Las colecciones de tapices de María de Portugal y Juana de Austria (1543-1573)," en *Los Triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, coord. Fernando Checa Cremades y Bernardo J. García García (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2011), 296.
- ³¹ Carmen Abad Zardoya, "La vivienda aragonesa de los siglos XVII y XVIII. Manifestaciones del lujo en la decoración de interiores," *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, no. 19 (2004): 423, https://doi.org/10.26754/ojs_artigrama/artigrama.2004198347.
- ³² Aguiló Alonso, *El mueble clásico...*, 112.
- ³³ Clemente Fernández, "El mobiliario doméstico..." 1258.
- ³⁴ Manuel García Luque, "Lujo, ostentación y poder: los palacios madrileño y lucentino de don Luis de Aragón, VII duque de Cardona, a través de sus inventarios," en *Comercio y cultura en la Edad Moderna: actas de la XIII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna. Comunicaciones*, coord. Juan José Iglesias Rodríguez, Rafael M. Pérez García y Manuel Francisco Fernández Chaves (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015), 1335.
- ³⁵ Juan Sempere y Guarinos, *Historia del Luxo, y de las leyes suntuarias de España. Tomo I* (Madrid: Imprenta Real, 1788), 100-101.
- ³⁶ Marie-Catherine Le Jumelle de Barneville, *Relación que hizo de su viaje por España la señora Condesa D'Aulnoy en 1679: primera versión española* (Madrid: Tipografía Franco-Española, 1892), 126.
- ³⁷ Pedro Fernández de Navarrete, *Conservación de monarquías y discursos políticos sobre la gran consulta que el consejo hizo al Señor Rey Don Felipe Tercero* (Madrid: Oficina de Don Benito Cano, 1792), 325.
- ³⁸ Aguiló Alonso, *El mueble clásico...*, 168.
- ³⁹ Partearroyo Lacaba, "IV. Textiles..." 383.
- ⁴⁰ Clemente Fernández, "El mobiliario doméstico..." 1260-1262.
- ⁴¹ Sempere y Guarinos, *Historia del Luxo...*, 99.
- ⁴² John Gillow y Bryan Sentance, *Tejidos del mundo. Guía visual de las técnicas tradicionales* (Guipúzcoa: Nerea, 2000), 91.
- ⁴³ Sempere y Guarinos, *Historia del Luxo...*, 99 y 118.
- ⁴⁴ Pedro Rodríguez de Campomanes, *Apéndice a la educación popular. Parte cuarta que contiene los ocho discursos de Francisco Martínez de Mata con uno nuevo sobre el comercio nacional que se presentan las observaciones que parecen adaptables al estado presente* (Madrid: Imprenta de Antonio Sancha, 1777), 21-22 y 93.
- ⁴⁵ Aguiló Alonso, *El mueble clásico...*, 169. Aguiló Alonso, "Mobiliario en el siglo..." 106.
- ⁴⁶ Rosalia Bonito Fanelli, *Five centuries of italian textiles: 1300-1800* (Prato: Cassa di Risparmi e Depositi di Prato, 1981), 111.
- ⁴⁷ Maurizio Vitella, "I tessili nel Museo Diocesano di Palermo," en *Arti Decorative nel Museo Diocesano di Palermo. Dalla città al museo, dal museo alla città*, coord. Maria Concetta Di Natale (Palermo: O.DI.PA., 1999), 126.
- ⁴⁸ Daniela Degl'Innocenti y Mattia Zupo, *Seta ad arte. Storia e tecniche dell'eccellenza toscana* (Firenze: Edizioni Firenze, 2010), 55-57.
- ⁴⁹ Monique King y Donald King, *European textiles in the Keir Collection. 400 BC to 1800 AD* (Londres: Faber & Faber, 1990), 201.
- ⁵⁰ Pierre Arizzoli-Clémentel, *Le Musée des Tissus de Lyon* (París: Musées et Monuments de

France, 1990), 65.

⁵¹ Pilar Benito García, “Paraísos de seda. Tejidos y bordados de las Casas del Príncipe en los Reales Sitios de El Pardo y El Escorial” (Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2015), 38 y 44.

⁵² Lorenzo Magalotti, *Viaje de Cosme de Medici por España y Portugal (1668-1669)* (Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1933), 210.

⁵³ Fernández de Navarrete, *Conservación de monarquías...*, 326.

⁵⁴ Rodríguez Bernis, *Diccionario de mobiliario...*, 31 y 115.

⁵⁵ Francisco del Rosal, *Origen y etimología de todos los vocablos originales de la lengua castellana. Obra inédita del Dr. Francisco del Rosal, médico natural de Córdoba, copiada y puesta en claro puntualmente del mismo manuscrito original, que está casi ilegible, e ilustrada con algunas notas y varias adiciones por el P. Fr. Miguel Zorita de Jesús María, religioso agustino recoleto* (Madrid, 1611), 491, 1.

⁵⁶ Covarrubias, *Suplemento al Tesoro...*, 111, 2.

⁵⁷ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana, que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...]. Compuesto por la Real Academia Española. Tomo segundo. Que contiene la letra C* (Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, 1729), 647, 2.

⁵⁸ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...]. Compuesto por la Real Academia Española. Tomo primero. Que contiene las letras A.B.* (Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, 1726), 233, 2.

⁵⁹ Antonio de Nebrija, *Vocabulario español-latino* (Salamanca: Impresor de la Gramática castellana, 1495), 13, 1 y 54, 1. Antonio de Nebrija, *Vocabulario de romance en latín hecho por el doctísimo maestro Antonio de Nebrissa nuevamente corregido y augmentado más de diez mill vocablos de los que antes solía tener* (Sevilla: Juan Varela de Salamanca, 1516), 11, 1 y 41, 2.

⁶⁰ Núms. de inv. CE00155 y CE00157.

⁶¹ Jerónimo de Alcalá, *El donado hablador: vida y aventuras de Alonso, mozo de muchos amos* (Madrid: Imprenta de Ruiz, 1804), 70-71.

⁶² Fundación Banco Santander, Madrid. Núm. de inv. A-0705-CH.

⁶³ Alonso de Castillo Solórzano, *Colección selecta de antiguas novelas españolas. Tomo VII: Las arpías en Madrid y Tiempo de regocijo* (Madrid: Librería de los Bibliófilos Españoles, 1907), 195.

⁶⁴ María de Zayas y Sotomayor, *Novelas amorosas y ejemplares* (Zaragoza: Hospital Real de Nuestra Señora de Gracia, 1638), fol. 2v.

⁶⁵ Benito García, “Paraísos de seda. Tejidos...,” 41.

⁶⁶ Realmente se refiere a los doseles, camas y cobertores, pero más abajo aclara que sobremesas y almohadas de estrado se pueden hacer “de la misma forma y calidad que las camas, y doseles”. Sempere y Guarinos, *Historia del Luxo...*, 100.

⁶⁷ Tamara Boccherini y Paola Maravelli, *Atlante di storia del tessuto. Itinerario nell'arte tessile dall'antichità al Déco* (Florenca: Maria Cristina de Montemayor, 1995), 74.

⁶⁸ Jacques Anquetil, *La soie en Occident* (París: Flammarion, 1995), 48.

⁶⁹ Bonito Fanelli, *Five centuries of italian...*, 163. VV.AA., *Cinq siècles de textiles italiens. Cinq secoli di tessuti italiani. Catalogue des exposition «Vision de la Toscane». Paris, Mars 1983. Catalogo alle mostre «Vision de la Toscane». Parigi, marzo 1983 [cat. expo.]* (Milán: Electa Firenze, 1983), 14.

⁷⁰ Aguiló Alonso, *El mueble clásico...*, 169.

- ⁷¹ Amaya Morera Villuendas, “El escaparate: un mueble para una dinastía,” *Espacio Tiempo y Forma. Serie IV, Historia Moderna*, no. 22 (2009): 111 y 113-116, <https://doi.org/10.5944/etfv.22.2009.1610>.
- ⁷² Sempere y Guarinos, *Historia del Luxo...*, 99.
- ⁷³ Aguiló Alonso, “Mobiliario en el siglo...,” 124.
- ⁷⁴ Rodríguez Bernis, *Diccionario de mobiliario...*, 304.
- ⁷⁵ Aguiló Alonso, *El mueble clásico...*, 104-105.
- ⁷⁶ Rodríguez Bernis, *Diccionario de mobiliario...*, 306.
- ⁷⁷ Casto Castellanos Ruiz, “El mueble del Renacimiento,” en *Mueble español. Estrado y dormitorio. Septiembre-noviembre 1990. Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid* [cat. expo.], com. José Gabriel Moya Valgañón (Madrid: Comunidad de Madrid, 1990), 74.
- ⁷⁸ Aguiló Alonso, *El mueble clásico...*, 104-106, 153 y 202.
- ⁷⁹ Sempere y Guarinos, *Historia del Luxo...*, 100.
- ⁸⁰ Lorenzo Franciosini Florentín, *Vocabulario español-italiano, ahora nuevamente sacado a luz [...]. Segunda parte* (Roma: Iuan Pablo Profilio, a costa de Iuan Ángel Rufineli y Ángel Mani, 1620), 701, 1.
- ⁸¹ Aguiló Alonso, *El mueble clásico...*, 206. Aguiló Alonso, “Mobiliario en el siglo...,” 125.
- ⁸² Rodríguez Bernis, *Diccionario de mobiliario...*, 191, 301-302, 305 y 319.
- ⁸³ Museo Hermitage, San Petersburgo. Núm. de inventario 348.
- ⁸⁴ Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid. Núm. de inv. CE01311.
- ⁸⁵ Aguiló Alonso, “Mobiliario en el siglo...,” 125-126.
- ⁸⁶ Rodríguez Bernis, *Diccionario de mobiliario...*, 68-70.
- ⁸⁷ María Paz Aguiló Alonso, “Mobiliario,” en *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*, coord. Antonio Bonet Correa (Madrid: Cátedra, 2002), 297.
- ⁸⁸ Museo Hermitage, San Petersburgo. Núm. de inv. ГЭ-327.
- ⁸⁹ Sempere y Guarinos, *Historia del Luxo...*, 100.

Fecha de recepción: 14 de octubre de 2025

Fecha de revisión: 6 de febrero de 2026

Fecha de aceptación: 12 de marzo de 2026