



“La Virgen de la silla” de la colegiata de Lerma. Una pintura de oro y seda para la magnificencia ducal

Nº 9 • 2023
ISSN 2444-121X

Antonio Sama García
Universidad Complutense de Madrid

asama@ucm.es

- Fecha de recepción: 27-2-2023 - Fecha de aceptación: 3-3-2023 • Pags. 75 - 115
- <https://doi.org/10.46255/add.2023.9.140>

RESUMEN

La actual parroquia de san Pedro de Lerma (Burgos), antigua iglesia colegial, todavía conserva un conjunto suntuario de extraordinaria riqueza vinculado a la magnificencia y ostentación del patrocinador del templo, Francisco de Sandoval y Rojas, I duque de Lerma (1533-1625). Entre las obras de este conjunto figura un finísimo tapiz fabricado en seda y oro que ilustra perfectamente el concepto de mecenazgo áulico propiciado por quien fuera gran valido de Felipe III. Se trata de una versión tejida de la pintura original de Rafael Sanzio conocida como *La Madonna della seggiola*. Según los resultados del trabajo de investigación llevado a cabo, todo invita a pensar que se trata de uno de los cinco paños tejidos en la manufactura ducal de Florencia entre 1599 y 1602 a partir de la composición de Rafael, bajo la dirección de Guasparri Papini.

PALABRAS CLAVE: Lerma; tapiz; Rafael; Virgen de la Silla; manufactura ducal de tapices, Florencia; Guasparri di Bartolomeo Papini.

“THE MADONNA OF THE CHAIR” OF THE COLLEGIATE CHURCH OF LERMA. A GOLD AND SILK PAINTING FOR THE DUCAL MAGNIFICENCE

ABSTRACT

*The parish church of san Pedro de Lerma (Burgos, Spain), a former collegiate church, still preserves a luxurious ensemble of extraordinary wealth in line with the magnificence and ostentation of the church's patron, Francisco de Sandoval y Rojas, 1st Duke of Lerma (1533-1625). Among the pieces in this collection is a very fine tapestry made of silk and gold that perfectly illustrates the concept of the royal patronage of the church fostered by the man who was the great favourite of Philip III. It is a woven version of the original painting by Raphael Sanzio known as *La Madonna della seggiola*. According to the results of the research, everything seems to indicate that it is one of the five cloths woven in the ducal manufactory in Florence between 1599 and 1602, based on Raphael's composition and under the direction of Guasparri Papini.*

KEY WORDS: Lerma; tapestry; Raphael; Madonna of the Chair; ducal tapestry ateliers, Florence; Guasparri di Bartolomeo Papini.

“LA VIRGEN DE LA SILLA” DE LA COLEGIATA DE LERMA. UNA PINTURA DE ORO Y SEDA PARA LA MAGNIFICENCIA DUCAL

Antonio Sama García

Universidad Complutense de Madrid

INTRODUCCIÓN

El estudio sobre el tapiz de *La Virgen de la silla* (*Madonna della seggiola*) comenzó hacia el año 2010, cuando el paño fue sometido a un tratamiento de conservación en el Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Simancas (Valladolid), dependiente de la Consejería de Cultura, Turismo y Deporte de la Junta de Castilla y León. En aquella ocasión -y en el marco del convenio de colaboración suscrito entre la Fundación Real Fábrica de Tapices y la Junta de Castilla y León- se me encargó hacer la memoria histórica de la obra conservada en la parroquia de san Pedro de Lerma.

Doce años después, la participación en la reunión internacional que tuvo lugar en Roma en memoria del gran historiador de la tapicería, Nello Forti Grazzini, me ofreció la oportunidad para retomar la investigación del tapiz lermeño y profundizar en su conocimiento¹.

En los años transcurridos desde 2009, se habían producido una serie de avances en la historiografía artística que permitían arrojar más luz sobre la historia de esta *Madonna de la seggiola* tejida. Uno de ellos fue el estudio de Concha Herrero sobre los tapices coleccionados por el duque de Lerma². Los otros tuvieron lugar en el marco de la celebración del quinto centenario de la muerte de Rafael Sanzio y, en especial, en torno a la exposición que con el título de *Sul filo di Raffaello: impresa e fortuna nell'arte dell'arazzo* se llevó a cabo en el palacio ducal de Urbino (mayo-septiembre de 2021). Nello Forti Grazzini y María Taboga escribieron en este catálogo un capítulo que ha sido fundamental para la actualización de nuestras investigaciones³.

De este modo, el trabajo presente es el resultado de la puesta al día del primer estudio hecha al calor de las mencionadas aportaciones, así como del debate e intercambio de pareceres que tuvieron lugar entre los especialistas que participaron en la conferencia internacional de Roma de octubre de 2022.

EL TAPIZ DE LA PARROQUIA DE LERMA. FUENTES ICONOGRÁFICAS

Por su tamaño, formato y composición, el paño presenta el aspecto de un cuadro de caballete tejido. Mide 156 cm de altura por 122 cm de ancho y está recuadrado por lo que se podría considerar verdadero trampantojo de un marco de pintura, tallado y dorado. Adopta este la forma de una moldura convexa, flanqueada por dos perfiles: el interior tallado con motivos de cuentas y "bizcochos", y el exterior con un contorno de perlas. La parte convexa está decorada con motivos *a candelieri* que imitan labores de oro bruñido sobre fondo mate, completados con máscaras de color azul dispuestas a intervalos regulares en los lados y también marcando la bisectriz de los ángulos.

Este marco encuadra una escena que representa a la Virgen María con el Niño Jesús en brazos y san Juanito inmediatamente detrás en actitud orante. La Virgen está sentada en una pequeña silla con respaldo de terciopelo y montantes abalaustrados, que parece apoyada en un pequeño estrado. El grupo se recorta sobre un fondo liso color pardo oscuro y en el ángulo inferior izquierdo, ocupando el primer plano de la composición, se sitúa un cesto de mimbre con telas. (Fig. 1)

El tapiz está íntegramente fabricado con seda e hilos metálicos. La densidad del tejido es altísima (en torno a 130 urdimbres de seda por dm), de manera que la finura de las tramas ha permitido al tejedor realizar matizaciones de tono y color muy sutiles. Todo ello ha contribuido a reforzar poderosamente los valores pictóricos del tapiz, pero estos no son los únicos: a ellos se suman los suntuarios, derivados del profuso empleo de tramas de oro con hilaturas y, seguramente también, aleaciones diversas. El oro se aplica para el resalte de los "toques" de luz o brillos de la indumentaria de la Virgen (especialmente en el brazo y pierna derechos), así como para algunos detalles de la silla, el cesto y las labores. En el marco, por otro lado, el uso del hilo metálico es generalizado y el oro aparece en todas las partes excepto en aquellas que deben quedar en sombra.



Figura 1

Guasparri Papini. *La Virgen de la silla*.

Tapiz de bajo lizo. Seda, oro y plata. Florencia, manufactura medicea, h. 1600.

Lerma, parroquia de San Pedro y San Juan Bautista.

© CCRBC de la Junta de Castilla y León. Fotógrafo: Alberto Plaza.



Figura 2

Rafael Sanzio, *Madonna della seggiola*.
Óleo sobre tabla. 1513/1514.
Florencia, Palacio Pitti.

Es evidente que la imagen tejida en el tapiz está directamente inspirada en el conocido óleo de Rafael Sanzio conocido como la *Madonna della seggiola*, (Fig. 2) aunque presenta importantes diferencias con respecto a la pintura original, como son el tamaño y el formato.

La pintura de referencia fue realizada en torno a 1514, durante la época romana del artista de Urbino, y se conserva hoy día en la *Galleria Palatina* del Palacio Pitti (Florencia). Se trata de un óleo a la manera de *tondo*, es decir, de forma circular, que mide 71 cm de diámetro. Este formato estuvo en boga durante el Renacimiento italiano como evocación de la medallística clásica y de los camafeos grecorromanos. Haciendo uso de él, Rafael quizás quiso también emular el *Tondo Doni* de Miguel Ángel.

El tapiz, sin embargo, adopta el formato rectangular y ello ha determinado la necesidad de ampliar la escena concebida por el artista renacentista. De este modo, se han tenido que completar las figuras de la Virgen y de san Juan, reconstruir la silla, crear un escenario en el que se ve un estrado y añadir la cesta con telas que representa las labores de María.

A partir del siglo XIX, la *Madonna della seggiola* adquirió gran fama y notoriedad como consecuencia de la leyenda romántica que se tejió en torno a ella, pues se asoció la figura de la Virgen con la amante del pintor, o con una bella campesina de la localidad romana de Velletri. Buen ejemplo de ello son las innumerables réplicas y reutilizaciones de sus modelos que hizo el francés Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867).

No se sabe con certeza cuál fue el origen del tondo de Rafael, pero se ha especulado con que el comitente fuera un personaje del entorno papal, o incluso el propio pontífice León X, ya que el respaldo de la silla en la que aparece la Virgen (de la cual procede el nombre con el que se conoce la pintura) responde a las características de los asientos empleados en aquella época por la corte vaticana. La hipótesis de que el encargo procediera del papa Medici, concuerda con el hecho conocido de que la pintura pasó a pertenecer a la familia ducal toscana a finales del siglo XVI. Ubicada en un principio en la *Villa Medici* de Pincio (Roma), aparece ya en 1589 localizada en los *Uffizi* según los inventarios de la familia medicea elaborados en aquella fecha. Posteriormente, a partir de 1698, pasaría al Palacio Pitti.

EL TAPIZ Y LA COLECCIÓN DEL DUQUE DE LERMA. FUENTES DOCUMENTALES

El paño con la representación de la *Madonna della seggiola* se conserva actualmente en la que fuera colegiata de san Pedro, hoy parroquia de san Pedro y san Juan Bautista de Lerma (Burgos). Aquí ha permanecido durante más de cuatro siglos y, a pesar de ello, la historiografía artística no parece haberse fijado en su existencia. Un ejemplo de ello nos lo proporciona Luis Cervera Vera, autor de documentadísimos y fundamentales estudios sobre la arquitectura ducal de Lerma, quien no se refiere explícitamente al tapiz en el que dedica a la antigua iglesia colegial⁴.

A pesar de ello, Cervera Vera es el primero en aportar una noticia documental sobre la presencia de esta obra en las colecciones de Francisco de Sandoval y Rojas, I duque de Lerma. Aquella se contiene en una “Memoria de entrega de ornamentos para la iglesia colegial de san Pedro de Lerma” datada en noviembre de 1617⁵. En este documento se describen varios tejidos espléndidos -muchos de ellos labrados con hilos de oro y plata- que, con destino al culto sagrado, Duarte Coronel entrega en representación del duque al tesorero de la iglesia colegial. Entre ellos figura uno que se describe así:

“[...] vna imagen de Nuestra Señora con su Hijo en los braços y San Juan texida de tapicería de oro y seda, que es la que entregó a Coronel el contador Bobadilla que estaua a cargo del moço del oratorio, con vna moldura grande toda dorada que se la hiço en Lerma, y está en la colateral de la Yglesia mayor”⁶.

No hay duda de que esta descripción corresponde al tapiz inspirado en el tondo del Palazzo Pitti que estamos comentando.

La memoria atestigua, por otra parte, que el paño llegó al templo lermeño apenas un mes después de su fastuosa consagración, lo cual tiene su relevancia para entender el alto aprecio en que parece que el duque tuvo a este rico tapiz.

La colegiata de san Pedro tiene su origen en el proyecto de engrandecimiento de la villa ducal que Francisco de Rojas y Sandoval acometió tras su nombramiento como duque de Lerma por parte de Felipe III. Además de este hecho, explica ese proyecto la circunstancia de que el flamante duque -encumbrado definitivamente como valido todopoderoso del monarca-, había influido decisivamente en la decisión regia de trasladar la corte de Madrid a Valladolid en 1601. La cercanía de la villa burgalesa a la capital vallisoletana proporcionó un motivo más, por lo tanto, para favorecer a aquella mediante un ambicioso plan de mecenazgo.

Es así como el valido consigue en 1603 del papa Clemente VIII la *Bvlla primera de la Erección de la Iglesia Parroquial de San Pedro de Lerma en Colegiata*⁷. Las obras de construcción de un nuevo templo a tono con la majestuosidad del conjunto palacial y conventual ya edificado en la villa ducal, comenzarán una década después. De este modo, en abril de 1613 se adjudican las contratas para erigir la iglesia según trazas de fray Alberto de la Madre de Dios. Los trabajos avanzan rápidamente, de manera que en octubre de 1617 la fábrica del templo ya está dispuesta para ser consagrada e inaugurada.

Los festejos de consagración de la iglesia colegial van a suponer uno de los momentos de máxima exaltación del valido. Tienen lugar entre el 3 y el 17 de octubre y asiste a ellos una representación de lo más granado de la corte que encabeza el propio Felipe III. Este acudió a ella acompañado de los príncipes, la infanta María y su sobrino el príncipe Filiberto. En lo que concierne a la consagración de la colegiata, los actos culminaron el sábado 7 de octubre, día en que se efectuó el traslado a la misma del Santísimo Sacramento.

Como era de esperar, Francisco de Sandoval no desaprovechó la ocasión para hacer ostentación de su magnificencia y no escatimó en recursos para los festejos. Fuentes de la época estiman que el gasto que conllevó estos ascendió a unos 300.000 ducados. Cronistas de la época como Pedro de Herrera recogerían en sus páginas la fastuosidad de la fiesta⁸ y el propio Lope de Vega se haría eco de ella en su composición titulada *Lo que pasa en una tarde*⁹.

Sabemos que el 8 de junio de 1608 el duque había donado a la iglesia colegial un conjunto de ricos ornamentos y muebles, entre los que destacaban dos conjuntos de tapicería: uno de ellos formado por ocho paños sobre la historia de Saúl y el otro por cuatro “de lana muy fina” que representaban “triumfos”¹⁰. Es posible que la decisión de incorporar en 1617 el tapiz de *La Virgen de la silla* a la dotación del templo fuera consecuencia de un deseo por parte del duque de reafirmar la suntuosidad de los objetos de culto tras aquel despliegue de magnificencia ante el soberano. De acuerdo con ello, el rico paño de seda y oro vendría a enriquecer todavía más un complejo suntuario en el que destacaban, por ejemplo, la imponente estatua orante de bronce del arzobispo Cristóbal de Rojas y Sandoval (obra de Juan de Arfe según diseño de Pompeyo Leoni, terminada por Lesmes Fernández del Moral), la rara y espléndida mesa de taracea de piedras duras regalada por el papa Paulo V, los sofisticados órganos fabricados por Diego de Quijano, (organero mayor de Felipe III), entre 1615 y 1616, o el exuberante retablo de Juan de Ávila.

En el Archivo de la iglesia colegial de san Pedro de Lerma hemos podido localizar algunos otros registros que documentan la presencia del tapiz en el templo desde la época del duque y durante los siglos siguientes. Así, en un inventario de 1634 se anota “un quadro de nra Señora con su hijo Ss^{mo} en los brazos y con san Joan texido de oro y seda con una moldura dorada”¹¹ y en otro de 1684 se escribe: “item un quadro de nra Señ.^a Con su hijo en los bracos y un S. Ju.^o de tela tejida de oro y seda con un marco dorado esta en el altar dela mesa Capitular”¹². Unos cincuenta años después como el tapiz parece que sigue en el mismo sitio si tenemos en cuenta que en el “Inventario de alhajas” de 1734 se registra “Un quadro de nuestra Señora con si hijo en los brazos y un S. Juan de tela tejida de oro y seda con un marco dorado” que se dice “esta en el altar de la mesa capitular”. Todavía otros cincuenta años más tarde el “cuadro tejido” continúa en la iglesia según atestigua un inventario de 1784¹⁴.

Todos estos documentos demuestran la permanencia de *La Virgen de la silla* de oro y seda en la colegiata de san Pedro desde 1617, pero no hablan de la procedencia del tapiz o de su forma de adquisición. Como se ha visto anteriormente, en la Memoria de entrega de ornamentos para la iglesia colegial de San Pedro de Lerma por parte de Duarte Coronel hecha el 7 de noviembre de 1617 se decía que fue el “contador Bobadilla” -por entonces a cargo del “moço del oratorio”- quien hizo la entrega del tapiz a Coronel. Ello parecía dar a entender que el preciado paño provenía de alguno de los oratorios privados del valido, pero no quedaba claro. Pues bien, la labor de investigación llevada a cabo por Concha Herrero en los archivos ducales ha venido a confirmar esta presunción y a concretar la fecha en la que aquel entra en las colecciones de Francisco de Sandoval y Rojas. La fuente documental es un inventario general de los bienes del duque de Lerma realizado en 1607. En el asiento número 41 de este se puede ver la siguiente anotación:

“Dos tapicillos pequeños de un mismo tamaño y hechura, de oro y seda, en que está la imagen de Nuestra Señora y el Niño Jesús y San Juan Bautista, dibujado de una misma suerte”¹⁵.

El texto reproducido se refiere, en concreto, a las “Cosas de Oratorio, en que entra lo que está en San Diego de Valladolid, Lerma y Ventosilla”, por lo que confirma que el tapiz de la colegiata de san Pedro procede de alguno de los oratorios que tenía el poderoso valido en sus propiedades. El interés de este documento es, por lo tanto, triple: aparte de establecer una fecha *ante quem* (1607) para la fabricación de la versión tejida de la *Madonna della seggiola*, sirve para esclarecer la procedencia inmediata de esta, pero, además, (y esto es lo más sorprendente) informa sin dejar ningún lugar a dudas de que el duque poseyó dos tapices idénticos basados en la pintura de Rafael.

El inventario no aclara de qué oratorio se trae el paño que se destina finalmente a la colegiata, pero se entiende que este tuvo que ser uno de estos tres: el de san Diego de Valladolid, el de la finca de La Ventosilla (Gumiel de Mercado, Burgos) o el del propio palacio ducal de Lerma.

En nuestra opinión, el carácter austero del oratorio franciscano de Valladolid permite descartar que el del convento de san Diego fuera el lugar de origen¹⁶. Según esta hipótesis, por lo tanto, hay que concluir que los dos tapices de *La Virgen de la silla* estarían ubicados en 1607 en los oratorios de Lerma y La Ventosilla¹⁷. Uno de ellos sería el que posteriormente se trasladaría a la colegiata de san Pedro, pero la inexistencia de más información al respecto y la desaparición del otro paño gemelo no permite concretar más esta hipótesis.

UN “CUADRO TAPIZ” DE GUASPARRI PAPINI

La determinación del taller o manufactura en donde fuera tejido el tapiz se presentaba, en principio, problemática. En efecto, aquel no tiene ninguna marca que permita identificar su fabricante o lugar de producción y, por otro lado, tampoco se conoce

ningún documento de los archivos ducales que aporte información sobre su encargo o adquisición. Además de ello, tampoco se tiene constancia de que exista algún tapiz paralelo o relacionado que pueda ayudar a documentar el origen de este que se conserva en la antigua colegiata de Lerma.

Sin embargo, ciertas características del paño invitaban ya de por sí a pensar en un origen italiano. Una de ellas era, evidentemente, su estrecha vinculación iconográfica con la *Madonna della seggiola*, pintura de Rafael conservada en Italia y vinculada a la familia Medici. Otras, como son el carácter de “cuadro tapiz”, la finura del tejido y la ostentosa riqueza material de este, también hablaban en favor de una procedencia de talleres áulicos como los que florecieron en diversas cortes de la península italiana.

Determinada documentación conservada en el *Archivio di Stato di Firenze* y el *Guardaroba Medicea*, recopilada y publicada por Lucia Meoni¹⁸, ha venido a corroborar esta hipótesis de partida y, en nuestra opinión, a demostrar que el tapiz de la colegiata de Lerma fue tejido en Florencia bajo la dirección de Guasparri di Bartolomeo Papini, *capo arazziere* puesto al frente de los talleres mediceos durante el mandato de Fernando I de Medici, tercer gran duque de Toscana (1587-1609).

El primer documento significativo en relación con el tapiz de Lerma es uno que registra el pago al pintor Cristofano Allori (1577-1621) de un cartón para tapiz. Textualmente dice así:

“ritrattovi a olio una N [ostra] D[onna] con N[ostro] S[ignore] in collo e San Giovanni copiato da una di Raffaello d'Urbino, consegnato a Guasparri Papini per un quadro ad arazzo in oro, argento e seta”.

La descripción de este cartón copiado por Allori de una pintura de Rafael parece coincidir, efectivamente, con la *Madonna della seggiola* conservada hoy en el Palacio Pitti. La existencia en una colección particular parisina de un óleo que es una versión ampliada del tondo de Rafael y que lleva la firma del artista, podría ser la confirmación de esta hipótesis¹⁹. El texto, por otro lado, confirma que ese cartón fue destinado a la fabricación de un “cuadro tapiz” en seda, oro y plata por parte de Guasparri Papini.

El resto de la documentación recopilada por Meoni en relación con este cartón se resume en que el gran duque Fernando I, encargó siete ejemplares que fueron tejidos entre mayo de 1599 y el 3 de octubre de 1602. Las fechas en las que se consigna que estos tapices están terminados y se entregan al *Guardaroba* son las siguientes²⁰:

24 de mayo de 1599
14 de octubre de 1599
31 de agosto de 1600 (dos ejemplares)
10 de junio de 1601
15 de junio de 1601
3 de octubre de 1602

Todos los ejemplares se registran como tejidos en oro, seda y plata, salvo el de octubre de 1602, que se dice sólo tejido en seda y oro.

Además, los archivos registran con posterioridad otras dos ediciones del mismo tapiz: una de ellas para Guidobaldo di Bagno (también citado como Giovanni Francesco Guidi Bagno, posiblemente el marqués Giovan Francesco Guidi di Bagno), quien encargó el 19 de mayo de 1610²¹ un ejemplar en oro y seda que fue acabado el 8 de julio de 1610; y otra para “Bardo Corsi di Firenze”, para quien se hizo un ejemplar en oro y seda cuya fabricación ya se había acabado el 25 de enero de 1613²².

La documentación recuperada del *Archivio di Stato di Firenze* y de la *Guardaroba Medicea* demuestra, por lo tanto, que entre 1599 y 1613 se tejieron al menos ocho ejemplares a partir del cartón de Cristofano Allori. La misma documentación especifica que el cartón del artista florentino reproducía una pintura de Rafael que representaba a la Virgen María con el Niño en brazos y en compañía de san Juan, por lo que parece innegable que se trataba de la famosa *Madonna della seggiola* en poder de la familia Medici. Por otro lado, las fuentes documentales también aclaran que el cartón estaba destinado a la fabricación de “cuadros-tapiz” tejidos en seda, plata y oro, lo cual deja entender que esos tapices debían de ser de un tamaño equiparable a la pintura original o, por lo menos, a la de un cuadro de caballete. Toda esta información, en definitiva, define un conjunto de características iconográficas, técnicas y materiales para los tapices tejidos en los obradores dirigidos por Guasparri Papini que concuerdan plenamente con el paño entregado por Francisco de Sandoval y Rojas a la iglesia colegial de san Pedro en 1617. Ello nos lleva -necesariamente, en nuestra opinión- a la conclusión de que el tapiz de Lerma es uno de los que fueron fabricados en la manufactura medicea.

Partiendo de esta premisa, se impone a continuación la cuestión de dilucidar a qué edición corresponde *La Virgen de la silla* burgalesa. Teniendo en cuenta que este tapiz formaba ya parte de las colecciones del duque de Lerma en 1607, hay que descartar las realizadas con posterioridad a esa fecha. Es decir, que la fabricación del paño de la colegiata debe ponerse obligadamente en relación con alguno de los encargos hechos entre 1599 y 1602 por el propio Francisco I a partir del cartón de Allori.

Dado que los documentos del Archivo Ducal de Medinaceli certifican que en 1607 había en los oratorios del valido de Felipe III dos tapices “dibujados de una misma suerte” con la Virgen, el Niño Jesús y san Juan Bautista, lo lógico es pensar que estos dos paños gemelos obedezcan a la edición de 1600, la única en la que se consigna la fabricación de dos ejemplares al tiempo. De esta forma se explicaría esa singular duplicidad como una “suite” de dos tapices idénticos encargada exprofeso para dos oratorios distintos.

La verificación de esta hipótesis, no obstante, se enfrenta a una contradicción entre las fuentes documentales y el análisis físico que, sobre el tapiz de Lerma, fuera llevado a cabo en el Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Simancas con ocasión del proceso de restauración al que aquel fue sometido en el año 2010. En efecto, en los papeles de los archivos florentinos se explicita que todos los ejemplares tejidos entre 1599 y 1601 llevan en su composición tramas de seda, plata y oro. La excepción es el entregado en octubre de 1602, que está tejido exclusivamente con hilos de seda y oro. Sin embargo, el mencionado análisis solo identificó “hilo de plata dorado” entre las tramas metálicas del tapiz restaurado²³.



Figura 3

Guasparri Papini, *La Virgen de la silla*.
Detalle de una parte del tapiz tejida posiblemente con hilo de plata.
Florencia, manufactura medicea, h. 1600.
© CCRBC de la Junta de Castilla y León.
Fotógrafo: Alberto Plaza.

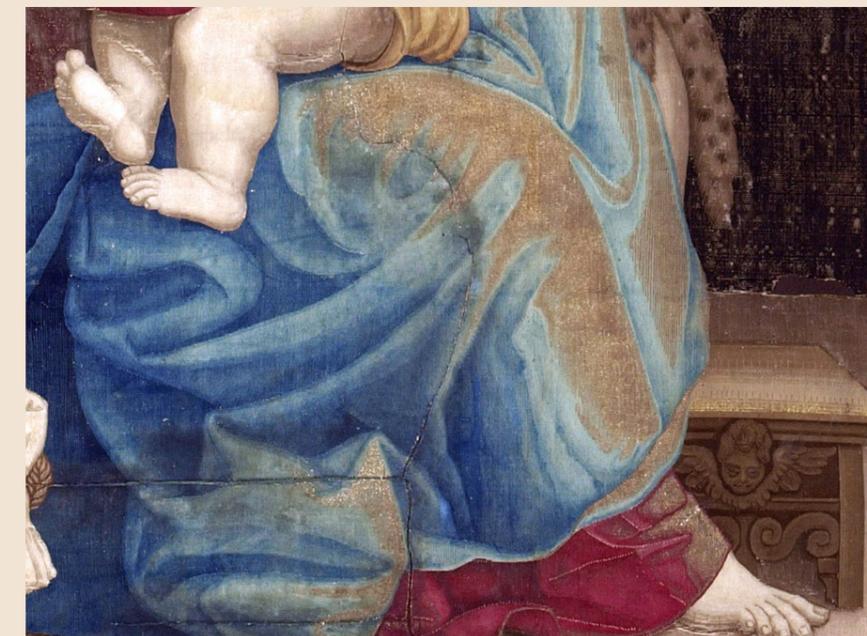


Figura 4

Guasparri Papini, *La Virgen de la silla*.
Detalle de una parte del tapiz tejida posiblemente con hilo de oro o plata sobredorada.
Florencia, manufactura medicea, h. 1600.
© CCRBC de la Junta de Castilla y León.
Fotógrafo: Alberto Plaza.

En nuestra opinión, este resultado no recoge toda la variedad de hilos metálicos empleados en el tapiz, ya que se basa únicamente en el análisis de dos micromuestras: una extraída de la bordura en forma de marco y otra de la parte central del paño. Una observación atenta de las calidades matéricas de este, sin embargo, descubre variaciones de tono en los diferentes entorchados empleados en el tejido. Es evidente (y sobre todo después del tratamiento de limpieza-restauración), que hay diferentes calidades de dorado: en el marco es notoriamente más plateado que en las luces de la pierna de la Virgen. Por otro lado, las partes iluminadas del hombro de María y del Niño parecen claramente de plata una vez eliminada la capa de suciedad y oxidación acumulada durante siglos. En definitiva, no creemos demasiado aventurado afirmar que *La Virgen de la silla* de la colegiata de san Pedro se ha tejido empleando entorchados con aleaciones diversas entre las cuales figuran el hilo de oro (en forma de lámina de plata sobredorada con distintas proporciones de metal precioso) y el de plata. (Figs. 3 y 4)

Esta conclusión sobre la composición material del tapiz que nos ocupa permite ratificar, por lo tanto, la hipótesis de que, tanto este como su compañero en paradero desconocido, se corresponden con los que salieron de los telares de Guasparri Papini el 31 de agosto de 1600.



Figura 5

Cristofano Allori, *Madonna della seggiola*.
(versión del original de Rafael)
Óleo sobre lienzo. 1612.
Francia, colección particular

Figura 6

Giovanni Paolo Pannini, *La galería de cuadros del cardenal Silvio Valenti Gonzaga*.
1749. Wadsworth Athenaeum of Art,
The Ella Gallup and Mary Catlin Sumner Collection,
Harford, Connecticut.



Figura 7

Giovanni Paolo Pannini, *La galería de cuadros del cardenal Silvio Valenti Gonzaga*.
Detalle del retrato del cardenal
con el cuadro-tapiz *Madonna
della seggiola*.



A PROPÓSITO DEL CARTÓN DE CRISTOFANO ALLORI

Como se ha dicho anteriormente, en una colección particular parisina se conserva un óleo firmado por Cristofano Allori en 1612 (Fig. 5) que, se piensa, podría haber sido el cartón utilizado para la fabricación de los tapices de Guasparri Papini²⁴. Evidentemente, lo primero que plantea esta hipótesis es un conflicto de fechas, ya que los documentos del *Guardarroba* mediceo registran que el pago a Allori por su modelo tuvo lugar el 29 de enero de 1599. La evidente contradicción cronológica se ha pretendido explicar aduciendo que la pintura de París podría ser una reelaboración tardía del cartón, motivada por las sucesivas reediciones de los tapices con el tema de la “Madonna con Gesù bambino in collo e san Giovanni”²⁵. Esta hipótesis solo sería plausible si se acepta que la nueva versión del cartón hubiera servido exclusivamente para la fabricación del último de los encargos de la época de Papini (entregado a Bardo Corsi en 1613), o bien para aquel otro registrado el 29 de enero de 1620 -ya durante el tiempo de Pietro Fèvre-, de una “Madonna in una siedo con Giesù in collo et S. Giov.no in piedi”²⁶.

El “descubrimiento” del tapiz en la actual parroquia de san Pedro y san Juan Bautista de Lerma, unido a otros hallazgos documentales muy recientes, aportan nuevos elementos de juicio y vienen a arrojar algo de luz a esta cuestión, si bien tampoco permiten ofrecer una respuesta totalmente concluyente a los interrogantes que esta plantea.

Los hallazgos a los que nos referimos son las nuevas noticias sobre ejemplares tejidos según la *Madonna della seggiola* de Rafael que fueron aportadas por Nello Forti Grazzini y Maria Taboga en 2021 en el ya mencionado trabajo “*Raffaello, i dipinti mobili e gli arazzi*”. Además de registrar versiones más tardías tejidas en diversas manufacturas europeas a partir del tondo del Palacio Pitti²⁷, dichos autores publicaron dos imágenes de sendos tapices (aunque pudieran ser del mismo en dos épocas diferentes, quién sabe). A pesar de que no tenían conocimiento del ejemplar de Lerma, Forti y Taboga identificaron correctamente los ejemplares reproducidos en las imágenes como producciones de los talleres florentinos de comienzos del siglo XVII tejidas de acuerdo con el modelo pictórico de Cristofano Allori inspirado en el famoso cuadro de Rafael. Una de esas imágenes es la que nos ha transmitido la pintura de Giovanni Paolo Pannini titulada *La Galleria dei quadri del cardinal Silvio Valenti Gonzaga*, (Fig. 6) realizada en 1749²⁸. Como el mismo título indica, el cuadro representa una perspectiva de la galería que albergaba la gran colección de pinturas y otras obras de arte del cardenal Silvio Valenti Gonzaga (1690-1756). Precisamente -y para recalcar el valor especial del “cuadro tapiz”, el cardenal aparece en el óleo posando en medio de la majestuosa galería como señalando a este, mientras un criado se lo presenta. (Fig. 7) Podría parecer que esta *Madonna della seggiola* es, realmente, una copia pintada del original del *Urbinate*, ya que el fámulo lo sostiene sobre una especie de caballete y está recuadrado por una moldura semejante a un marco. Sin embargo, el inventario redactado a la muerte del cardenal demuestra -como señalan los citados autores- que la obra representada es un “quadro in arazzo”²⁹.



417. MADONNA DELLA SEDIA. Florenz. Ende des 17. Jahrhunderts.
New Yorker Kunsthandel (P. W. French & Co.).

MADONNA DELLA SEDIA. Florence. End of the 17th century. New York Fine Art Dealers (P. W. French & Co.).
MADONNA DELLA SEDIA. Florence. Fin du XVII^e siècle. Commerce d'objets d'art de New York (P. W. French & Co.).

Figura 8

Heinrich Göbel,
Madonna della sedia.

Reproducida en *Wandteppiche*:
II. Die Romanischen Länder,
Leipzig, 1928, vol. I, p. 397
y vol. II, fig. 417.

La otra imagen fue publicada por el famoso historiador de la tapicería Heinrich Göbel, en el segundo tomo de su monumental *Wandteppiche*, dado a la imprenta en 1928³⁰. En este libro aparece una imagen (en blanco y negro, obviamente) de un tapiz que se podría decir casi idéntico al de Lerma. (Fig. 8) El autor alemán lo identifica con el título de “*Madonna della sedia*” y lo atribuye a Florencia, a finales del siglo XVII. Según consta en el pie de foto, el tapiz se encontraba por entonces (o por lo menos, Göbel lo había visto allí en algún momento) en poder de la conocida firma neoyorquina dedicada al comercio del arte denominada P. W. French & Co³¹.

Sabiendo que en The Getty Research Institute de Los Ángeles se conserva un gran fondo documental relacionado con la actividad mercantil de la empresa French & Company (sobre todo entre 1907 y 1959), hemos querido hacer algunas indagaciones en el mismo por si la documentación allí archivada pudiera arrojar alguna pista sobre el origen de este tapiz. Para ello nos ha servido de gran ayuda la colaboración de Charissa Bremer-David, a quien agradecemos muy sinceramente su trabajo. Los resultados de esta indagación, sin embargo, no son concluyentes porque los documentos consultados en The Getty Research Institute parece que hablan de un origen británico del tapiz reproducido por Göbel en 1928³².

El trabajo de investigación llevado a cabo por Forti Grazzini y Maria Taboga ha venido a ampliar el repertorio visual conocido de las ediciones de los tapices a partir del cuadro de Rafael, y a demostrar que -tal y como indicaban las fuentes documentales- el tapiz, o los tapices atesorados por Francisco de Sandoval y Rojas no fueron los únicos en tejerse de acuerdo con el cartón de Allori.

A la vista de las referidas imágenes (que hemos de considerar fuentes para nuestro estudio), y de la comparación que se puede establecer entre estas y el tapiz de la colegiata de Lerma, se pueden extraer algunas conclusiones relevantes con respecto su relación con el supuesto cartón de Cristofano Allori. En primer lugar, que los tres tapices (el del cardenal Silvio Valenti Gonzaga, el de French & Company y el del duque de Lerma) son formalmente muy similares entre sí y, por ello, parecen haber sido tejidos de acuerdo con el mismo modelo pictórico. En segundo lugar, que este debía guardar mucha semejanza con el óleo firmado por Allori en 1612, pero no era igual. Evidentemente, hay una gran similitud entre los tapices y la pintura parisina en cuanto al concepto general con el que se ha reconstruido o ampliado la composición del tondo de Rafael: el formato rectangular, la posición de la Virgen, la continuación de la silla con la pata abalaustrada y la colocación en primer plano del cesto de labores son detalles muy concordantes en ambos casos. La diferencia estriba sobre todo en la representación de la figura de san Juan, cuya pierna derecha (desnuda hasta la ingle) es muy visible en el óleo de 1612, mientras que está prácticamente oculta en los paños tejidos. Esta diferencia tan evidente entre los últimos y el primero lleva a pensar que dicha discordancia no se puede deber (como se ha insinuado) a una supuesta licencia interpretativa por parte de los tejedores, sino a la utilización por parte de estos de un mismo cartón en el que apenas quedaba insinuada la pierna del Bautista. Hay que decir, a este respecto, que el atrevimiento del muslo desnudo plasmado por Allori en su pintura seguramente hubiera resultado indecoroso para de los códigos morales del duque de Lerma, y más en un tapiz de carácter devocional.

Es cierto, por otro lado, que la comparación entre las medidas del óleo de 1612 y la de los tapices muestra bastante coherencia. Según los datos con los que contamos, aquel mide 159 x 116 cm, mientras que, según Lucia Meoni, la media de los paños tejidos a partir de la *Madonna della seggiola* en los talleres florentinos era de 150 x 120 cm³³. Las dimensiones del tapiz de Lerma son 156 x 122 cm y las del que fuera vendido a través de French & Company 164,6 x 94,5 cm³⁴. Se observa en general, por lo tanto, una razonable similitud entre el supuesto modelo y los ejemplares salidos de los telares. Esto podría hacernos pensar que la pintura de la colección particular francesa es realmente el cartón empleado para los tapices, pero modificado posteriormente para dejar su función de modelo textil y adquirir la de cuadro de pared, de acuerdo con los gustos del algún comitente en concreto. Esta hipótesis, sin embargo, se enfrenta a dos importantes objeciones. En primer lugar, que las medidas no son tan coincidentes si tenemos en cuenta que los “cuadros-tapiz” incorporan con respecto a la pintura de Allori una bordura en forma de marco que mide unos 13 cm de ancho. En segundo lugar, que el supuesto cartón no está invertido con respecto a los tapices conocidos.

Es bien sabido, en efecto, que Guasparri Papini dirigía a tejedores de bajo lizo y que el alto lizo no se comenzó a utilizar en Florencia hasta que Pietro Fèvère introduce los telares altos o verticales a partir de 1618. Ello implicaba que, para lograr unos tapices con la imagen de la *Madonna della seggiola* orientada en el mismo sentido que el cuadro original, el cartón debía ser invertido. Si esto no se había hecho, la única forma de evitar que el tapiz saliera del telar con el dibujo en sentido contrario al de la pintura era hacer un calco del cartón (de las siluetas o contornos principales de la composición) para luego ponerlo invertido en el telar, pero no parece que este procedimiento estuviera en uso en Florencia por aquella época³⁵.

La conclusión final sobre la cuestión que nos habíamos planteado al comienzo de este apartado, es decir, si la pintura firmada por Cristofano Allori podría haber sido el cartón para el tapiz *La Virgen de la silla* de Lerma y los otros fabricados bajo la dirección de Papini, debe ser negativa. Teniendo en cuenta los condicionantes técnicos del bajo lizo, aquella solo habría podido servir de cartón, en todo caso, para la edición tejida por Fèvère en 1620³⁶.

LOS TALLERES MEDICEOS. NOTICIA HISTÓRICA DE UNA MANUFACTURA ÁULICA

La fundación en Florencia de manufacturas dedicadas a la producción de tapices debe su razón de ser tanto al aprecio que la familia Medici demostró por la tapicería como a los deseos de Cosimo I de fomentar la industria florentina.

La gestación del proyecto de los talleres mediceos, según cuenta Lucia Meoni, se produce a raíz de una propuesta del comerciante de tejidos Bernardo di Zanobi Saliti, hecha de manera indirecta a Cosimo I en una carta de enero de 1545. En ella, Saliti hacía propaganda de unos expertos tejedores de Bruselas amigos suyos, que se ofrecían a trasladarse a Florencia para ejercer su arte. Tras algunos meses de negociaciones en los que los tejedores se comprometieron a formar aprendices locales, "Giovanni Rost" (en realidad Jan Rost), el "maestro principal", llega a Florencia a finales de agosto de 1545. Este tejedor había tenido taller en Bruselas, pero estaba establecido en Ferrara desde aproximadamente 1536, donde un poco antes había llegado Nikolas Karcher ("Nicola Karcher"), el otro maestro flamenco que, tras las gestiones de Saliti, pasó también a ponerse al servicio del duque³⁷.

El 20 de octubre de 1546 se firma el contrato entre este y los tejedores y surge, así, el embrión de lo que serán en el futuro las manufacturas ducales florentinas.

La idea de Cosimo era crear dos talleres independientes para que incluso compitieran entre sí en calidad. Así, el de Rost se estableció en el Jardín de las Esculturas de san Marcos, que era un símbolo del mecenazgo cultural de los Medici, y el de Karcher en la actual calle de Cimatori, bastante alejado del otro. El número de tejedores fue aumentando rápidamente: de unos 15 que había al principio, se pasó a 83 en 1552. Los

telares en ambos obradores eran de bajo lizo o "a la flamenca", llamados en Florencia *a Calcola*, lo cual determinaba que había que cortar los cartones en tiras y que el dibujo del tapiz resultaba en posición invertida con respecto a la del modelo pictórico.

En 1554, Cosimo I lleva a cabo una reorganización de los talleres. El 6 de enero se rescinde el contrato a Nikolas Karcher, que regresa a Mantua, y la manufactura de Rost se va a dedicar a satisfacer exclusivamente la demanda de los particulares, mientras que la producción para la corte será encargada a los que, a partir de entonces, serán denominados los *Creata Florentini*, es decir, unos obradores dirigidos ya por tejedores italianos (formados con los maestros flamencos), que suponen en la práctica el nacimiento de una verdadera manufactura de corte. Los responsables de esta producción pasarán a depender directamente de la administración ducal.

Parece ser que el objetivo del duque de Toscana al hacer esta reorganización era asumir un control todavía más directo del proceso de producción de las tapicerías, dentro del propósito de utilizar estas como uno de los elementos protagonistas del nuevo programa de reformas del *Palazzo Vecchio*. Al frente de esta empresa, Cosimo I puso a Giorgio Vasari, quien se encargó de diseñar las pinturas murales y algunos de los tapices, así como de la dirección de los trabajos con especial dedicación a los de las tapicerías.

Con la muerte de Francisco I en 1587 comienza otro proceso de reorganización que supondrá el desarrollo y afirmación definitiva de la manufactura ducal. Apenas cinco meses después del fallecimiento de su padre, el *Granduca* Fernando I de Medici decide relevar del cargo al anciano Squilli (anterior director del taller) y poner en su lugar a Guasparri di Bartolomeo Papini, discípulo de aquel, quien dirigirá la producción de tapices desde el 21 de marzo de 1588 hasta el día de su muerte, el 21 de mayo de 1621. Según Lucia Meoni, con Papini (que desde 1591 ostenta la nueva denominación de *capo arazziere*) la manufactura ducal se convirtió en una floreciente industria de estado con una gran producción para la clientela privada. Con el cierre en 1569-1570 de la manufactura de Ferrara, los de Florencia quedaron como los únicos talleres peninsulares de tapices.

En el campo concreto de la tapicería, Fernando I continuó varios proyectos emprendidos o concebidos por su padre dentro del programa de glorificación de los Medici. Los principales encargos fueron para decorar el *Palazzo Vecchio* (en el que se llevaron a cabo nuevas reformas en la *Salone dei Cinquecento*), aunque también se guarnecieron con tapices otros palacios mediceos. El cartonista principal fue Alessandro Allori hasta su muerte en 1607, y el estilo de la manufactura permaneció de esa manera anclado en una estética tardorrenacentista.

Es en este contexto de la manufactura ducal plenamente asentada durante la dirección técnica de Guasparri Papini, donde debemos situar el tapiz de la colegiata de Lerma.

LOS “CUADROS TAPIZ” Y LA MANUFACTURA MEDICEA

No hay duda de que *La Virgen de la silla* del duque de Lerma se puede considerar como un perfecto ejemplo de lo que en el desarrollo histórico de la tapicería europea se vino a llamar “cuadro tapiz”. Un género que alcanzó todo su esplendor en el siglo XVIII, pero que comenzó a afirmarse como expresión de máximo refinamiento en el arte del lizo durante la centuria anterior. Siguiendo a Nello Forti Grazzini³⁸, se podría decir que en su formulación ya definitiva es un producto genuinamente italiano que se desarrolla fundamentalmente durante los siglos XVII y XVIII, aunque a partir del Setecientos su cultivo se comienza a extender por otras cortes europeas.

Lo que mejor define a este género es la pretensión de emular a la pintura mediante los recursos propios del tapiz. Es decir, de traducir al lenguaje de este y con la mayor verosimilitud posible las calidades de una pintura que, en principio, no ha sido concebida como modelo para tejedores, sino tal cual. De acuerdo con ello, los paños encuadrables en esta categoría suelen presentar (sobre todo a partir del siglo XVIII) el formato de una pintura de caballete y ser exhibidos como tales, tensados en un bastidor y enmarcados por un marco real o ficticio (tejido). Es decir, pasan de ser colgaduras a convertirse en verdaderas pinturas tejidas.

Aunque posiblemente el ejemplar más antiguo de esta forma de entender la tapicería es de origen milanés³⁹, los precedentes más claros e influyentes se encuentran en una serie de paños que se tejen en Bruselas a comienzos del siglo XVI a partir de pinturas de Rafael y su círculo. Por sus considerables dimensiones, todavía no se pueden considerar propiamente como “cuadros-tapiz”, pero en su propósito de traducir las creaciones del maestro de Urbino al arte del lizo con la mayor fidelidad posible, anticipan claramente el género. El primero de ellos es el *Pasmo de Sicilia* (Roma, Museos Vaticanos), según la pintura homónima de Rafael conservada en el Museo del Prado (una tabla transportada a lienzo de 318 x 229 cm). Fue tejido en Bruselas entre 1516 y 1520, posiblemente en la manufactura de Pieter Van Aelst, para el cardenal Bernardo Dovizi de Bibbiena. Todo indica que el cartón fue realizado en el taller de Rafael y probablemente supervisado por él mismo⁴⁰. Parece que la fórmula consistente en tejer un tapiz directamente a partir de una pintura tuvo éxito, pues inmediatamente fue tejida otra edición de este mismo paño con destino a la familia Balbi de Génova⁴¹ y, poco tiempo después, el cardenal Érard de la Marck encargaría tres tapicitos según pinturas del artista de Urbino (si bien esta vez no realizados directamente a partir de los originales o copias de estos, sino a través de grabados de las obras del maestro)⁴².

Prescindiendo de algunas otras noticias que se tienen de pequeños tapices de carácter pictórico tejidos durante el siglo XVI, ya en el cambio de siglo debemos consignar un importante conjunto de tapicería que supone el inicio del género del “cuadro tapiz” en los talleres mediceos. Se trata de las trece sobrepuestas con “Historias del Nuevo Testamento” tejidas por Guasparri Papini entre 1597 y 1600, a partir de cartones de Alessandro Allori y su taller⁴³. Estos tapices tenían un formato pequeño, parecido al de un cuadro, y llevaban una bordura arquitectónica de cuatro tipos distintos. Se hicieron numerosas reediciones y en la actualidad se conservan once ejemplares. Su borde



Figura 9

A gold, silver and silk tapestry of the Virgin and Child and Saint John the Baptist and two angels.

Atribuido a Pietro Fèvre, según pintura original de Andrea del Sarto. Christie's, Nueva York, Live Auction 18715 (15-10-2020), lote nº 42.

arquitectónico, sin embargo, les diferencia de la tipología más genuina del “cuadro tapiz” que presenta el paño de *La Virgen de la silla*. Como se ha visto, en este la bordura sugiere la ilusión de ser un marco de pintura tallado y dorado.

Los encargos documentados a Guasparri Papini de pequeños paños con el tema de la “Madonna con Gesù bambino in collo e san Giovanni” bien podrían haber sido, por lo tanto, los iniciadores en los talleres mediceos de la más genuina expresión del género “cuadro tapiz”⁴⁴. No obstante, se suele considerar que este llegó a su máximo apogeo en el siglo XVII de la mano del tejedor Pietro Fèvre, (Fig. 9) quien alternó su desempeño profesional entre Florencia y París (en los talleres reales de la galería del Louvre, en donde era conocido como Pierre Lefevre). Gracias a su experiencia parisina, Fèvre aportó a los talleres que estaban al servicio del gran duque de Toscana, Fernando II, una novedad fundamental para esta especialidad del tapiz pictórico: el telar de alto lizo (vertical).



Figura 9

Pietro Fèvère, *La Madonna della gatta*.

Tapiz de alto lizo según pintura original de Federico Barocci. 1663/1664. Florencia, Palacio Pitti.

Hasta entonces, en la manufactura florentina se habían empleado telares de bajo lizo (horizontales) que tenían el inconveniente (como ya se ha explicado) de que los tapices en ellos tejidos resultaban con el dibujo invertido con respecto al cartón. Mediante el procedimiento de alto lizo (empleo de telares verticales), sin embargo, esto no ocurría, es decir, el tapiz construía la imagen en el mismo sentido que el modelo pictórico. Las ventajas derivadas del empleo de telares verticales llevaron no solo a prescindir de la práctica de invertir los cartones sino, incluso también, a la misma supresión de este para trabajar directamente a partir de las pinturas. Así sabemos que lo hizo Pietro Fèvère cuando vuelve a Florencia en 1659 tras su segunda estancia en París. Según las fuentes de época, este instaló sus telares delante de la colección de pinturas de Fernando II y Victoria della Rovere para, de ese modo, tejer directamente (sin la mediación de cartón alguno) sus interpretaciones de aquellas⁴⁵. Se tiene constancia de que este “alto licero” estuvo ya en Florencia trabajando para el gran duque entre los años 1618 y 1624 y que a finales de enero de 1620 entregó a este un tapiz tejido según *La Madonna della segiola* de Rafael⁴⁶. Se conocen más obras en este género de Fèvère y hace no mucho salió a la venta en el mercado del arte un “cuadro tapiz” de características no muy distintas de las del ejemplar de Lerma, que ha sido a él atribuido⁴⁷.

Pero, posiblemente, uno de sus mayores logros dentro de este campo de las “pinturas tejidas” fue el tapiz *La Madonna della Gatta*, (Fig. 10) hoy conservado en el Palacio Pitti. Fue realizado en torno a 1663-1664 a partir de la pintura homónima de Federico Barocci (h. 1598) en poder de Victoria della Rovere. Su verismo e impresionantes calidades pictóricas suscitó los raros elogios para este tipo de obras de Filippo Baldinucci⁴⁸.

Ferloni fue tentado por los funcionarios de Felipe V para ir a Madrid a implantar el alto lizo en la Real Fábrica de Tapices

El ejemplo de Pietro Fèvère sería retomado posteriormente en Roma, concretamente en la manufactura vaticana del Ospizio di San Michele a Ripa, fundada por el papa Clemente XI Albani en 1710. Esta se había especializado en el alto lizo gracias al francés Jean Simonet, que había introducido en ella los telares verticales. Aquí será el tejedor Pietro Ferloni -a cargo desde 1717 de la dirección técnica- quien se encargue de cultivar el “cuadro tapiz”. Dentro de su producción en este género, se podrían destacar los tres paños del “Génesis” tejidos entre 1733 y 1734 a partir de los frescos de Rafael en las Logias vaticanas⁴⁹. Los tapices de San Michele alcanzaron un gran prestigio como productos áulicos frecuentemente empleados para regalos de estado.

Interesa destacar que, precisamente por este prestigio, Ferloni fue tentado por los funcionarios de Felipe V para ir a Madrid a implantar el alto lizo en la Real Fábrica de Tapices, ya que el rey y, sobre todo, su mujer Isabel de Farnesio, eran muy aficionados a estos tapices⁵⁰.

En esta coyuntura, el tejedor envió en 1725 al Palacio Real unos sobresalientes “cuadros-tapiz” con el objeto de demostrar su suficiencia técnica, pero finalmente rechazó la oferta por razones familiares⁵¹. Los “telares altos” fueron finalmente introducidos en la manufactura regia por medio de tejedores franceses y, a lo largo del siglo XVIII, acabarían desplazando completamente a los telares horizontales, es decir, al bajo lizo. Sirva este caso para ilustrar el modo en que el alto lizo acaba imponiéndose definitivamente en el siglo XVIII, asociado a la idea del tapiz como “pintura tejida” y a un concepto áulico de la tapicería.

Como se ha visto, los archivos de la iglesia colegial de san Pedro de Lerma documentan el uso de *La Virgen de la silla* en términos de un “quadro” que estaba colocado en el altar de la “mesa capitular”, es decir, como si de una verdadera pintura de altar se tratara, aunque con la singularidad de estar fabricada con materiales preciosos. Queda así claramente puesto de manifiesto que el paño era considerado a todos los efectos un “cuadro tapiz”.

Ahora bien, cabe preguntarse si este se apreciaba tan solo como un producto de lujo -cuyo valor representativo descansaba no solo en su riqueza material, sino también en su pertenencia a ese exclusivo género de tapiz que era seña de identidad de los talleres mediceos-, o también como “maravilla”. Es decir, como portento técnico o demostración de las posibilidades del tapiz como arte mimética. Estamos completamente de acuerdo con Nello Forti Grazzini y Maria Taboga cuando en *Raffaello tessuto* afirman que “*dal XVII secolo gli arazzi copiati da modelli mobili di Raffaello hanno avuto come scopo principale quello di replicare un prototipo di alta qualità e dimostrare che la tecnica dell’arazzo poteva rivaleggiare per finezza con quella del pennello*”⁵².

En efecto, no es casual que el tapiz de Lerma se inspire en una pintura de Rafael y que los orígenes del género de “cuadro tapiz” que hemos trazado más arriba estén relacionados fundamentalmente con el artista de Urbino. Rafael Sanzio representaba para la tratadística clásica la cima de la pintura, y llegar a igualar su arte era el reto máximo al que se podía enfrentar la tapicería. Conviene recordar aquí que Giorgio Vasari ya había expresado su admiración por los tapices de *Los hechos de los Apóstoles* tejidos por Pieter Van Aelst para la Capilla Sixtina, y había reconocido la habilidad de los tejedores para emular las cualidades pictóricas:

“La obra fue tan milagrosamente llevada a cabo que maravilla el verla y pensar cómo ha sido posible perfilar con tal precisión los cabellos y las barbas y haber dado con los hilos tal morbidez a las carnes; obra ciertamente más propia del milagro que del artificio humano, porque en ella hay aguas, animales, edificios, y tan bien conseguidos, que no parecen tejidos, sino verdaderamente hechos con el pincel”⁵³.

Del mismo modo, en España el escritor Garcilaso de la Vega (1501-1536) había ponderado los tapices como “telas artificiosas” capaces de fingir la realidad del mismo modo en que lo hacía el arte de los pinceles. Así, en su *Égloga III* habla de la obra que tejen cuatro ninfas con el oro “que'l felice Tajo envía” y dice que “tanto arteficio muestra en lo que pinta y teje cada ninfa en su labrado cuanto mostraron en sus tablas antes el celebrado Apeles y Timantes”⁵⁴.

Posteriormente, en el mismo momento en que en Florencia Guasparri Papini está tejiendo los ejemplares de seda y oro de la *Madonna della seggiola* (1600), en Madrid publicaba Gaspar Gutiérrez de los Ríos su *Noticia general para la estimación de las artes* defendiendo la liberalidad y dignidad de la tapicería como una de las artes del diseño⁵⁵.

En el contexto de este parangón recurrente entre el arte de la tapicería y el de la pintura, pero también de reivindicación de la liberalidad o nobleza de esta última y las artes con ella relacionadas, el significado de los “cuadro tapiz” tejidos en Florencia ha de entenderse, a nuestro juicio, en un doble sentido.

Por un lado como exaltación del tapiz en calidad de “maravilla” o artificio que, por medio de hilos, es capaz de llegar a la altura de la pintura en su casi milagrosa capacidad de imitación de la naturaleza. La asimilación del paño *La Virgen de la silla* con una pintura tejida se pone claramente de manifiesto en el término “cuadro” con el que se refieren a ella no solo los documentos del archivo de la colegiata de Lerma, sino también aquellos de la propia manufactura medicea en los que se registra el pago a Cristofano Allori de *un quadro ad arazzo in oro, argento e seta*.

Esta misma noticia nos informa, además, que el cartón de Allori estaba realizado al óleo. Se trata de un dato muy relevante, ya que el empleo de este procedimiento pictórico debe considerarse excepcional en una época en la que todavía era práctica común pintar los cartones con témpera o pintura al agua, siguiendo una tradición inveterada en la industria tapicera⁵⁶. La explicación de esta excepción ha de buscarse, indudablemente, en el propósito de tejer un tapiz entendido como verdadera emulación de la pintura. Para que los tejedores pudieran trasladar a su obra con toda fidelidad las calidades pictóricas del original de Rafael era necesario, en efecto, proporcionarles una copia hecha al óleo con toda la sutileza de matices que procura la pintura al aceite.

Por otro lado, estos “cuadros-tapiz” han de entenderse también como reivindicación del oficio de los liceros. La finalidad de esta era elevar la consideración de aquel a la altura de la que tenían las artes miméticas y, en particular, de la pintura.

Hay que tener en cuenta, en este sentido, que apenas unas pocas décadas después comenzarán a aparecer en la tapicería flamenca unos lemas que, sin duda, hacen referencia al parangón entre la pintura y el tapiz en términos de abierta competencia: “*CVM BYSSVM PINGO NON ITA VT PICTOR FINGO*” (“Cuando tejo no engaño como el pintor hace”, o “Cuando pinto con la seda no engaño como hace el pintor”)⁵⁷ o, todavía más expresivo: “*DIVINA PALLADIS ARTE PICTVRAM SUPERÁVIT ACVS*” (“Mediante el arte divino de Pallas, la aguja ha conquistado la pintura”)⁵⁸. Estas inscripciones parecen el grito tejido de aquellos grandes maestros liceros que, pasado ya el primer tercio del siglo XVII, veían cómo la estimación de su arte comenzaba un declive progresivo e imparable en favor del imperio hegemónico de la pintura.

LOS TAPICES DE ORO EN LA PRODUCCIÓN FLORENTINA

Sin duda alguna, al aprecio de *La Virgen de la silla* por su condición de “cuadro tapiz” y artificio prodigioso, se añadía su valoración como objeto suntuario y tejido precioso (de seda, oro y plata).

En este sentido, el tapiz de la iglesia colegial de Lerma responde a un espíritu de ostentación que es prácticamente consustancial a los talleres mediceos desde sus inicios.

En efecto, en la primera época de Cosimo I, Giovanni Rost y Nicola Karcher habían fabricado tapices con densidades de tejido muy altas y profusión de hilos metálicos. Las tramas de oro parecen haber sido una marca de la casa desde los comienzos, ya que sabemos que, en su tapiz de prueba, una *portiera* con el tema de “La Abundancia”, Rost empleó tanto oro que el duque consideró excesivo porque, según dijo, “*dura poco e in breve si fa nero*”. Dado que esta inevitable alteración acabaría desvirtuando en el futuro tanto las armonías cromáticas como la interpretación del diseño, el duque determinó que en las series previstas para hacer, sólo se empleara el hilo de oro en las partes que más lo exigieran⁵⁹. A pesar de ello, las tapicerías encargadas a los maestros flamencos se tejieron con un ostensible empleo de hilos metálicos. En ello pudo influir la tradición local de hilaturas de oro y plata -lo cual facilitaba a los liceros el acceso a este precioso material-, pero sin duda también el carácter áulico de estas tapicerías concebidas para exaltar la casa Medici y demostrar su espléndido mecenazgo.

**por su riqueza y ostentación
La Virgen de la silla evoca el recuerdo
de aquellos paños ricos (tejidos con oro) del siglo XV
que aparecen recogidos en los inventarios de época
con el término de “alhajas”.**

Así, en el catálogo de los tapices mediceos de los primeros años se encuentran series de finura excelsa y gran riqueza material concebidas como tejidos preciosos. Es el caso de uno de los primeros conjuntos encargados por el duque a Rost y Karcher, que lleva el nombre de *Spalliere a grottesche*. Tejida sobre cartones de Francesco Ubertini -conocido como “*il Bachiacca*”- estaba destinada a la sala del *Palazzo Vecchio*, usada como Audiencia de Justicia y decorada con frescos de Salviati. Los paños fueron fabricados con hilos de lana, seda, oro y plata, y una densidad de 90-100 urdimbres/dm. Una serie de una calidad muy similar es la *Portiera allegorica con le armi Medici-Toledo* tejida en 1549 con seda, oro y plata dorada, según cartones de Benedetto Pagni da Pescia. Más fino aún fue el tapiz de la *Resurrezione*, según diseño de Francesco de Rossi, “*il Salviati*”, tejido por Karcher en 1546 (*circa*) en lana, seda, oro y plata dorada, con una densidad de urdimbres de 90-110 hilos/dm⁶⁰. Pero la serie más preciosa fue, sin duda, la titulada *I mesi* (fabricada de febrero de 1550 a septiembre 1553), sobre cartones del Bachiacca⁶¹. A su extremada finura se añadía el hecho de que estaba íntegramente tejida con seda, oro y plata dorada, es decir, sin lana ni siquiera en las urdimbres, que eran también de seda.

Este preciosismo realmente ostentoso fue retomado en la época de Fernando I. De acuerdo con él se hicieron conjuntos de tapicería muy ricos, algunos de ellos encargados con la intención de servir de regalos de estado. La serie de siete tapices tejida ya bajo la dirección de Guasparri Papini con el título *La Passione di Cristo* (1589/1591-1605/1613), fue fabricada con una enorme riqueza material (urdimbre y trama de seda, oro y plata dorada) y una gran finura (100 hilos de urdimbre/dm), posiblemente porque la idea del gran duque fuera en un principio regalársela al papa Clemente VII con destino a la Capilla Sixtina.

Otro encargo de la misma índole fue el *Parato liturgico* que Fernando I donó a Clemente VII para las solemnes misas de la Sixtina. Era un conjunto de ornamentos litúrgicos tejidos con técnica de tapiz, que se completaba con un *paliotto* en el que se representaba a Cristo muerto. Riquísimo de materiales, su fabricación costó una fortuna y llevó casi una década (1592-1602) a los tejedores de Guasparri Papini.

Estos dos ejemplos de encargos de prestigio realizados tiempos de Fernando I, retoman la excelencia técnica y la suntuosidad de la primera época de la manufactura florentina. Con ellos y con ese sentido del lujo se puede relacionar por su riqueza y ostentación *La Virgen de la silla* del duque de Lerma. Un tapiz que, de alguna manera, evoca también el recuerdo de aquellos paños ricos (tejidos con oro) del siglo XV que aparecen recogidos en los inventarios de época con el término de “alhajas”.

¿UN REGALO DEL GRAN DUQUE DE TOSCANA AL VALIDO DE FELIPE III?

Como se ha visto más arriba, los archivos mediceos no registran ningún encargo directo del duque de Lerma en relación con los “cuadros-tapiz” basados en el cartón al óleo de Cristofano Allori. En cambio, el encargo al que presumimos que pertenecían los tapices documentados en los oratorios del valido de Felipe III es el que hizo el propio Fernando I a Guasparri Papini en el año 1600. Esto podría parecer una contradicción, pero no lo es tanto si tenemos en cuenta que los grandes duques de Toscana utilizaron frecuentemente los productos de sus obradores como regalos diplomáticos al servicio de los intereses del estado florentino (del mismo modo que luego harían otras manufacturas áulicas, como las del Ospizio di San Michele)⁶². La posibilidad de que dichos tapices fueran el resultado de un encargo directo del noble español que, por alguna razón, no haya quedado registrado en los archivos de la manufactura nos parece bastante remota⁶³, por lo que estamos convencidos de que aquellos fueron un ejemplo más de lo que Lisa A. Banner ha llamado la “cultura del regalo”⁶⁴.

Como señala esta autora, el período de privanza de Francisco de Sandoval y Rojas (1598-1621) fue especialmente proclive a esa cultura, mediante la cual la diplomacia europea gestionaba las relaciones políticas con la monarquía española. Numerosos documentos de época demuestran cómo el obsequio era una estrategia recurrente e indispensable para conseguir influencia no sólo en el duque de Lerma, sino en sus

propios validos, como Rodrigo Calderón y Pedro de Franqueza⁶⁵. Quizá el ejemplo más conocido de esta práctica es la embajada que, capitaneada por Rubens, envió el duque de Mantua a España en 1603. Además del regalo que en sí mismo suponía el envío del gran artista-embajador, la misión diplomática de los Gonzaga comprendía importantísimos presentes para el rey, el duque de Lerma y la hermana de este, la condesa de Lemos. Entre ellos se enumeran “50 quadri di pittura bellissimi di diversi buoni pittori” y “1 paramento di broccatelli di carmosino rosso et oro bellissimo”⁶⁶.

Un testimonio contemporáneo muy revelador de la importancia del regalo en el entorno de Lerma es la *Relación que hizo a la República de Venecia Simón Contareni, al fin del año 1605, de la embajada que había hecho en España*, reproducida por Luis Cabrera de Córdoba⁶⁷. En ella, Contareni dice lo siguiente a propósito del valido, “tan nombrado en las cosas de España”:

“El gran duque [de Toscana] le ha regalado diversamente y por diversos modos, y sé, según se ha entendido, ha sido mas en cosas de valor que no en dinero. También el duque de Parma le dio regalos de consideración cuando estuvo en España, y después le ha enviado otras cosas, y todos estos Príncipes de Italia le han prestado; y es público que recibe joyas, tapicerías y ornamentos de casa, y en España le dan de la misma manera y no por eso me pareció darle nada, por no haber materia grande en que prenderle”⁶⁸.

Como se ve, el embajador de Venecia hace mención expresa a las tapicerías entre los regalos diplomáticos. Esto es importante porque en las demás referencias que conocemos a los regalos del *Granduca*, no se vuelven a mencionar los tapices. En el estudio de Sarah Schroth sobre la colección privada de pintura del duque de Lerma, se ofrece como hipótesis que un conjunto de óleos compuesto por 22 originales y 13 copias de cuadros de Bassano, además de otra copia de la imagen milagrosa de la *Annunziata* (siglo XIII) firmada por Alessandro Allori, pudieran proceder de un regalo de Fernando I de Medici⁶⁹.

Una buena fuente para conocer las “relaciones artísticas” entre el ducado de Toscana y el círculo de Lerma son los estudios de Edward L. Goldberg⁷⁰. En ellos se menciona, por ejemplo, un regalo muy especial que hizo el príncipe florentino al valido español: el grupo escultórico de Giovanni Bologna titulado *Sansón dando muerte al filisteo*. Emplazado en los jardines de “La Casa de la Rivera” (Valladolid), fue el único mármol de Bologna que se autorizó en su época a salir de Florencia. También se habla del conjunto de *pietre dure* regalado por el gran duque en 1605 con destino a la capilla que en san Pablo de Valladolid se estaba haciendo el privado de Felipe III.

No hay duda de que los Medici y sus embajadores estudiaban cuidadosamente la eficacia de sus regalos según los gustos personales de aquellos a los que iban dirigidos. Es lógico pensar, por ello, que el regalo de unos cuadros de tapicería inspirados en la famosa *Madonna della seggiola* fuera valorado por aquellos como una buena estrategia

para seducir o ablandar la voluntad del todopoderoso noble español. Muy posiblemente, en las cortes europeas había ya comenzado a difundirse el conocimiento de este nuevo género de tapiz pictórico como exquisita flor de las manufacturas mediceas y codiciado tejido de lujo. Es muy probable, también, que el propio Francisco de Sandoval hubiera visto personalmente los cuatro tapices de las “Historias del Nuevo Testamento” de Guasparri Papini que acompañaran a Giovanni de Medici en su viaje a España en noviembre de 1598⁷¹. Por sus dimensiones y características formales, aquellos estaban ya muy próximos al tipo de “cuadro tapiz”, tal y como se ha comentado antes.

Por su extrema finura (130 hilos de urdimbre/dm), los paños de *La Virgen de la silla* constituían ya de por sí una sofisticada y costosa producción, pero, además, esas mismas características técnicas habían dado la posibilidad a sus tejedores de alcanzar cimas hasta entonces no logradas en la pretensión de competir con la pintura. La consideración de estos paños al modo de “pintura tejida” parece, por lo tanto, uno de sus principales valores como regalo exclusivo. No obstante, a ello se sumaba también algo de suma importancia: su riqueza material y, en definitiva, la ostensible presencia del hilo de oro (y plata).

Hay muchos elementos de juicio que permiten corroborar la relevancia que tenía el metal precioso en los modos principescos de representación que seguía el duque de Lerma.

Uno de ellos -y muy revelador- es la importancia que alcanzaron en la colección del duque las tapicerías de oro, cifradas en unas 64. Si se tiene en cuenta que los inventarios del rey Felipe II recogen la cantidad de 158 ejemplares de este tipo, se entenderá el elevado porcentaje que alcanzaron los tapices tejidos con hilo metálico en el patrimonio ducal⁷². Desde este punto de vista, seguramente no es casual que entre los libros que componían la biblioteca de Francisco de Sandoval y Rojas figurara el que Blasco Pelegrín Catalá tituló *Tropheo del oro, donde el oro muestra su poder mayor que el del sol y la tierra* (Zaragoza, 1579), en donde se glosan las propiedades del precioso metal como símbolo de poder⁷³.

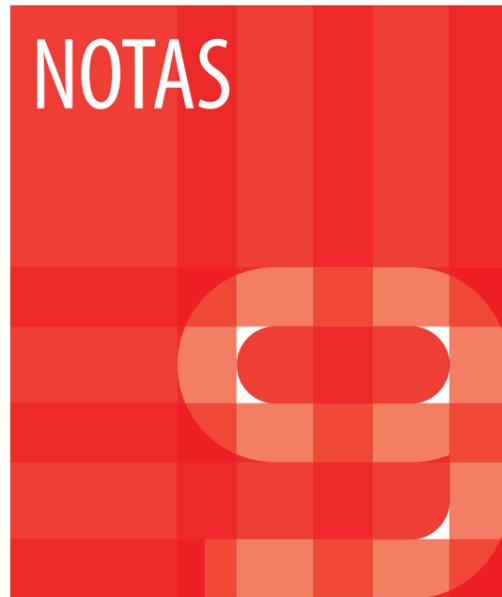
Independientemente del valor especulativo que podían tener estas preciadas colgaduras como activos de inversión, los tejidos de oro también tenían un papel muy importante como elementos de representación y ostentación. Como no podía ser de otra manera, esa “cultura del regalo” a la que nos hemos referido antes fue pareja de lo que también se ha denominado “cultura del objeto”⁷⁴. En esta imperaba lo precioso como un valor que conjugaba la estética del lujo con la admiración por lo maravilloso.

De la importancia de esta afición por la ostentación y la preciosidad en la corte de Felipe III nos ha dejado buena muestra el escritor luso Pinheiro da Veiga en su *Fastiginia*⁷⁵, pero también la correspondencia cruzada entre los funcionarios de la administración medicea y los embajadores destacados en España. En 1604, por ejemplo, se dan unas instrucciones al nuevo embajador de Toscana, Sallustio Tarugi, en las que se deja entender que en la corte española se valoran especialmente los paños de oro

con "hechuras extraordinarias" fabricados en Florencia⁷⁶. Un documento de 1623 deja constancia, por otra parte, de que a la reina Margarita de Austria se la obsequió en su momento con paños de oro⁷⁷.

En el contexto del nuevo estilo cortesano impuesto por el duque de Lerma, en el que la fiesta y los regocijos se alternaban con las más expresivas muestras de lujo y magnificencia, alcanza todo su sentido este paño rico de *La Virgen de la silla*.

Su sentido devocional se concilia perfectamente con la exquisitez artística y la ostentación material para representar al patrono piadoso, al mecenas entendido y al opulento privado del rey.



¹ *Artistic Relations in Tapestry between Flanders and Italy. International Conference in Memory of Nello Forti Grazzini (1954-2021)*. Roma, Academia de Bélgica, 25-26 de octubre de 2022.

² HERRERO CARRETERO, C., "Tapices y libros de Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, I duque de Lerma", en REDÍN MICHAUS, G. (ed.), *Nobleza y coleccionismo de tapices entre la Edad Moderna y Contemporánea: las Casas de Alba y Denia Lerma*, Madrid, Arco libros 2018.

³ FORTI GRAZZINI, N. y TABOGA, M., "Raffaello, i dipinti mobili e gli arazzi", en CERBONI BAIARDI, A. y FORTI GRAZZINI, N. (eds.), *Sul filo di Raffaello: impresa e fortuna nell'arte dell'arazzo*, Milán, Silvana Editoriale, 2021, pp. 169-183.

⁴ CERVERA VERA, L., *La Iglesia Colegial de San Pedro en Lerma*, Burgos, Caja de Ahorros Municipal, 1981.

⁵ *Memoria de entrega de ornamentos para la iglesia colegial de San Pedro de Lerma por parte de Duarte Coronel, en representación del duque de Lerma, hecha el 7 de noviembre de 1617*, en CERVERA VERA, L., *op. cit.*, pp. 194-196.

⁶ *Ibid.*, p. 196.

⁷ Posteriormente, ante la insistencia del duque -y la intercesión personal del propio Felipe III ante el Papa- Paulo V concederá por lo menos otras cuatro bulas con sucesivas dignidades y reconocimientos a la colegiata, en los años 1606, 1607, 1608 y 1612. Cfr. CERVERA VERA, L., *op. cit.*, pp. 38-63.

⁸ HERRERA, P. de, *Translación del Santísimo Sacramento a la Iglesia Colegial de San Pedro de la villa de Lerma*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1618, *op. cit.* en CERVERA VERA, L., *op. cit.*, n. 2, p. 193 y, en general, en el cap. V.

⁹ Aunque fue invitado a acudir a los actos, Lope no pudo estar en Lerma por cuestiones familiares y firmaría su obra en Madrid, en noviembre de 1617.

¹⁰ CERVERA VERA, L., *op. cit.*, p. 51. El dato está tomado de la *Relación de los ornamentos, plata, tapicerías y demás cosas que por mandato del duque mi señor y orden de la contaduría de su excelencia se an traído a esta billa de Lerma para el servicio de la santa iglesia colesial della, que se an entregado y está en poder del señor Francisco de Roa, tesorero de la dicha iglesia, las cuales dichas cosas son las siguientes* reproducido en *Ibid.*, n. 73, pp. 132-136.

¹¹ *Inventario de alhajas de Sn Pedro 1632*. Archivo de la iglesia colegial de san Pedro de Lerma (a partir de ahora, AICL) I-1, carpeta 2, exp. 1.

¹² *Inventario 1684*. AICL I-1, carpeta 2, exp. 3.

¹³ *Ynbentario delas Alaxas de esta sancta Iglesia Collegial hecho en 27 de Diciembre de mil Setecientos, i Treinta i quatro*. AICL I-1, carpeta 1, exp. 5.

¹⁴ "Otro [cuadro] de Nra^{ra} bordado y tejido de oro y seda, con su Marco", en *YMBENTARIO Aº ED 1784 Echo de las Alajas que existen en dho año en la Colegial de Lerma siendo Theso^{ro} el Señor Dn Jph Arroyo*. AICL I-1, carpeta 1, exp. 8.

¹⁵ *Inventario general de los bienes muebles que el duque de Lerma, mi señor, tiene en todas partes, que por mandato de su Excelencia se hizo en los meses de julio y agosto de MDCVII* [Juan Ladrón de Guevara], fol. 10. "Cosas de Oratorio, en que entra lo que está en San Diego de Valladolid, Lerma y Ventosilla". Archivo Ducal de Medinaceli (a partir de ahora ADM), sección Lerma, leg. 43-10, citado en HERRERO CARRETERO, C., *op. cit.*, p. 167.

¹⁶ Hay un testimonio franciscano que, a propósito del oratorio del convento de san Diego, confirma la sobriedad que debía de presidir su ámbito: "El Oratorio le mandò fabricar el piadosísimo Rey dentro de la misma Clausura, con puerta à ella; y otra que corresponde a Palacio. Y humillando con reverente culto su grandeza, mandò, que los ornamentos de él, assi Frontales, como Casullas fuessen de materias pobres, como son grana, y albornoz; porque fuessen según el estrecho vío de nuestra Seraphica Descalcez". DE SAN ANTONIO, J., *Francisco Descalzos en Castilla la Vieja: chronica de sa Santa Provincia de San Pablo*, vol. 2, 1729, cap. 4. "Fundacion de nuestro gravissimo Convento de san Diego de Valladolid, y algunos elogios suyos del Cielo, y de la Tierra", p. 14. Hay que recordar que se debió a Felipe III la iniciativa de levantar el convento franciscano en Valladolid, pero que fue Lerma quien asumió la dirección del proyecto y quien actuó como patrono del mismo por delegación del rey.

¹⁷ El sitio de Ventosilla fue un cazadero o paraje de caza situado en las proximidades de la población de Gumiel de Mercado en el que el duque de Lerma ordenó levantar una casa de campo en 1604, según planos de Francisco de Mora. En esta finca tuvieron lugar grandes festejos, algunos de ellos con la asistencia del rey Felipe III y la puesta en escena de obras de Lope de Vega. Según cuenta Luis Cabrera de Córdoba en sus *Relaciones de las cosas sucedidas principalmente en la Corte desde el año 1599 hasta el de 1614* (Madrid, Imprenta de J. Martín Alegria, 1857), Antonio de Obregón Tabera, alcaide de la casa y bosque, y también corregidor de la villa de Gumiel del Mercado, escribió a comienzos del siglo XVII una *Descripcion en octavas rimas del palacio y casa de campo de Ventosilla* en la que decía que esta tenía "muy claros los aposentos, con muy lindas salas y cuadras y hermosas galerías, todo colgado con muy ricos aderezos". La finca fue vendida por el duque de Medinaceli en 1850.

¹⁸ MEONI, L., *Gli arazzi nei musei fiorentini. La collezione medicea. Catalogo completo. I. La manifattura da Cosimo I a Cosimo II (1545-1621)*, Livorno, Sillabe, 1998.

¹⁹ No obstante, este óleo lleva inscrita la fecha de 1612, lo cual no concuerda con esta hipótesis. Más adelante se discutirá sobre la cuestión de si esta pintura pudo ser en verdad el cartón para el tapiz que nos ocupa.

²⁰ MEONI, L., *op. cit.*, 1998, pp. 513-515.

²¹ *Ibid.*, p. 517.

²² *Ibid.*, pp. 518-519.

²³ Informe del laboratorio de química, firmado en Simancas el 15 de junio de 2010. El estudio de los hilos metálicos se hizo mediante análisis de energías dispersivas por rayos X (EDAX) a partir de dos muestras. El resultado fue la identificación de una aleación compuesta de un 80% de plata, un 5% de cobre y un 15% de oro aproximadamente. Desde el punto de vista morfológico, el informe especifica que las tramas metálicas consisten en un entorchado con alma de seda natural y una chapa de plata sobredorada.

²⁴ El óleo formó parte de la colección de Raoul Ergman en París y posteriormente pasó a otra colección privada, al parecer también parisina. La obra de Allori fue publicada por primera vez por C. Mombeig Goguel y F. Viatte, en el catálogo de la exposición que, con el nombre de *Dessins baroques florentins du musée du Louvre* tuvo lugar en el museo francés en el año 1981. Posteriormente, la misma fue expuesta en la muestra *Cristofano Allori, 1577-1621*, celebrada en la ciudad de Florencia en 1984, cuyo catálogo corrió a cargo de M. Chappell. Una imagen del óleo en blanco y negro fue publicada posteriormente en MEONI, L., *op. cit.*, 1998, p. 100, ilustración núm. 61.

²⁵ Cfr. CHAPPELL, M. (com.), *op. cit.*, p. 36.

²⁶ La descripción completa es la siguiente: "*Madonna in una sieda con Giesù in collo et S. Giov.no in piedi con una paniera dentro i panni di Giesù con suo fregio alto braccia 3 largo braccia 2 3/8*". El documento aparece transcrito en MEONI, L., *Gli arazzi nei musei fiorentini. La collezione medicea. Catalogo completo. II. La manifattura all'epoca della reggenza delle granduchesse Cristina di Lorena e Maria Maddalena d'Austria. La direzione di Jacopo Ebert van Asselt (1621-1629)*, Livorno, Sillabe, 2007, pp. 14 y 124-125, n. 27.

²⁷ Se trata de ejemplares que mantienen el formato oval de la pintura original de Rafael. Uno de ellos es del que publica Göbel una imagen, al lado de la del tapiz de French & Co. Estaba en el mercado del arte, concretamente en el anticuario berlinés AltKunst-Margraf & Co. Otro se conserva en el Palacio Pitti y, según los autores, podría tratarse de una producción de la manufactura de San Michele a Ripa, es decir, ya del siglo XVIII. Los otros dos tapices localizados con el tema de la *Madonna della seggiola* se conservan en el Museo del Hermitage y fueron tejidos en la manufactura de San Petersburgo (creada en 1716 por el zar Pedro I). Se trata de ediciones ya de finales del siglo XVIII o comienzos del XIX.

²⁸ Conservado en el Wadsworth Athenaeum of Art, The Ella Gallup and Mary Catlin Sumner Collection Fund, inv. 1948.478. Harford, Connecticut.

²⁹ En efecto, en el *Catalogo De' Quadri, tuttavia esistenti nella Galleria della ch. mem. dell'Em.o Sig. Cardinale Silvio Valenti*, reproducido en su integridad por MORSELLI, R. y VODRET, R. (eds.), *Ritratto di una collezione. Pannini e la Galleria del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga*,

Milán, Skira, 2005, pp. 301-324, se puede leer en el núm. 416 lo siguiente: "*Quadro di palmi 7., once 4. per altezza, e palmi 5., e mezzo per larghezza, rappresentante la Madonna col Bambino, e S. Giovannino, in arazzo, fatto dall'Originale di Raffaele d'Urbino*". Cfr., FORTI GRAZZINI, N. y TABOGA, M., *op. cit.*, 2021, pp. 172-173.

³⁰ GÖBEL, H., *Wandteppiche: II. Die Romanischen Länder*, Leipzig, Verlag von Klinhardt & Biermann, 1928, vol. I, p. 397 y vol. II, fig. 417.

³¹ Se trata de una de las compañías dedicadas al comercio de antigüedades más importante de su época. Radicada en Nueva York, fue cofundada en 1907 por Mitchell Samuels, quien la dirigió hasta 1950. En ese año le sucedió en la presidencia su hijo Spencer Samuels, quien en 1959 vendió la empresa a la firma City Investing. Esta finalmente la revendió a Martin Zimet y en la actualidad subsiste bajo el nombre de French & Company LLC en la capital neoyorquina. El nombre legal de la compañía era el de P. W. French & Company, Inc., tal y como lo recoge Heinrich Göbel, pero era comúnmente conocida como French & Company. Si durante la dirección de Mitchell Samuels la firma fue una de las más importantes comercializadoras de arte antiguo en EE. UU (la mayoría de cuyos museos tienen obras adquiridas a través de ella), en el campo específico de los tapices parece que fue sin duda la principal suministradora para los coleccionistas. En esos aproximadamente cincuenta años de actividad, se calcula que comercializó unos 6.000 tapices antiguos. El principal origen de estos fueron las colecciones de J. P. Morgan y Charles M. Flouke (quien en 1889 había adquirido 135 importantes tapices de la colección Barberini).

³² En efecto, las primeras prospecciones hechas por Charissa Bremer-David en los archivos han dado como resultado el hallazgo de la hoja de inventario núm. 24381 en la que registra la compraventa de un tapiz al que se alude con la expresión "*Panel of Early Florentine tapestry. 'Madona with the child' after Raphael*". No albergamos dudas de que se trata del tapiz de la *Madonna della seggiola*. Del contenido de la hoja, parece deducirse que el tapiz en cuestión había pertenecido a Lord Brougham Vaux (quien posiblemente lo tenía en su castillo de Penrith) y fue comprado en 1916 por French & Co. a un anticuario de Londres (Lewis & Simons). No obstante, la misma Sra. Bremer-David sugiere la posibilidad de que este tapiz hubiera entrado en los catálogos de French & Company en 1909, entre los adquiridos de la colección de Charles M. Flouke, y que se hubiera recomprado en 1916. Harían falta investigaciones complementarias para confirmar esta hipótesis. Del mismo modo, una anotación revela que el paño fue vendido el 10 de enero de 1922 a "G. Rasmussen". ¿Podría ser este el tapiz que se conserva en una colección suiza del que hablan FORTI GRAZZINI, N. y TABOGA, M., *op. cit.*, 2021, p. 172?

³³ MEONI, L., *op. cit.*, 1998, p. 116, n. 52.

³⁴ French & Company archives, The Getty Research Institute, hoja de inventario núm. 24381. En este documento quedan registradas las siguientes medidas del tapiz: 3'10" x 5'4". La conversión al sistema métrico decimal nos da el resultado de 164,6 x 94,5 cm.

³⁵ FORTI GRAZZINI, N. y TABOGA, M., *op. cit.*, 2021, pp.171-172 y p. 182, n. 17, hablan de un supuesto cartón (en paradero desconocido) realizado con carboncillo del que dan noticia J. D. Passavant en 1882 y Heinrich Göbel en 1928 ¿Podría ser este el calco / cartón intermedio al que nos referimos?

³⁶ Si se hace la conversión de medidas consignadas en el documento de 1620 ("*braccia*") al sistema métrico decimal, las dimensiones del tapiz de Fèvre serían 1,75 x 1,30 cm, las cuales no difieren mucho de las del supuesto cartón, sobre todo si el tapiz llevaba añadida una bordura

tejida. Para la conversión de las medidas hemos considerado la siguiente equivalencia: un "braccio" = 0,584 cm. Así es como aparece en la lápida de conversión métrica de 1860 (Campiglia Marittima, Toscana). Esta equivalencia coincide con el rango medio de medidas dadas para el "braccio" en Florencia por Ronald Edward Zupko en su obra *Italian Weights and Measures from the Middle Ages to the Nineteenth Century*, Filadelfia, American Philosophical Society, 1981.

³⁷ Después de unos años en Ferrara, Nikolas Karcher se trasladó a Mantua donde dirigió entre 1539 y 1545 una manufactura bajo el patronazgo de la familia Gonzaga.

³⁸ FORTI GRAZZINI, N., *Sei quadri d'arazzo (Valori Tattili, 2)*, San Marino, Fondazione Asset Banca San Marino per l'Arte, 2008.

³⁹ Un "arazzetto" que representa a la Virgen María con el Niño Jesús y san Juan, probablemente tejido a partir de un modelo de Bernardo Zenale. Cfr. FORTI GRAZZINI, N., *op. cit.*, 2008, p. 2.

⁴⁰ FORTI GRAZZINI, N. y TABOGA, M., *op. cit.*, 2021, p. 169. Para los orígenes y desarrollo histórico del "cuadro tapiz" seguimos, en general, el trabajo de estos dos autores.

⁴¹ Realizado en torno a 1520-1530. Hoy conservado en la Fundação Medeiros e Almeida de Lisboa.

⁴² El encargo se habría hecho en talleres flamencos durante la década de 1540. Son los tapices *Virgen del Amor Divino* (Museo-Pinacoteca del Palacio Pontificio de Loreto), *Asunción de la Virgen* (Museum of Fine Arts, Boston) y la *Coronación de la Virgen* (Museos Vaticanos). Cfr. DELMARCEL, G., "La Vie de la Vierge, deux nouvelles tapisseries du cardinal Erard de la Marck", en SMEYERS, M. y STEPPE, J. (eds), *Archivum Artis Lovaniense. Bijdragen tot de geschiedenis van de kunst der Nederlanden opgedragen aan Prof. Em. Dr. J.K. Steppe*, Lovaina, ed. M. Smeyers, 1981, pp. 225-237.

⁴³ Cfr. MEONI, L., *op. cit.*, 1998, p. 412.

⁴⁴ Las versiones tejidas de la *Madonna della seggiola* no serían, con todo, las únicas expresiones del género producidas bajo la dirección de Papini. En efecto, los archivos de la manufactura florentina registran noticias sobre un encargo hecho por Giovanni Francesco Guidi Bagnio de un "quadro ad arazzo" con la "Madonna mostra Nostro Signore a san Francesco" que había sido tejido con hilo de oro. Cfr. MEONI, L., *op. cit.*, 2007, p. 518.

⁴⁵ MEONI, L., "La producción de tapices en Florencia: la manufactura medicea. 1587-1747", en CAMPBELL, T. P. (dir.), *Hilos de esplendor. Tapices del Barroco*, Madrid, Patrimonio Nacional-The Metropolitan Museum of Art, 2008, p. 271.

⁴⁶ MEONI, L., *op. cit.*, 2007, pp. 14, 124-125 n. 27, *op. cit.* en FORTI GRAZZINI, N. y TABOGA, M., *op. cit.*, 2021, p. 171.

⁴⁷ Tejido en seda, plata y oro, mide 42 x 34,2 cm y representa a la Virgen con el Niño, san Juan Bautista y dos ángeles. Salió a subasta en Christie's, Nueva York, Live Auction 18715, lote nº 42, el 15-10-2020. La catalogación de la sala de subastas atribuía la autoría a los talleres mediceos de Florencia, h. 1618-1619, y probablemente a Pietro Fèvère, a partir de una pintura desconocida de Andrea del Sarto. La obra forma parte actualmente de la colección de la "Manufactura Real De Wit" (Malinas), en donde se ha catalogado como obra de Fèvère según una pintura desconocida de Francesco Salviati. Se le asigna una densidad de tejido de entre 200 y 210 urdimbres de urdimbre/dm.

⁴⁸ MEONI, L., *op. cit.*, 2008, p. 271.

⁴⁹ FORTI GRAZZINI, N. y TABOGA, M., *op. cit.*, 2021, p. 177.

⁵⁰ De este tipo de "cuadro tapiz" existen varios ejemplos en las colecciones del Patrimonio Nacional. Una gran parte de ellos fueron realizados por los miembros de la familia Vandergoten como demostración de su aptitud técnica, ya que se consideraba que la copia de las pinturas de caballete era el ejercicio de mayor exigencia para un tejedor.

⁵¹ La idea de atraer a Ferloni a la corte madrileña había partido, sin duda, de Andrea Procaccini, pintor de cámara de Felipe V desde 1720 que actuó en determinados momentos como director artístico de la Real Fábrica de Tapices. Antes de venir a España, Procaccini había sido director de la manufactura de San Michele desde los inicios de esta.

⁵² FORTI GRAZZINI, N. y TABOGA, M., *op. cit.*, 2021, p. 170. En el transcurso de la International Conference in Memory of Nello Forti Grazzini (1954-2021) celebrada en Roma (octubre 2022), los asistentes a la misma pudimos admirar un extraordinario paño que constituye un raro ejemplo de "cuadro tapiz" por su extrema finura (210/220 urdimbres/dm). Se conserva en el Palazzo Venezia (Roma) y fue tejido en 1589 por un tejedor desconocido que firma con las siglas SMF. Representa a Cristo como *Salvator Mundi* y mide tan solo 48 x 38 cm. Basado en una pintura del artista flamenco Bartholomeus Spranger, constituye tanto una desafiante demostración de las posibilidades pictóricas de la técnica del tapiz, como un portento de artificio digno de figurar en una "cámara de las maravillas".

⁵³ Traducción propia. El original dice así: "La quale opera fu tanto miracolosamente condotta che reca meraviglia il vederla et il pensare come sia possibile avere sfilato i capegli e le barbe e dato col filo morbidezza alle carni; opera certo più tosto di miracolo che d'artificio umano, perché in essi sono acque, animali, casamenti e talmente ben fatti che non tessuti, ma paiono veramente fatti col pennello". VASARI, G., *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, scritte da M. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino, di nuovo dal medesimo riviste et ampliate con i ritratti loro e con l'aggiunta delle Vite de' vivi e de' morti dall'anno 1550 al 1567*, Giunti, Florencia, 1568, parte tercera, primer volumen. Voz *Raffaello d'Urbino*.

⁵⁴ Tomamos el texto de la égloga en la versión publicada por la Fundación Garcilaso de la Vega. Además de los citados, son muy reveladores los versos siguientes sobre esa artificiosa capacidad de los tapices para imitar la naturaleza: "Destas historias tales variadas / eran las telas de las cuatro hermanas, / las cuales con colores matizadas, / claras las luces, de las sombras vanas / mostraban a los ojos relevadas / las cosas y figuras que eran llanas, / tanto que al parecer el cuerpo vano / pudiera ser tomado con la mano".

⁵⁵ Gutiérrez de los Ríos (c. 1566-1606) fue fundamentalmente un arbitrista y jurista, pero estaba relacionado con el universo de la tapicería porque su padre, Pedro Gutiérrez, fue un tejedor de tapiz oriundo de Salamanca que se trasladó a Madrid para trabajar al servicio de Felipe II.

⁵⁶ El empleo del óleo en los patrones para los tejedores no se empezará a generalizar hasta que Rubens lo haga por primera vez en la serie *Historia del cónsul Decio* (1617) y después en la de *El triunfo de la Eucaristía* (1526/27).

⁵⁷ Aparece en el borde inferior de dos series de la *Historia de Alejandro* (h. 1629-1630), firmadas por los tejedores Jacob II Geubels y Jan Raes. Ejemplos: *Alejandro Magno y Hephaestion consolando a la familia de Darío* (Oslo, Kunstindustrimuseet); *Alejandro recibiendo la rendición de una ciudad* (Instituto Valencia de Don Juan, Madrid).

⁵⁸ La inscripción aparece, por ejemplo, en el tapiz *Alejandro adorado como dios por sus súbditos* (Jacob II Geubels), perteneciente en la actualidad a la colección del arzobispado de Madrid (anteriormente en la colección de la Fundación de Santa Rita), o en el de *Alejandro Magno herido en el muslo en la batalla de Issus* (Jacob II Geubels y Jan Raes), conservado en Milán, Palacio Marino.

⁵⁹ MEONI, L., *op. cit.*, 1998, p. 57.

⁶⁰ Todos estos datos técnicos los tomamos de las fichas catalográficas contenidas en MEONI, L., *op. cit.*, 1998, pp. 152-184.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 142-147.

⁶² MEONI, L., *op. cit.*, 1998, n. 117, p. 343, menciona el caso de un "*Paramento di Arazzeria*" que el gran duque Fernando I regaló a Don Giovanni Gavizia (agente en España) en el año 1605, pero apunta que en los archivos mediceos hay más registros de tapices entregados en España durante la época de Papini.

⁶³ Dado que, como ya se ha visto, nos ha llegado el testimonio de los encargos hechos por Bardo Corsi y Guidobaldo di Bagno de los tapices de la *Madonna della seggiola*.

⁶⁴ BANNER, L., *The religious patronage of the Duke of Lerma, 1598-1621*, Farnham, Surrey Burlington- Vermont, Ashgate, 2009.

⁶⁵ Un testimonio de ello son las *Relazioni di ambasciatori veneti al senato* que recogen los grandes cambios de proceder operados en España con la subida al trono de Felipe III. Así, estos constatan que si Felipe II "*non voleva che y suoi ministri accettassero presentí da chi si sia, ma li premiava egli stesso, come gli pareva, che convenisse*", en cambio con su hijo "*li dona, li premia larghissimamente, e si contenta appresso che siano presentati, pero s'è introdotto in corte l'uso del donare e si fa molto grosamente*". Cfr. SIEBER, H., "Clientelismo y mecenazgo: Hacia una historia cultural literaria de la corte de Felipe III", en GARCÍA DE ENTERRÍA, M. C. y CORDÓN MESA, A. (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996), Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, vol. 1, p. 101. El mismo autor (*ídem*, p. 102) señala cómo se difundió por las cortes europeas la imagen del valido de Felipe III como la de un "canal" por el que se distribuían las magnificencias que emanaban de la fuente del monarca, según metáfora creada por Francisco Fernández de Caso en su *Oración gratulatoria al capelo del Ilustrísimo y Excelentísimo Señor Cardenal Duque*, (1618).

⁶⁶ Lista de regalos para Felipe III, el duque de Lerma y la hermana de Lerma, la condesa de Lemos por Pieter Paul Rubens en nombre del duque de Mantua, Vincenzo I Gonzaga. *The Medici Archive Project Documentary Sources for the Arts and Humanities 1537-1743*, Archivio Mediceo del principato 5053; Doc. ID 968, fol. 335, 1603.

⁶⁷ CABRERA DE CÓRDOBA, L., *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta (1614)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1997.

⁶⁸ *Ídem*, p. 569

⁶⁹ SCHROTH, S., *The private picture collection of the Duke of Lerma*, Michigan, Ann Arbor, 2002 (Tesis doctoral presentada en la New York University, 1990), p. 25. La autora cita una frase de Seco Serrano en el prólogo al libro de PÉREZ BUSTAMANTE, C., *La España de Felipe III*,

en MENÉNDEZ PIDAL, R. (dir.), *La Historia de España*, XXIV, Madrid, 1979, p. LXXVI, en la que dice (sin citar fuentes) que los cuadros de Bassano fueron un envío del duque de Toscana a Lerma "en señal de gratitud por el asunto de Siena".

⁷⁰ Cfr. GOLDBERG, E. L., "Artistic relations between the Medici and the Spanish courts, 1587-1621-I", *The Burlington Magazine*, núm. 1.115 (febrero 1996), pp. 105-114; *Ídem*, "Artistic relations between the Medici and the Spanish courts, 1587-1621-II", *The Burlington Magazine*, núm. 1121 (agosto 1996), pp. 529-540. En *The Medici Archive Project Documentary Sources for the Arts and Humanities 1537-1743* se puede consultar la lista de regalos diplomáticos ofrecidos por los príncipes de Toscana a diversos miembros de la corte Española, entre ellos el duque de Lerma. La lista abarca el período cronológico comprendido entre 1602 y 1610 y fue realizada por quien fuera secretario de la legación diplomática toscana en España, Domizio Peroni. Sobre los regalos de Fernando I a Lerma, también se puede ver WILLIAMS, P., *El Gran Valido: el Duque de Lerma, la corte y el gobierno de Felipe III, 1598-1621*, Valladolid: Consejería de Cultura y Turismo, 2010.

⁷¹ Cfr. MEONI, L., *op. cit.*, 1998, fichas 172-182 del catálogo.

⁷² Cfr. HERRERO CARRETERO, C., *op. cit.*, p. 134.

⁷³ *Id.*

⁷⁴ El título del libro de Tomé Pinheiro da Veiga, es significativo: *Fastiginia o fastos extraordinarios sacados de la tumba de Merlín, donde fueron hallados junto a la Demanda del Santo Grial por el arzobispo D. Turpín, descubiertos y sacados a la luz por el famoso lusitano fray Pantaleón, que los encontró en un monasterio de novatos a costa de Jaimes del Temps Perdut, comprador de libros de caballerías*. Fue escrito en 1605 y narra los acontecimientos acaecidos entre abril y julio de ese mismo año en la corte vallisoletana.

⁷⁵ CHECA, F. y MORÁN, J. M. *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería*. Madrid, Cátedra, 1985.

⁷⁶ "*Ricorderá V.S. alli nostri segretari che fuora di curiosità et di drappi d'oro con fattioni estraordinarie, lavorati qua, che si reputa quanto a gioie argenti, et orerie, che sia meglio comprare di quelle che si vendono di quella corte nel luogo proprio che inviarle di qua*", en *The Medici Archive Project Documentary Sources for the Arts and Humanities 1537-1743*, doc. núm. 5080 (1604).

⁷⁷ Ver nota núm. 68.



BANNER, L., *The religious patronage of the Duke of Lerma, 1598-1621*, Farnham, Surrey Burlington- Vermont, Ashgate, 2009.

CABRERA DE CÓRDOBA, L., *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta (1614)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1997.

CERVERA VERA, L., *La Iglesia Colegial de San Pedro en Lerma*, Burgos, Caja de Ahorros Municipal, 1981.

CHAPPELL, M. (com.), *Cristofano Allori, 1577-1621*, Florencia, Centro Di, 1984.

CHECA, F. y MORÁN, J. M. *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería*. Madrid, Cátedra, 1985.

DELMARCEL, G., "La Vie de la Vierge, deux nouvelles tapisseries du cardinal Erard de la Marck", en SMEYERS, M. y STEPPE, J. (eds), *Archivum Artis Lovaniense. Bijdragen tot de geschiedenis van de kunst der Nederlanden opgedragen aan Prof. Em. Dr. J.K. Steppe*, Lovaina, ed. M. Smeyers, 1981, pp. 225-237.

FORTI GRAZZINI, N., *Sei quadri d'arazzo (Valori Tattili, 2)*, San Marino, Fondazione Asset Banca San Marino per l'Arte, 2008.

FORTI GRAZZINI, N. y TABOGA, M., "Raffaello, i dipinti mobili e gli arazzi", en CERBONI BAIARDI, A. y FORTI GRAZZINI, N. (eds.), *Sul filo di Raffaello: impresa e fortuna nell'arte dell'arazzo*, Milán, Silvana Editoriale, 2021, pp. 169-183.

GÖBEL, H., *Wandteppiche: II. Die Romanischen Länder*, Leipzig, Verlag von Klinhardt & Biermann, 1928, 2 vols.

GOLDBERG, E. L., "Artistic relations between the Medici and the Spanish courts, 1587-1621-I", *The Burlington Magazine*, núm. 1.115 (febrero 1996), pp. 105-114.

GOLDBERG, E. L., "Artistic relations between the Medici and the Spanish courts, 1587-1621-II", *The Burlington Magazine*, núm. 1121 (agosto 1996), pp. 529-540.

HERRERO CARRETERO, C., "Tapices y libros de Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, I duque de Lerma", en REDÍN MICHAUS, G. (ed.), *Nobleza y coleccionismo de tapices entre la Edad Moderna y Contemporánea: las Casas de Alba y Denia Lerma*, Madrid, Arco libros 2018.

MEONI, L., *Gli arazzi nei musei fiorentini. La collezione medicea. Catalogo completo. I. La manifattura da Cosimo I a Cosimo II (1545-1621)*, Livorno, Sillabe, 1998.

MEONI, L., *Gli arazzi nei musei fiorentini. La collezione medicea. Catalogo completo. II. La manifattura all'epoca della reggenza delle granduchesse Cristina di Lorena e Maria Maddalena d'Austria. La direzione di Jacopo Ebert van Asselt (1621-1629)*, Livorno, Sillabe, 2007.

MEONI, L., "La producción de tapices en Florencia: la manufactura medicea. 1587-1747", en CAMPBELL, T. P. (dir.), *Hilos de esplendor. Tapices del Barroco*, Madrid, Patrimonio Nacional-The Metropolitan Museum of Art, 2008, pp. 263-281.

MOMBEIG GOGUEL, C. y VIATTE, F., *Dessins baroques florentins du musée du Louvre*, París, Reunion des musees nationaux, 1981.

MORSELLI, R. y VODRET, R. (eds.), *Ritratto di una collezione. Pannini e la Galleria del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga*, Milán, Skira, 2005

PÉREZ BUSTAMANTE, C., *La España de Felipe III*, en MENÉNDEZ PIDAL, R. (dir.), *La Historia de España*, XXIV, Madrid, 1979.

SCHROTH, S., *The private picture collection of the Duke of Lerma*, Michigan, Ann Arbor, 2002 (Tesis doctoral presentada en la New York University, 1990).

SIEBER, H., "Clientelismo y mecenazgo: Hacia una historia cultural literaria de la corte de Felipe III", en GARCÍA DE ENTERRÍA, M. C. y CORDÓN MESA, A. (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, vol. 1, pp. 95-116.

WILLIAMS, P., *El Gran Valido: el Duque de Lerma, la corte y el gobierno de Felipe III, 1598-1621*, Valladolid: Consejería de Cultura y Turismo, 2010.

ZUPKO, R. E., *Italian Weights and Measures from the Middle Ages to the Nineteenth Century*, Filadelfia, American Philosophical Society, 1981.