

Nº 9 • 2023
ISSN 2444-121X

El bufete napolitano de los VII condes de Lemos, Pedro Fernández de Castro, Andrade y Portugal y Catalina de la Cerda y Sandoval

Àngels Creus Tuèbols

Conservadora-restauradora de bienes culturales

creuan@hotmail.com

- Fecha de recepción: 17-01-2023 - Fecha de aceptación: 11-08-2023 • Pags. 167 - 207
- <https://doi.org/10.46255/add.2023.9.132>

RESUMEN

Este trabajo de investigación surge a raíz del estudio previo a la restauración. Abarca el propio examen histórico-artístico del bufete. Incluye las nuevas aportaciones al reducido corpus conocido de piezas relacionadas con el virreinato español y la producción napolitana de finales del siglo XVI y principios del XVII, realizadas bajo la bicromía del ébano y el marfil grabado entintado, además de la identificación del blasón a partir del grabado prácticamente inexistente y la documentación que acredita la titularidad de los VII condes de Lemos. Se incluye el resultado del trabajo fotomicrográfico del aspecto de la tinta incisa en las placas grabadas y la analítica de la misma.

PALABRAS CLAVE: Bufete; ébano y marfil grabado; Nápoles; VII condes de Lemos; fotomicrografía de la tinta.

THE NEAPOLITAN LAW FIRM OF THE VII COUNTS OF LEMOS, PEDRO FERNÁNDEZ DE CASTRO, ANDRADE AND PORTUGAL AND CATALINA DE LA CERDA AND SANDOVAL.

ABSTRACT

This research work arises from the study prior to the restoration. It encompasses the firm's own art-historical examination. It includes new contributions to the small known corpus of pieces related to the Spanish viceroyalty and Neapolitan production from the late 16th and early 17th centuries, made using ebony bichrome and inked engraved ivory. In addition to the identification of the coat of arms from the practically non-existent engraving and the documentation proving the ownership of the VII Counts of Lemos. Is included as the result of the photomicrography work of the appearance of the incised ink on the engraved plates and its analysis.

KEY WORDS: *Bufete; ebony and engraved ivory; Naples; VII counts of Lemos; ink photomicrography.*



Figura 1

Tablero bufete.

El tablero exhiben escenas extraídas de la primera edición ilustrada de La Jerusalén Liberada de Torquato Tasso. En el centro destaca el escudo de armas de ambos consortes.



Figura 2

Bufete.

Imagen del bufete plegable napolitano de los VII condes de Lemos. Colección privada.

EL BUFETE NAPOLITANO DE LOS VII CONDES DE LEMOS, PEDRO FERNÁNDEZ DE CASTRO, ANDRADE Y PORTUGAL Y CATALINA DE LA CERDA Y SANDOVAL

Àngels Creus Tuèbols

Conservadora-restauradora de bienes culturales.

Este espléndido bufete plegable es un magnífico exponente del mobiliario realizado en Nápoles durante la última década del siglo XVI o principios del XVII¹. Pertenece a una prestigiosa colección privada española de artes decorativas (Fig. 1).

Está construido en madera de pino (*Pinus* sp.), chapeado en ébano (*Diospyros* sp.) y guarnecido con placas de marfil grabadas entintadas entre encuadros de cenefas con filete embutido y motivos naturalistas, geométricos y grotescos. Su ornamentación se complementa con dobles fiadores, pasadores, clavos y cantoneras en hierro sobredorado (Fig. 2)².

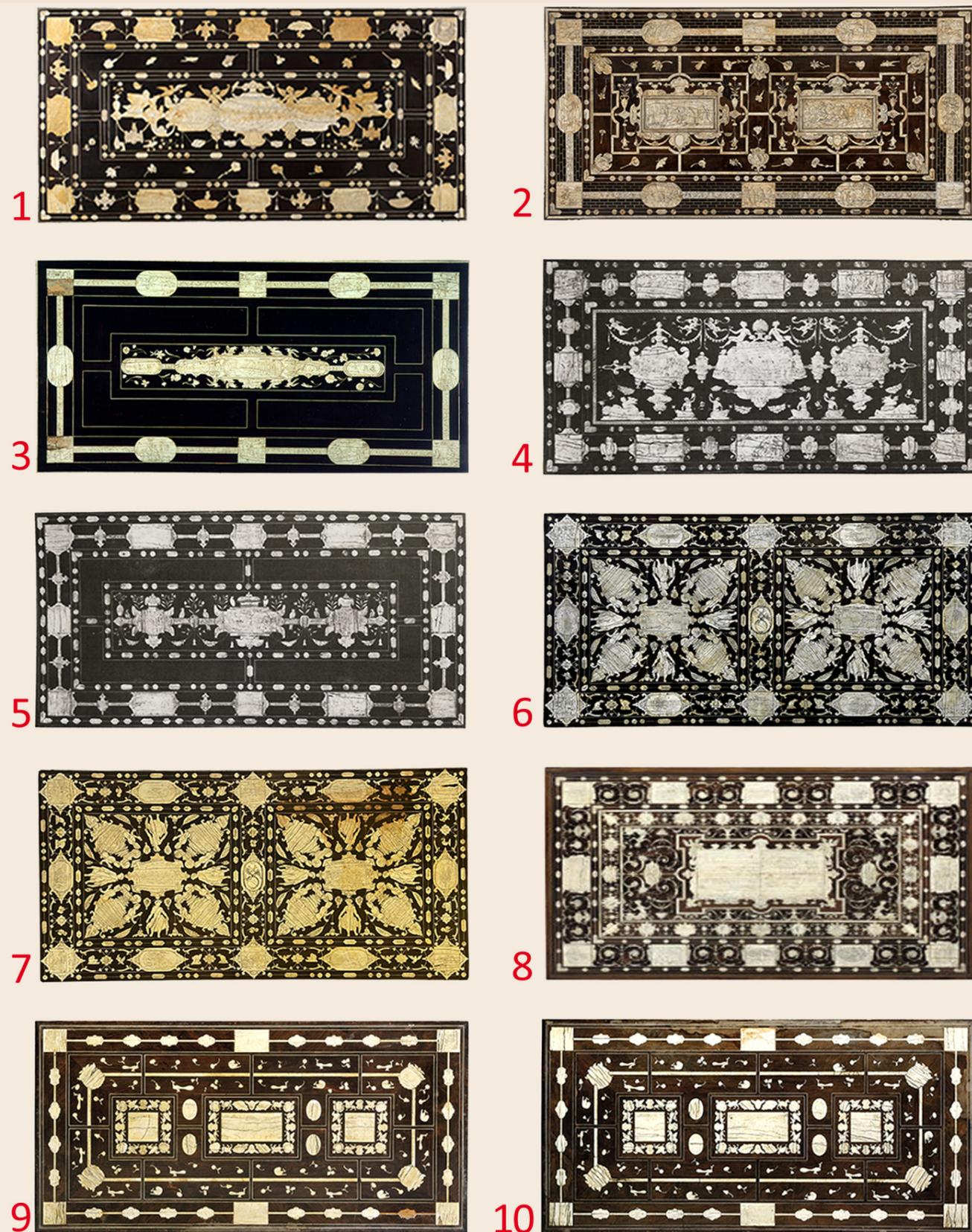


Figura 3

Decoración tableros bufetes.

Decoración representativa de los tableros de los distintos bufetes, referenciados a lo largo del artículo.

Figura 4 >

Repertorio representado en los correspondientes tableros.

Pertenece al grupo formado por el bufete, asimismo plegable, de las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional que se encuentra en el Real Monasterio de El Escorial (Fig. 3 3), los dos del Palacio del Príncipe, Doria-Pamphili, en Génova (Fig. 3 4 y 5) y la pareja de la Galería Nacional de Arte Antiguo, Palacio Corsini-Barberini de Roma (Fig. 3 6 y 7)³ publicados por Alvar González-Palacios y por María Paz Aguiló⁴.

A estos cabe añadir, además del bufete objeto de este estudio (Fig. 3 1), otro de la misma colección particular (Fig. 3 2), el subastado por la casa *Christie's* el 13 de diciembre de 2007 (lote 25)⁵ (Fig. 3 8) y la pareja ofrecida también por esa casa el 13 de noviembre de 2018 (lote 279)⁶ (Fig. 3 9 y 10).

Además de su tipología plegable, mediante fiadores de hierro, y la bicromía que las caracteriza, coinciden en todos ellos las técnicas constructivas, los materiales constitutivos y prácticamente sus medidas; así como el orden simétrico establecido a partir de encuadres organizados por el filete lineal de marfil, junto a cenefas de cordón o en alternancia de formas poligonales, que enmarcan las sucesivas cartelas y demás repertorios representados (Fig. 4).

Respecto al término bufete, en 1611 Covarrubias cita su procedencia en Alemania, definiéndolo como «una mesa de una tabla que no se coge, y tiene los pies clavados, y con sus bisagras, que para mudarlos de una parte a otra o para llevarlos de camino se emben en el reverso de la misma tabla»⁷. Una mesa plegable que en realidad ya aparece dibujada en el *Passetemps* de Jehan Lhermite en 1592 y se conoce en Europa como “mesa española”⁸.

Plegable o no, se trata de una tipología en auge en las casas nobles españolas a medida que avanza el siglo XVII. Solo por citar una fuente estrechamente relacionada, puede verse el inventario de bienes de doña Catalina de Zúñiga y Sandoval de 1628, madre del VII conde de Lemos⁹. Entre sus enseres se reseña un total de veinticinco bufetes y más de veinte mesas y mesillas¹⁰. La combinación de ébano y marfil también suele ser la más referenciada en mesas y escritorios de lujo¹¹. Dos materiales exóticos de importación que coinciden con el gusto puesto de moda por la Corte española.

- 1 *La Jerusalén Liberada*. Blasón de los VII condes de Lemos
- 2 Alterna *La Jerusalén Liberada* con escenas bíblicas extraídas del libro del *Apocalipsis*. Efigies de guerreros. Dos escudos sin grabar
- 3 *Las Metamorfosis* de Ovidio en torno a la figura de Diana
- 4 *Historias de Apolo*. Escudo cardenalicio con el águila Doria
- 5 Escenas históricas. Efigies de emperadores
- 6 Mapas de Perú y África. Planos de ciudades alternan con escenas cotidianas de los meses del año. Águila bicéfala coronada sobre el mundo, unión del Sacro Imperio Romano Germánico.
- 7 Mapas de Asia y Europa. Planos de ciudades alternan con escenas cotidianas de los meses del año. Águila bicéfala coronada sobre el mundo, unión del Sacro Imperio Romano Germánico.
- 8 Mapa del mundo. Planos de ciudades: Amberes, Florencia, Palma, Jerusalén, México, Toledo, Génova, París, Roma y otras sin identificar. Efigies de guerreros.
- 9-10 *La Guerra de Troya*. Episodios de la historia de Hércules, Leda y el cisne

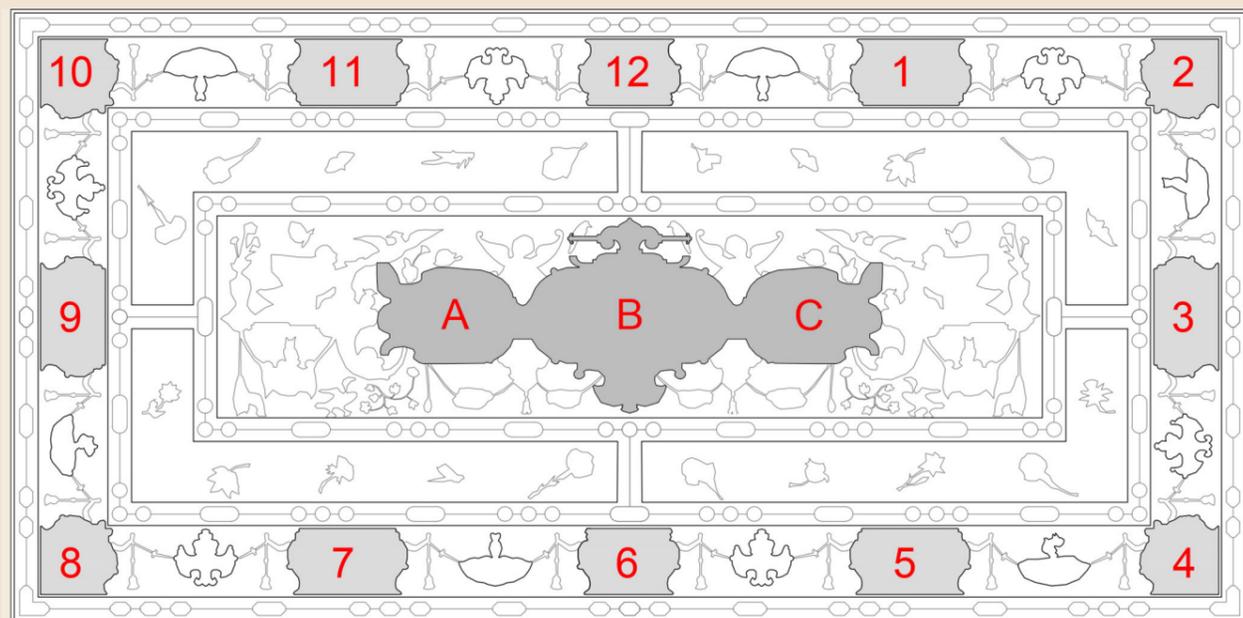


Figura 5

Esquema planimétrico.
Distribución placas de marfil. J. Villacorta

ESTUDIO ICONOGRÁFICO DE LAS REPRESENTACIONES GRABADAS

El tablero del bufete objeto de este estudio exhibe placas de marfil grabadas con escenas relacionadas con la *Gierusalemme liberata* escrita por el poeta italiano Torquato Tasso (1544-1595). Son representaciones artísticas inspiradas en la primera edición ilustrada por Bernardo Castello (1557-1629), pintor italiano amigo de Tasso, y grabados de Agostino Carracci y Giacomo Franco. Esta obra, editada en Génova el 1590 por Giacomo Bartoli (1550-1620), ilustra las veinte láminas que encabezan cada uno de los capítulos narrados¹². En las placas del bufete se representan escenas que describen las hazañas de Godofredo de Bouillon en las campañas militares de la primera cruzada. Por consiguiente, la fecha de esta edición delimita la construcción de la mesa, no anterior a 1590.

No todas las escenas corresponden al contenido exacto de las láminas de la edición ilustrada de 1590. En otras ediciones consultadas varían las acciones representadas y el orden como aparecen. Aun así, todas las representaciones forman una unidad y todos los dibujos sugieren una misma mano o taller. Por lo que entendemos, probablemente, se trata de una serie más extensa de la que en realidad se publicó en inicio. La edición de 1617, igualmente ilustrada por B. Castello, no se ha podido comprobar en su totalidad, quizás aporte nuevas coincidencias (Fig. 5).

En el centro destacan tres cartelas: La cartela A ilustra el canto primero de la *Gierusalemme liberata*: Godofredo de Bouillon reúne a los caudillos de los cristianos cuando es elegido capitán y pasa revista de sus tropas (Fig. 6).

La cartela B representa el canto tercero: la entrada de los cruzados en Jerusalén y el duelo entre Clorinda, subida al carro, y Tancredo (Fig. 7).

La cartela C pone en escena el canto segundo: Godofredo dirigiéndose a los jefes del ejército cruzado (Fig. 8).



Figura 6

Grabado del canto primero de la *Gierusalemme liberata*.
Editada en 1590. Y cartela A del tablero, colección privada.



Figura 7

Grabado del canto tercero de la *Gierusalemme liberata*.
Editada en 1590. Y cartela B del tablero, colección privada.



Figura 8

Grabado del canto segundo de la *Gierusalemme liberata*.
Editada en 1590. Y cartela C del tablero, colección privada.





Figura 9

Grabado del canto séptimo de la Gierusalemme liberata.

Editada en 1590. Y cartela perimetral núm. 1 del tablero, colección privada.



Figura 11

Grabado del canto sexto de la Gierusalemme liberata.

Editada en 1590. Y cartela perimetral núm. 3 del tablero, colección privada.



Figura 10

Grabado del canto séptimo de la Gierusalemme liberata.

Este grabado pertenece a la edición posterior de 1735. Y cartela perimetral núm. 2 del tablero, colección privada.

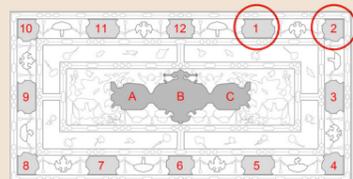
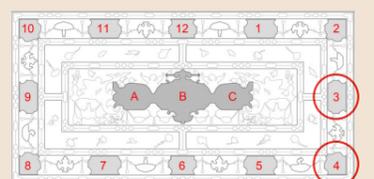


Figura 12

Grabado del canto décimo de la Gierusalemme liberata.

De la edición posterior de 1745. Y cartela perimetral núm. 4 del tablero, colección privada.



En el perímetro alrededor del bufete se suceden otras cartelas de menor tamaño:

La primera, escenifica el canto séptimo, cuando el mago Escalón descubre a Carlo y Ubaldo el paradero de Reinaldo, hechizado por la maga Armida, junto a los tres amorcillos del fondo que les observan (Fig. 9).

La segunda, encarna la lucha de dos soldados. El trazo del dibujo representado sigue el mismo patrón establecido en los anteriores grabados, sin embargo, esta escena no figura en la publicación de 1590. Encontramos una interpretación parecida en la edición

de 1735¹³, firmada con las iniciales GIER, aunque se trata de un modelo de grabado ya avanzado en tiempo y no corresponde al trabajo realizado aquí (Fig. 10).

La tercera, representa el canto sexto: Argante desafiando a todos los cristianos (Fig. 11).

La cuarta, no coincide con la estampación de 1590. En el vestigio entintado se intuye el perfil de las patas de unos caballos. En una edición de trazo posterior de 1745¹⁴ aparece una composición similar asociada al canto décimo (Fig. 12).



Figura 13

Grabado del canto cuarto de la Gierusalemme liberata.

Editada en 1590. Y cartela perimetral núm. 5 del tablero, colección privada.



Figura 15

Grabado del canto decimoctavo de la Gierusalemme liberata.

Editada en 1590. Y cartela perimetral núm. 7 del tablero, colección privada.



Figura 14

Grabado del canto quinto de la Gierusalemme liberata.

De la edición publicada en 1745.

Y cartela perimetral núm. 6 del tablero, colección privada.

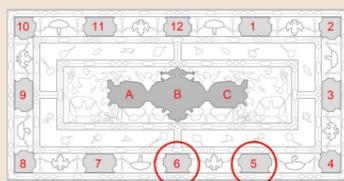
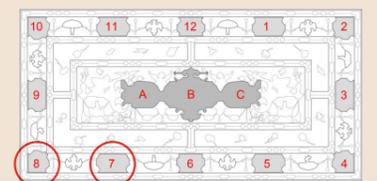


Figura 16

Grabado del canto decimoquinto de la Gierusalemme liberata.

Editada en 1590. Y cartela perimetral núm. 8 del tablero,

colección privada.



La quinta, describe el canto cuarto: la maga Armida ante Godofredo de Bouillon, mantiene el plan trazado de seducir y hechizar con su belleza al ejército de los francos (Fig. 13).

La sexta no evidencia pareja en la edición de 1590. Sin embargo, conserva la calidad de las anteriores placas. En el dibujo parcialmente borrado se intuyen dos personajes entrando en la Ciudad Santa con los pabellones y colgaduras de fondo. En la misma publicación de 1745, en el canto quinto localizamos una puesta en escena de Armida junto a Godofredo y Tancredo, quizás relacionable (Fig. 14).

La séptima, describe el canto decimoctavo. El intrépido Reynaldo deplora sus errores, va a la selva a destruir sus encantos y regresa vencedor. Luego, tras un áspero combate en los muros de Sion, los cristianos se apoderan de la ciudad santa (Fig. 15).

La octava es atribuible a la lámina del canto decimoquinto, concuerda exactamente la postura de Carlo y Ubaldo y la escenografía de Armida sentada en la nave Fortuna, de la edición de 1617 publicada por Giuseppe Pavoni en Génova¹⁵ (Fig. 16).



Figura 17

Grabado del canto tercero de la Gierusalemme liberata.

De la edición publicada en 1745. Y cartela perimetral núm. 9 del tablero, colección privada.

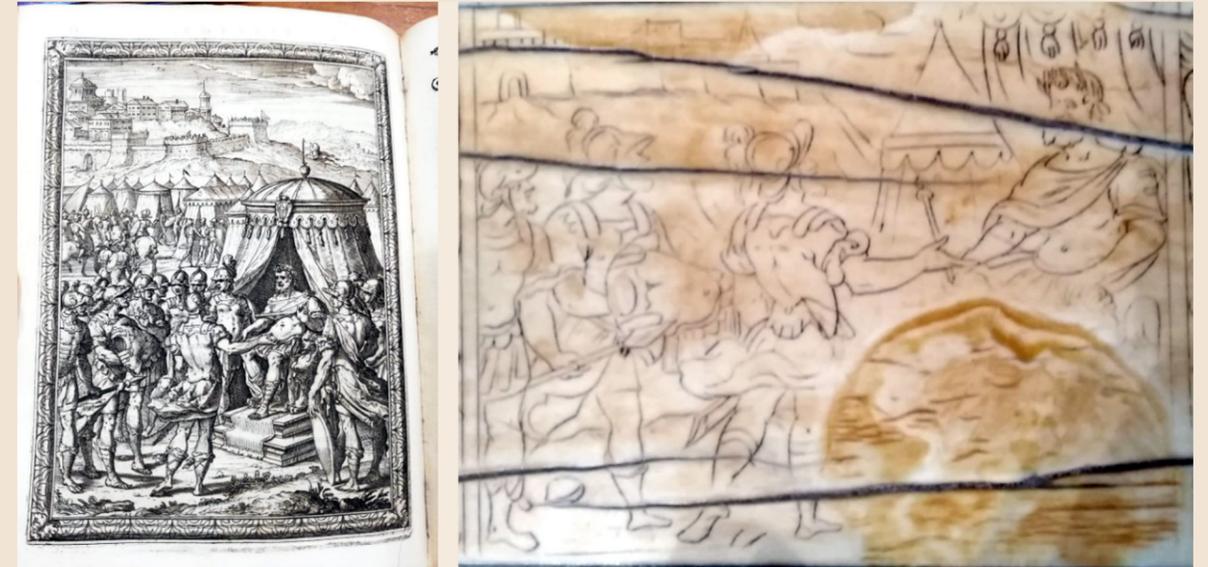


Figura 19

Grabado del canto octavo de la Gierusalemme liberata.

Editada en 1590. Y cartela perimetral núm. 11 del tablero, colección privada.



Figura 18

Grabado del canto noveno de la Gierusalemme liberata.

Editada en 1590. Y cartela perimetral núm. 10 del tablero, colección privada.

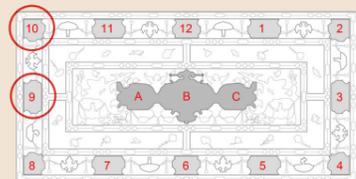
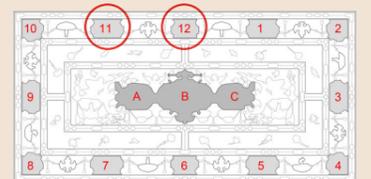


Figura 20

Cartela perimetral.

Núm. 12 del tablero, colección privada.



La novena, representa a Armida frente a Godofredo. En la publicación de 1745 vemos una representación similar, en este caso el suceso precede al canto tercero (Fig. 17).

La décima, escenifica el asalto de noche a los cristianos que narra el canto noveno (Fig. 18).

La undécima, reproduce el canto octavo. Un enviado cuenta a Godofredo las proezas y la muerte del caudillo de los daneses. Los italianos dando crédito a falsos rumores, se

convencen de que Reynaldo ha sido muerto, entonces Godofredo reprime su furor con sus elocuentes discursos (Fig. 19).

Y la duodécima, no figura en ninguna de las ediciones consultadas. Sin embargo, el grabado mantiene una misma ejecución y muestra en primer término dos guerreros a pie ante el campamento militar (Fig. 20).

SIMBOLOGÍA COMPOSITIVA

El tablero mantiene la ornamentación regular y simétrica del Renacimiento. Los sucesivos encuadres delimitados por el filete lineal de marfil ponen de manifiesto el Manierismo tardío napolitano. La mentalidad renacentista como legado del pasado que aún prevalece, junto al preludio de los cambios que conlleva el Barroco en la transición del siglo XVI al XVII.

Al margen de su orden narrativo, exhibe burlescos de ceño fruncido y mirada de reojo, querubines juguetones alados, gansos, búhos, ardillas, mariposas, cigarras, caracoles, libélulas, águilas, loros, jarrones, especies florales, guirnaldas vegetales, frutos, etc. Manifiesta el lenguaje alegórico relacionado con el poder, el ímpetu guerrero, la protección, la inmortalidad, la sabiduría o la prosperidad.

El antecedente naturalista en cuanto a modelos afines de especies florales e insectos distribuidos en el encuadre del tablero, comunes en prácticamente todos los ejemplares, ya lo encontramos en la pintura renacentista italiana y en destacados artistas flamencos y holandeses¹⁶. Es un recurso útil al servicio de espacios vacíos. Establecen alegorías sensoriales que como los artífices de nuestro bufete, perseguían en sus composiciones la belleza y la armonía dignas del estatus de quién luego las adquiriría¹⁷.

En el apartado del mueble, patrones similares aparecen también en los proyectos de los tableros de piedras duras elaborados por los talleres romanos y la manufactura granducal de Florencia, impulsada por Fernando I de Médicis (1549-1609) en 1588, aunque anteriormente Cosme I (1389-1464) ya fomentara la labor del *commeso* romano o taracea a base de mármoles y piedras duras con el predominio de dibujos geométricos. El Museo Nacional del Prado conserva reconocidos ejemplares que avalan por igual su estrecha relación con Nápoles, así como el intercambio al son de valiosos regalos diplomáticos¹⁸.

A modo de ejemplo, la mesa del Gran Duque de Osuna, inventariada con el número O-501, se realiza en el *Opificio granducal* en 1616 por encargo de Pedro Téllez Girón y Velasco Guzmán y Tovar, virrey de Sicilia (1610-1616) y a continuación de Nápoles (1616-1620). En la cartela central destaca su escudo de armas rodeado del Toisón de Oro con panoplias, banderas y jarrones al gusto de Jacopo Ligozzi, uno de los principales dibujantes de la manufactura florentina. En ella permanecen los encuadres y el formato de bandas con cartelas alternas. Además, perpetúa el blasón heráldico del que fue su primer propietario, como singulariza nuestra mesa.

PRODUCCIÓN NAPOLITANA

La primera mención de esta producción napolitana se remonta a 1975¹⁹, cuando Alvar González Palacios alude al escritorio del Museo de Hamburgo, expuesto en la Bienal de Florencia antes de pertenecer a esa entidad. Una obra datada en 1597 y firmada por los artesanos napolitanos Gennaro Piccicato y el grabador en marfil Giovanni Battista De Curtis.

En torno a estos talleres se atribuye, entre otros, la ejecución del escritorio del Museo de Filadelfia, el de la Fundación Privada Ramón Pla Armengol datado el 1609 (PLA-B-2000)²⁰, el subastado en *Christie's* New York el 2006 (lote 780), el de la colección Montortal fechado en 1611²¹, los dos del Museo de San Martino de Nápoles fechados respectivamente el 1610 y 1623²², el del Museo Victoria&Albert (W.36:1,2-1981), el del Museo Poldi Pezzoli de Milán datado en 1621, el del Museo del Prado (O-160), la arqueta del Museo Nacional de Artes Decorativas firmada por G. Battista De Curtis en 1587 (CE-28766)²³, así como una escribanía con el emblema de la familia Colonna que pertenece a la misma colección privada del bufete en estudio.

Se trata de una creación napolitana estrechamente relacionada con la monarquía hispana y el frecuente intercambio de regalos artísticos a través de sus agentes diplomáticos²⁴. Muebles, todos ellos, chapeados en ébano con placas de marfil grabadas entintadas que narran leyendas extraídas de la mitología clásica, pasajes bíblicos o el recuerdo de grandes batallas, como resalta esta que estudiamos aquí. Su realización abarca la última década del siglo XVI y principios del siglo XVII. Una época que coincide con el esplendor de los dignatarios que protagonizaron el virreinato español en Nápoles entre los reinados de Felipe II (1556-1598) y Felipe III (1598-1621), cuya supremacía cultural puso de manifiesto su gran nivel de mecenazgo y coleccionismo²⁵.

UNA OBRA POR ENCARGO

A este respecto, la categoría de este bufete destaca especialmente por tratarse de un encargo, singular, personalizado, con nombre propio. A la decoración grabada del tablero se añade el escudo de armas de los que fueron sus destinatarios y primeros propietarios, Don Pedro Fernández de Castro Andrade y Portugal (1576-1622) y Doña Catalina de la Cerda y Sandoval (1580-1648), VII condes de Lemos (Fig. 21).



Figura 21

Escudo de los VII condes de Lemos.

Ilustra la dedicatoria en la Descripción del suntuoso torneo *fatto nella Fidelissima Città di Napoli l'anno MDCXII*. Y detalle de la placa de marfil con los escasos rasgos del blasón que permanecen grabados.

IDENTIFICACIÓN DEL BLASÓN GRABADO

A pesar de que el escudo heráldico inscrito aparece, prácticamente borrado, y a simple vista no se distinguen sus atributos, la mirada atenta y paciente, unida al empleo de lentes de aumento, luz rasante y microscopía óptica, permite ir descifrando los escasos rasgos que aún permanecen incisos en la placa de marfil, hasta lograr interpretar la totalidad de los caracteres y símbolos integrantes²⁶.

Atendiendo al contenido categórico que acompaña al blasón, reconocemos distintos aspectos que nos sitúa, sin lugar a duda, en la tesitura de estar delante del escudo de armas de un insigne aristócrata. En primer lugar, el escudo exhibe una corona perlada. Representa el tocado honorífico de la condición de conde. A su alrededor, por encima de lo que parece insinuar piedras preciosas, concibe sus vértices con las puntas rematadas por las nueve perlas que caracterizan el rango condal. A continuación, ostenta la distinción del manto envolvente que estipula la categoría de Grande de España junto a las cruces flordelisadas que flanquean el escudo y entendemos pertenecen a la Orden de Alcántara. Por último, rodeando el escudo, enarbola estandartes que determinan su rango militar.

Figura 22

LISTADO DE LOS VIRREYES QUE GOBERNARON EL REINO DE NÁPOLES DURANTE LA ÚLTIMA DÉCADA DEL SIGLO XVI Y A LO LARGO DEL SIGLO XVII

1586 – 1595	Juan de Zúñiga y Avellaneda, conde de Miranda
1595 – 1599	Enrique de Guzmán, conde de Olivares
1599 – 1601	Fernando Ruiz de Castro Andrade y Portugal, VI conde de Lemos
1601 – 1603	Francisco Ruiz de Castro, VIII conde de Lemos
1610 – 1616	Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos
1603 – 1610	Juan Alfonso Pimentel de Herrera, VIII conde-duque de Benavente
1631 – 1637	Manuel de Fonseca y Zúñiga, VI conde de Monterrey
1648 – 1653	Íñigo Vélez de Guevara y Tassis, VIII conde de Oñate
1653 – 1658	García de Haro y Avellaneda, II conde de Castrillo
1659 – 1664	Gaspar de Bracamonte y Guzmán, conde de Peñaranda
1688 – 1695	Francisco de Benavides Dávila y Corella, IX conde de Santisteban del Puerto



Figura 23

Blasón.

La imagen muestra, a luz rasante, los escasos restos inscritos que permanecen en el blasón.

Teniendo en cuenta la procedencia italiana del bufete y la estrecha relación de estas importantes piezas con el aludido intercambio diplomático artístico del que fueron objeto durante el periodo virreinal español, centramos la búsqueda en los treinta virreyes que gobernaron el Reino de Nápoles durante la última década del siglo XVI y a lo largo del siglo XVII²⁷. En el listado comprobamos que solo once candidatos poseen la distinción de conde y tres de estos virreyes pertenecen a un mismo linaje (Fig. 22).

A partir de aquí, observando los detalles que revelan las fotomicrografías recomponemos la información que impone el formato y la distribución cuartelada del que fue el lenguaje original del blasón inscrito. En el interior del escudo distinguimos una forma heráldica dividida en ocho cuarteles; cinco en el cortado superior y tres en el inferior.

En el cortado superior, en el cantón de punta diestro, destacan cuatro roeles distribuidos dos a dos. En el cuartel inmediato se interpreta el símil de dos cántaros o escudos superpuestos. En el cuartel o compartimento central despunta el contorno de una torre y en el cantón jefe siniestro, distinguimos el asomo de otra banda. Por otro lado, en el cortado inferior se puede leer gran parte de la frase *AVE MARIA GRATIA PLENA* que rodea una banda interior. En el siguiente cuartel no conseguimos contrastar nada y en el cantón de punta siniestra, se adivina el inicio de la trayectoria de una banda adicional (Fig. 23).

Una vez trazado el boceto de lo que fue aproximadamente el escudo original grabado, avanzamos en su estudio heráldico. En un primer momento, los indicios apuntan hacia la hipótesis de que la propiedad recaiga en Gaspar de Bracamonte Guzmán y Pacheco de Mendoza, conde de Peñaranda, Virrey de Nápoles entre 1659 y 1664²⁸, cuyo escudo de armas contiene el *Ave María Gratia Plena* procedente del linaje de la casa de los Mendoza. A su vez, posee el título de conde, el honor de Grande de España, figura condecorada con la cruz de la Orden de Alcántara y pertenece al rango militar. Aun así, la composición general de su escudo no acaba de encajar con el esbozo trazado.

Tras esta primera decepción, identificamos los discos distribuidos dos a dos del cortado superior con los seis roeles que configuran el escudo del linaje de los Castro. Esta afirmación da pie a dirigir el rastreo hacia la familia Lemos, en concreto, en torno a la persona de Francisco Ruíz de Castro (1579-1637), VIII conde de Lemos, conde de Castro y duque de Taurisano por matrimonio con la noble italiana Lucrecia Legnano de Gattinara (1590-1623). Fue virrey de Nápoles entre los años 1601 y 1603, de manera interina, en el *impasse* ante la muerte de su padre, el VI conde de Lemos y la toma del cargo por parte de su hermano, el VII conde de Lemos. Pero a pesar de la afinidad de algunos rasgos de su escudo heráldico hallados en distintas publicaciones dedicadas²⁹ la cruz de gules simulando una espada emblema de la Orden de Santiago determina su descarte.

Finalmente, las indagaciones a través de los archivos nobiliarios y el análisis de las distintas fuentes documentales consultadas resuelven el enigma. El particular bosquejo rastreado en los vestigios que permanecen hoy incisos en la mesa, coinciden de manera fehaciente con el contenido del blasón hallado en la dedicatoria del libro escrito por Francesco Valentini Anconitano, *Descripción del suntuoso torneo celebrado en la ciudad fidelísima de Nápoles*, editado en esta misma ciudad el año 1612³⁰.

Se trata de una obra que suntuosamente dedica su autor a la “Ilustrísima y Excelentísima Señora D. Caterina Sandoval, condesa de Lemos, vicereina del Reino de Nápoles”. Contiguo a la dedicatoria, Valentini nos brinda la imagen del blasón que Doña Caterina comparte por matrimonio con Pedro Fernández de Castro, Andrade y Portugal, VII conde de Lemos³¹.

En el escudo heráldico, además de los seis roeles emblema de los Castro, se identifican los dos escusones o sobrescudos con los siete castillos perimetrales, símbolos del escudo de Portugal, la torre del castillo junto al león rampante, atributos de los Trastámara, los dos lobos pasantes de la casa de los Osorio, el *AVE MARIA GRATIA PLENA* enmarcando la banda engolada en cabezas de dragones como divisa de los Andrade y rodeando al blasón, los dieciocho estandartes militares y las tres cruces que distinguen a la Orden de Alcántara. Se trata del mismo escudo que ya usaba su padre el VI conde de Lemos³².

Sin embargo, en el transcurso de la investigación, gracias a la aportación de Manuela Sáez González³³, caemos en la cuenta de que en realidad la flordelisada que flanquea el blasón de nuestra mesa no corresponde al emblema de la cruz de la Orden de Alcántara, sino que se trata de una flor de lis menos estilizada que pertenece al escudo de los Cerda. Corresponde a la adhesión al blasón del linaje de su mujer Caterina de la Cerda y Sandoval. Un dato totalmente explícito que en su veracidad acredita y reafirma la complicidad de la propiedad de la mesa respecto a los VII condes de Lemos y escenifica la plena participación del rango y disposición de la esposa en el encargo.

La confirmación de la propiedad del bufete viene también avalada por el inventario redactado post mortem y la posterior almoneda de los bienes del VII conde de Lemos³⁴, que comienza en Madrid, donde acontece su muerte tras enfermar visitando a su madre.

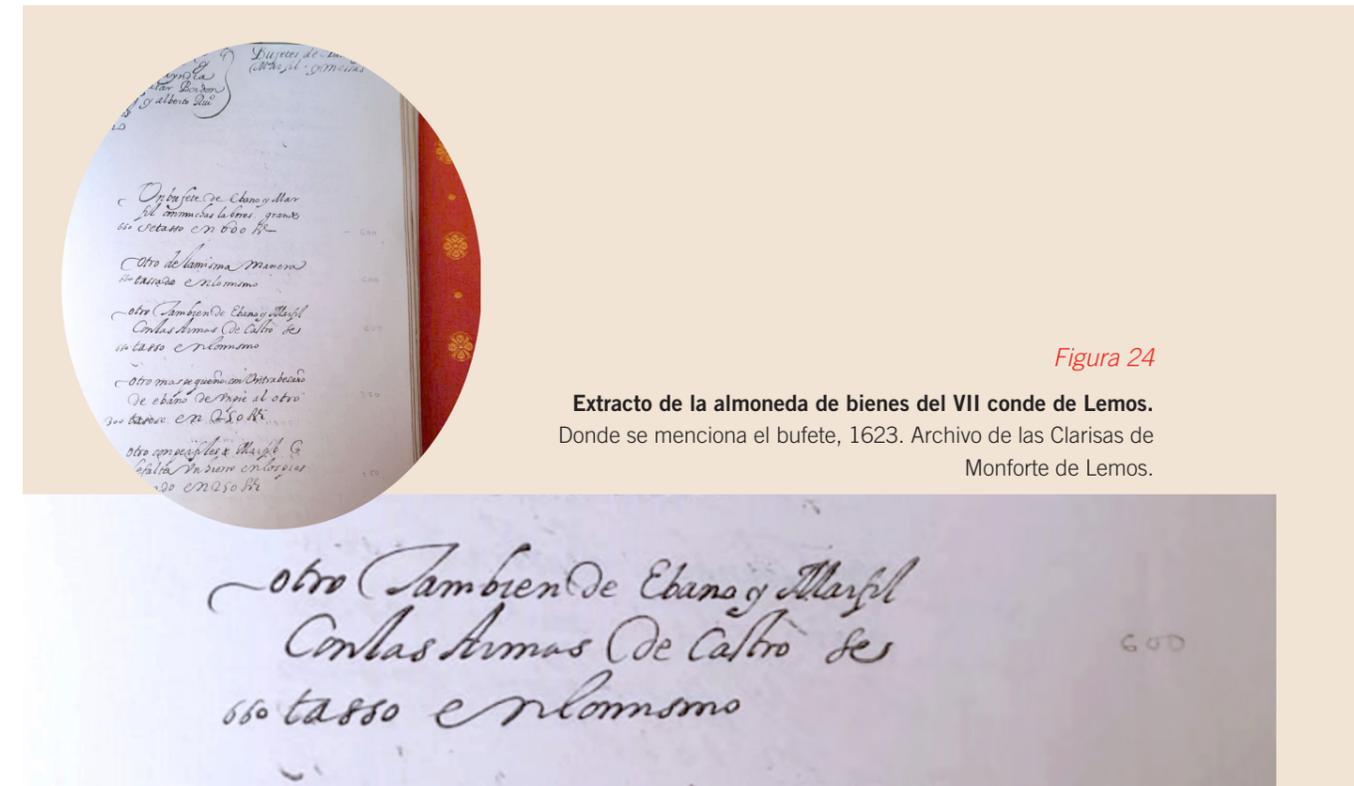


Figura 24

Extracto de la almoneda de bienes del VII conde de Lemos. Donde se menciona el bufete, 1623. Archivo de las Clarisas de Monforte de Lemos.

En la tasación efectuada por Baltasar Bordón³⁵, Bernardo Rodríguez y Alberto Rodríguez, entalladores de ébano, encargados de tasar los bufetes de ébano y marfil y “otras maderas de las India”, anotan un total de treinta y tres bufetes, once de los cuales están realizados en ébano y marfil. Entre ellos, se puede leer el siguiente apunte: “Otro también de ébano y marfil con las armas de los Castro”³⁶ (Fig. 24). La escueta descripción coincide plenamente con nuestro ejemplar.

A su almoneda, acaecida entre los años 1623 y 1631, acudieron más de cuatrocientos compradores procedentes de los estatus más altos de la sociedad. Así se dispersó el patrimonio que atesoraron los VII condes de Lemos, dejando en el Convento de Santa Clara de Monforte de Lemos una importante parte de su legado por expreso deseo.

ESTUDIO FOTOMICROGRÁFICO DE LA TINTA

Comparativa del aspecto de la tinta del grabado inciso sobre placas de marfil



1 Bufete

Colección particular

Nápoles, última década siglo XVI o principio del siglo XVII.

72 x 131 x 65,5 cm.

Escenas de la *Jerusalén Liberada*.

A raíz del estudio previo a la restauración del bufete y a las incógnitas que plantea el escudo heráldico, unido a la escasa definición de los atributos que legitiman nuestro bufete, establecemos esta comparativa fotomicrográfica razonada en la observación del trazado de la tinta que define el grabado de las escenas buriladas sobre las placas de marfil. Una práctica inocua, que aun no siendo un método científico convencional, resulta una herramienta suficientemente útil a la hora de disipar dudas y verificar diversos elementos claves para el trabajo y la labor de investigación.

Iniciamos el proceso ante la duda que suscita la autenticidad de la corona. Aparece dibujada sobrepuesta a la cenefa de tornapuntas que circunda la escena principal y el trazado de tinta conserva mucha más carga, respecto al resto del grabado del propio blasón, prácticamente inexistente.

Para ello inspeccionamos la zona de las piernas de los personajes yacentes de la escena principal y la del trazado de las perlas de la corona que determinan su condición condal. Al comparar las imágenes obtenidas confirmamos que el trazo de su composición aparente, no difiere ni en el método aplicado ni en el aspecto que ofrecen las distintas zonas entintadas, aun conservando más o menos tinta. Además, coinciden con el mismo patrón estándar y generalizado que esboza el muestreo realizado en las restantes placas grabadas. Este resultado permite avanzar con mayor seguridad en las pesquisas heráldicas y genealógicas (Fig. 25).

La introducción de la corona, entendemos fue probablemente un añadido de última hora improvisado por la exigencia heráldica del propio propietario. Fueron creaciones artísticas que, sin un destinatario definido, los escudos permanecían en blanco, tal y como aparecen en la mayoría de piezas estudiadas.

En cambio, la lectura difiere radicalmente si exploramos el trazado de una pieza poligonal sustituida en una antigua restauración. Pertenece al lateral izquierdo de la cenefa exterior del tablero. Comprobamos que, tanto el método aplicado como probablemente la composición de la tinta, presentan un semblante totalmente distinto respecto a las secuencias anteriores. Su trazado es mucho más estático y transmite escasa similitud. Y lo mismo ocurre con la tinta de otra pieza parcialmente restaurada. Constatamos una apariencia bien distinta (Fig. 26).



Figura 25

Fotomicrografías, captadas del trazo entintado de la zona de las piernas de los soldados y de la de la corona condal, respectivamente.



Figura 26

Fotomicrografías.

Imágenes obtenidas en dos placas intervenidas en época posterior.

Los datos relevantes que nos aporta esta comparativa fotográfica, suscitan el interés por ampliar esta investigación incorporando otros muebles afines, con el objetivo de poder considerar distintos parámetros formales y nuevas aproximaciones a su estudio.



Figura 27

Diez muebles.
Imágenes de los muebles que inscriben el estudio comparativo del aspecto de la tinta.

En este sentido examinamos el trazo de la tinta de los diez muebles que exhiben placas de marfil grabadas. El conjunto coincide construido en madera de conífera, chapeados bajo la bicromía que los caracteriza; madera de ébano (*Diospyros sp.*) y marfil, Si bien, algún ejemplar también introducen la especie palisandro del género *Dalbergia sp.*, y el hueso (Fig. 27).

La decoración de todos ellos se organiza con arreglo a estas placas que recrean grabados figurativos basados en gloriosas batallas, escenas de caza, temas bíblicos o leyendas extraídas de la mitología clásica. Son representaciones que se utilizan en el mobiliario a partir del Renacimiento y que especialmente obtienen su esplendor durante el período de apogeo que coincide con el mandato de la monarquía hispana en Nápoles.

La comparativa aúna ejemplares pertenecientes a colecciones privadas junto a otras piezas museísticas anteriormente fechadas y estudiadas que ofrecen la certeza de esta misma procedencia italiana. A su vez, aportamos otras piezas que nos ayudan a establecer sus diferencias. El buen estado de conservación de todos estos muebles, con pocas intervenciones a lo largo del tiempo, también contribuye en gran medida a poder establecer este estudio razonado.

A continuación, a partir del patrón establecido por las imágenes de la tinta del bufete estudiado, contrastamos esta información con las obtenidas en las demás piezas.



2 Bufete

Colección particular

Nápoles, última década siglo XVI o principio del siglo XVII

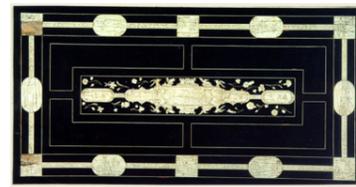
81,5 x 134,5 x 76,8 cm

Pertenece a la misma colección particular y grupo napolitano. Alterna escenas grabadas de la *Jerusalén Liberada* con pasajes bíblicos extraídos del libro del *Apocalipsis*, e incluye las iniciales ND. Representa la misma edición ilustrada de Tasso de 1590 y contiene dos escudos sin grabar. Las imágenes captadas en la tinta del grabado de la escena central derecha, reproducen perfiles afines a los hallados en el primer bufete y lo mismo ocurre si trasladamos la cámara a otros elementos representados en el tablero. Constatamos, siguen un mismo patrón (Fig. 28).



Figura 28

Bufete 2. Trazo de tinta similar al bufete estudiado.



3 Bufete

Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial
Colecciones Reales del Patrimonio Nacional
Nápoles, finales siglo XVI
Núm. Inv.10014299, 82 x 131 x 65 cm

Las terceras muestras, corresponden al bufete de las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional que se encuentra en la galería de paseo del Palacio de los Austrias del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. El grabado reproduce escenas de *Las Metamorfosis* de Ovidio en torno a la figura de Diana.

Constituye un excelente ejemplar. Es una creación artística muy cercana al primer bufete estudiado. Iguala la distribución en campos rectilíneos, la cartela corrida rodeada de querubines, mascarones, especies florales e insectos, la cenefa de cordón y la decoración en patas. Con el segundo bufete, asemeja la banda perimetral con cartelas cuadradas y ovaladas alternas, entrelazada por una cenefa vegetal que intercala las efigies con mirada de reojo afines también en el escritorio de la Fundación Pla. El reverso del tablero, coincide igualmente ennegrecido como en los dos ejemplares anteriores y los dos del Palacio Barberini de Roma. Se trata de una mesa que, aun cuando se ha relacionado con los inventarios de Felipe II o Carlos II³⁷, permanece a la espera de encontrar la documentación que acredite su entrada o traslado a El Escorial³⁸.

En concreto, prestamos atención a las instantáneas que nos depara la tinta de la escena grabada en la cartela izquierda que representa a Diana cazadora. De nuevo percibimos imágenes con patrones semejantes a las dos mesas anteriores. La composición afín se mantiene y repite. Las secuencias se reproducen con similar semblante, ya sea con más o menos tinta acumulada. La base color miel y los característicos filamentos o flecos aparecen en todas estas capturas (Fig. 29).

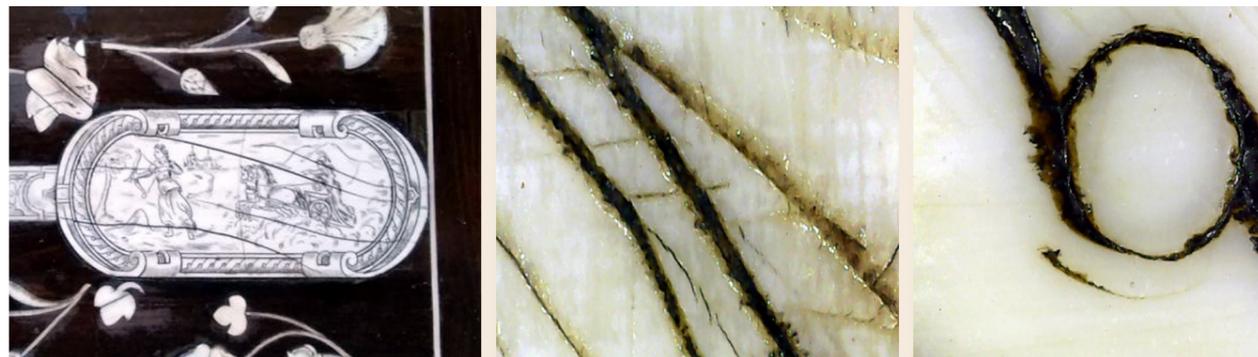


Figura 29

Mesa de El Escorial.

El trazo de la tinta de la mesa de El Escorial asemeja el patrón obtenido en los bufetes 1 y 2.



4 Mesa

Museo Arqueológico Nacional
Italia, siglo XVII, con patas y molduras de época posterior
Núm. Inv. 60783, 90,8 x 138,7 x 75,8 cm

A continuación, examinamos una mesa que se encuentra en los almacenes del Museo Arqueológico Nacional. Se trata de un tablero de construcción italiana del siglo XVII decorado con representaciones renacentistas³⁹. Juega con el característico aspecto bicolor, pero su factura dista de esa técnica precisa atribuida a los anteriores ejemplares napolitanos. En este caso, las placas no son de marfil, sino de hueso.

Obtenemos un resultado bien distinto. El aspecto fotográfico de la tinta difiere en gran medida. Pierde la base color melosa y aflora una mayor concentración de grises. El trazo pierde la definición que caracteriza las imágenes que hasta ahora íbamos observando (Fig. 30).



Figura 30

Mesa del Museo Arqueológico Nacional.

El grabado de la mesa del Museo Arqueológico Nacional presenta un aspecto distinto al patrón que establecen las imágenes de los muebles anteriores.



5 Escritorio

Fundación Privada Ramón Pla Armengol
Nápoles, fechado en 1609
Núm. Inv. Pla – 8- 2000, 64,5 x 86,5 x 40 cm

En quinto lugar, presentamos el magnífico escritorio que pertenece a la Fundación Privada Ramón Pla Armengol⁴⁰. Pertenece al mismo grupo exclusivo napolitano. Su exuberante decoración alberga gran afinidad con relación a las tres mesas anteriores. Sobre todo, los planos laterales, presentan un diseño y una distribución de encuadres muy cercana a la de los tableros de las mesas. En ellos se repiten las cenefas y la alternancia de las placas. El despliegue iconográfico recrea a modo de patrón la dualidad entre naturaleza y relato histórico (mapamundi sostenido por Hércules, Inscripción *NOVA TOTIUS TERRARUM ORBIS*, mapas de continentes, triunfo de Felipe III, mapas de ciudades, bustos reinantes, escenas bíblicas, de caza, etc.). Y añade un escudo sin grabar.

En este caso capturamos las imágenes del área fechada -el año 1609-, situada en la placa del extremo inferior derecho del anverso de la tapa. Las fotomicrografías que obtenemos vuelven a mostrar un entintado afín a los tres bufetes anteriores y lo mismo sucede con las imágenes de las demás áreas (Fig. 31).



Figura 31

Escritorio.

En el escritorio de la Fundación Privada Pla Armengol, de nuevo aparece el trazo característico que lo asocia con los dos primeros bufetes y con el del Escorial.



6 Escritorio

Museo Nacional del Prado
Nápoles, finales siglo XVI o principios del XVII
Núm. Inv. O-160, 55,5 x 61,5 x 36,7 cm

En sexto lugar analizamos las placas grabadas del escritorio que conserva el Museo del Prado en las dependencias de las salas reserva⁴¹. También pertenece al grupo de escritorios napolitanos anteriormente citados. Mantiene la exquisita maestría técnica y artística que los caracteriza. Las placas grabadas muestran escenas bíblicas extraídas del libro del *Génesis*, entre ellas se narra la historia de José (José y la mujer de Putifar, José vendido por sus hermanos, la mujer de Putifar acusando a José, etc.) Además, añade temas de caza. Coinciden las cenefas, especies florales, mascarones, etc., y los laterales registran parecida composición.

Las imágenes pertenecen a las placas grabadas del lateral derecho. Comprobamos que con más o menos carga de tinta proyectan aspectos similares a los obtenidos en el anterior escritorio y a los tres bufetes. Una lectura similar que incluso se aprecia en la placa grabada que centra el tablero superior a pesar de que la chapa colindante fue sustituida en época posterior (Fig. 32).



Figura 32

Escritorio.

El grabado del escritorio del Museo Nacional del Prado también puede asociarse al mismo patrón de los dos primeros bufetes, al de El Escorial y al escritorio de la Fundación Pla Armengol.



7 Escritorio

Colección particular

Italia, siglo XVII, con bufete de época posterior

33 x 63,50 x 29,30 cm

Se trata de un ejemplar menos ostentoso. Pertenece al grupo que Alvar González Palacios denomina como piezas menores⁴², y que en realidad constituyen la clasificación más abundante e igualmente poco estudiada. Aun cuando, la calidad de sus placas grabadas tampoco difiere mucho respecto a las piezas anteriores y también son varios los museos europeos que albergan ejemplares semejantes. En las placas de marfil se representan escenas de *Las Metamorfosis* de Ovidio. La gaveta central reproduce el mito del Juicio de Paris.

El resultado de las fotomicrografías efectuadas tanto en la gaveta central como en las demás circundantes, distingue un patrón distinto. Se distancia del grupo napolitano estudiado. La sustancia base aparece mucho más clara y la consistencia aparente de la tinta tampoco parece la misma. El trazo y el aspecto compositivo del entintado, más grisáceo, distan de las muestras anteriores. Sugiere quizás una producción de distinto obraje burilado (Fig. 33).



Figura 33

Escritorio.

El escritorio de colección particular muestra un semblante distinto al que caracteriza a los demás muebles asociados.



8 Escritorio pequeño

Museo Nacional de Artes Decorativas

Europa, circa 1600

Núm. Inv. CE-2220, 14,50 x 24,50 x 15,80 cm

En octavo lugar aportamos las fotomicrografías del escritorio de dimensiones reducidas que conserva el Museo Nacional de Artes Decorativas⁴³. Sus características formales y artísticas resultan, en cierto modo, comparables a las del anterior escritorio. En las placas grabadas se representan escenas relacionadas con la caza.

Las imágenes capturadas en los frentes de las gavetas muestran un aspecto equiparable al escritorio anterior. En el entintado predomina un gris similar sobre una mezcla base más clara o diluida. Una apariencia más estática, muy distinta respecto a la que ofrece el grupo napolitano (Fig. 34).



Figura 34

Escritorio.

En el escritorio pequeño del MNAD igualmente obtenemos imágenes que distan de la producción napolitana referida.



9 Arqueta

Museo Nacional de Artes Decorativas
Nápoles, datada el 1587 y firmada por Giovanni Battista de Curtis
Núm. Inv. CE-28766, 32,10 x 15,20 x 24,20 cm

En penúltimo lugar examinamos la arqueta, datada en 1587 como regalo ofrecido por Amadeo de Saboya a Juan de Zúñiga, comendador Mayor de Castilla⁴⁴. Obra que firma Giovanni Battista de Curtis en el ángulo inferior derecho de la escena principal de la tapa. Pertenece, asimismo, a este exclusivo repertorio de muebles napolitanos de excepcional calidad.

Las imágenes capturadas en la tinta del grabado de la escena principal y en concreto, las del área de la firma, coinciden en trazo y aspecto con las obtenidas en los tres bufetes y los escritorios; el de la Fundación Pla Armengol y el del Museo del Prado (Fig. 35).



10 Escribanía

Colección particular
Nápoles, última década siglo XVI o principios del siglo XVII
12 x 48 x 40 cm

Por último, presentamos una escribanía asimismo adscrita al grupo napolitano. Constituye una tipología también habitual en la documentación relacionada con los ilustres personajes que protagonizaron este periodo virreinal⁴⁵. En las placas grabadas se representan escenas mitológicas del mundo clásico y pasajes de *Las Metamorfosis* de Ovidio. Incluye la sirena de dos colas, emblema de la familia italiana Colonna.

El reportaje fotomicrográfico, de nuevo revela la coincidencia de grupo. En la tinta observamos el mismo aspecto y patrón señalado. El resultado es análogo a las imágenes correspondientes a los dos bufetes de colección particular, al de El Escorial, a los dos primeros escritorios, el de la Fundación Pla Armengol y el del Museo del Prado, y a la arqueta del Museo Nacional de Artes Decorativas (Fig. 36).

En consecuencia, constatamos que este grupo asociado, además de coincidir en la exquisitez de su elevada categoría, los materiales constitutivos, las técnicas aplicadas y gran parte del repertorio iconográfico, comparten una misma semblanza en el trazo de la tinta que recrea las escenas grabadas sobre el marfil. Siendo esta otra coincidencia, más, que los une y los acerca a un mismo origen y cronología. Teniendo en cuenta que estamos hablando de no más de cinco talleres en los treinta o cuarenta años que duró la práctica.



Figura 35

Arqueta.

El grabado de la arqueta del MNAD es asociable al de los dos primeros bufetes, al de El Escorial, así como a al escritorio de la fundación Pla Armengol y al del Museo del Prado.



Figura 36

Escribanía.

Las imágenes obtenidas en la escribanía igualmente la asocian al grupo formado por los dos primeros bufetes, al del Escorial, el escritorio Pla, el del Prado y la arqueta del MNAD.

ANÁLISIS DE LA TINTA

El estudio añade, a modo de complemento, el análisis de la tinta de algunos de estos muebles. A tal efecto, gracias a la colaboración del *Centre de Restauració de Bens Mobles de Catalunya*⁴⁶, del *Museo Nacional de Artes Decorativas*⁴⁷ y de la propiedad privada, hemos podido analizar las muestras extraídas de las placas del bufete objeto de nuestro estudio, de la escribanía y de los dos ejemplares del museo; el escritorio pequeño y la arqueta.

El espectro obtenido de la muestra extraída de la cartela central izquierda del bufete refleja una composición de negro de huesos y azul índigo, aglutinada con sustancia proteica. La mezcla también contiene cera.

La muestra conseguida en la trasera, de la placa derecha de la escribanía, revela pigmento negro de huesos y cera, con baja proporción de azul índigo. El aglutinante no se ha podido identificar.

La muestra extraída de la gaveta superior derecha del escritorio pequeño presenta una composición mayoritaria de azul índigo, junto al pigmento negro de huesos, sin poder identificar el aglutinante.

Y por lo que respecta a la muestra de la parte trasera, en la zona inferior de la segunda placa derecha de la arqueta, esta se compone de una mezcla de azul índigo y negro de huesos, aglutinado con una sustancia proteica. La mezcla también contiene cera.

En la composición de la tinta, coinciden prácticamente los mismos componentes orgánicos, incluso en el caso del escritorio pequeño del MNAD, cuyo aspecto aparente del trazo era distinto.

No obstante, resulta interesante fijarnos en la similitud analítica obtenida mediante la espectrometría FTIR de la tinta del bufete en estudio y la de la arqueta del MNAD (Fig. 37).

Agradezco a M. Paz Aguiló sus valiosos consejos y generosa amistad, así como también la colaboración desinteresada de todas las instituciones que han participado en este trabajo de investigación y la espléndida amabilidad de sus profesionales por facilitar el examen de las piezas que magníficamente custodian y por supuesto, la entrañable confianza por parte de la colección privada y su gran interés por fomentar el estudio de este bufete napolitano.

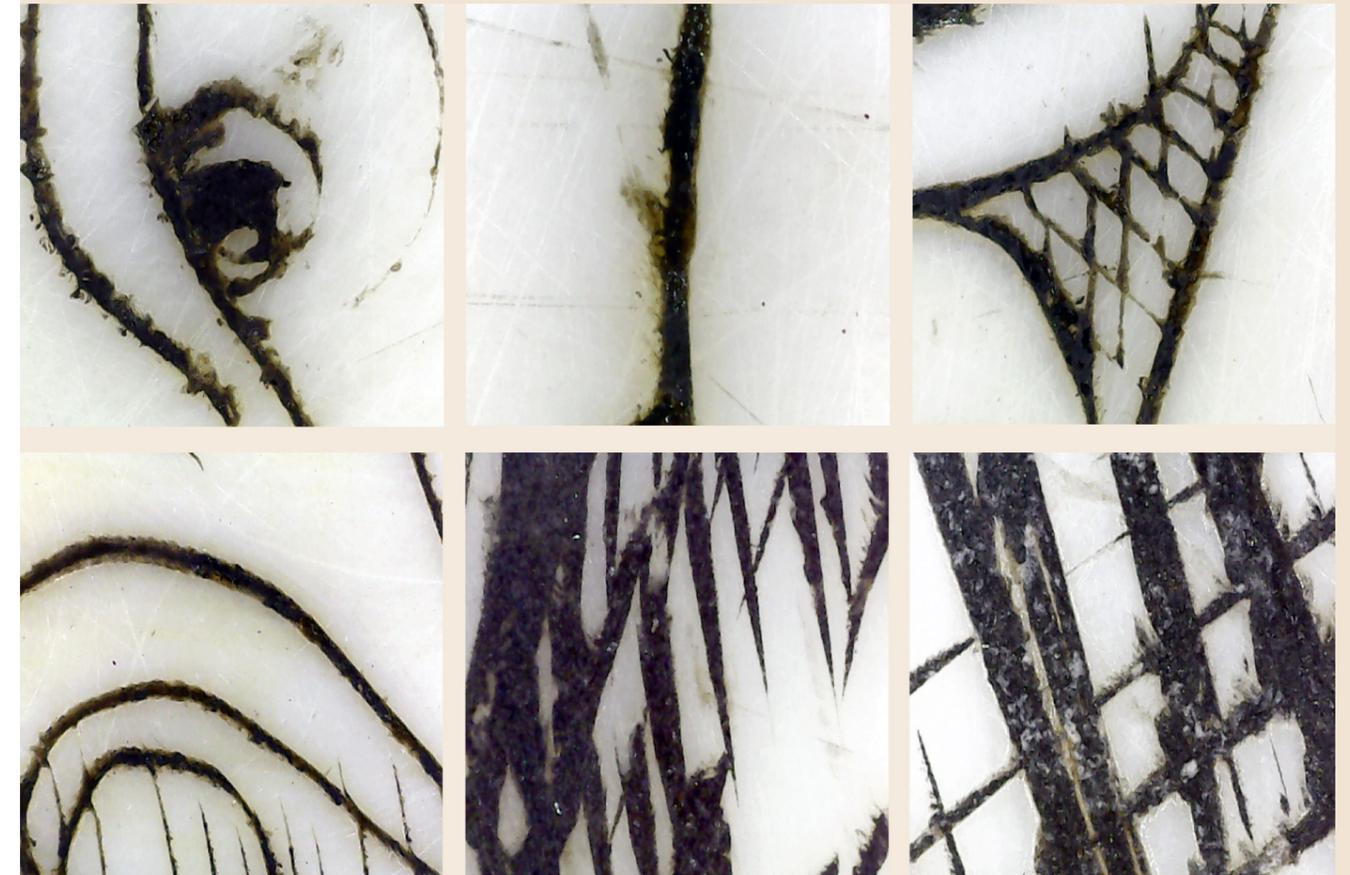
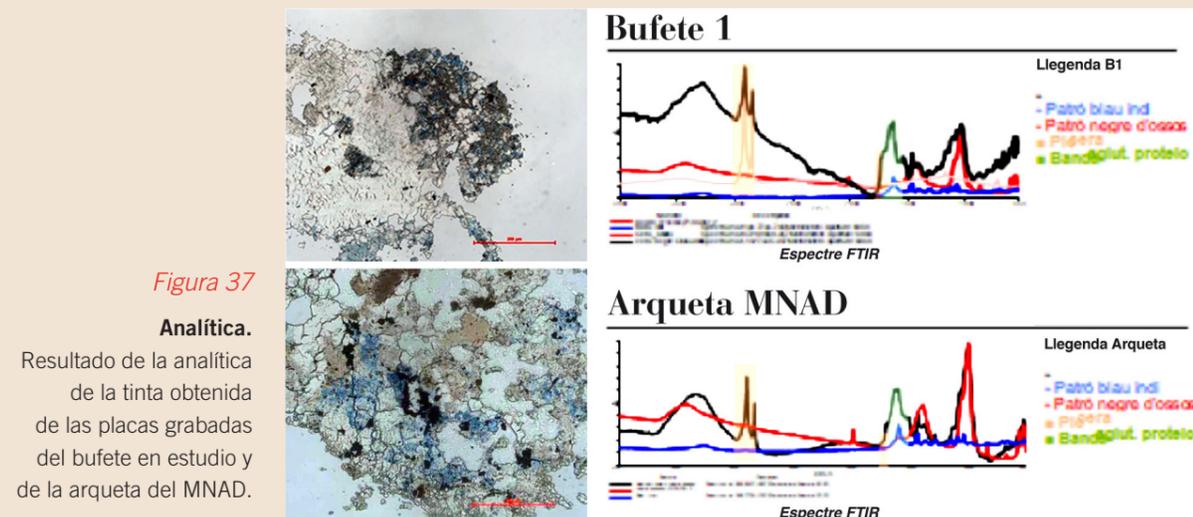


Figura 38

Fotomicrografías.

Fotomicrografías obtenidas en la pareja de bufetes del Palacio Barberini – Corsini. Las cuatro primeras coinciden con las captadas en el entintado de los grabados de los dos primeros bufetes, el del Escorial, el escritorio Pla, el del Prado, la arqueta del MNAD y las de la escribanía de colección particular. Las dos últimas, con distinto semblante, pertenecen al escudo central.

ANEXO

En abril de 2023 se lleva a cabo el examen del trazo de la tinta de las placas de marfil grabadas perteneciente a la pareja de bufetes de la Galería Nacional de Arte Antiguo, Palacio Corsini-Barberini, de Roma. Se trata de los tableros mencionados al comienzo del artículo, con los números 6 y 7.

Las fotografías micrográficas obtenidas en la tinta de las placas grabadas de los dos tableros coinciden con el resultado característico observado en nuestro grupo de muebles asociados a la producción napolitana. Las imágenes capturadas en algunos motivos frutales, mascarones y en los distintos mapas y planos representados asemejan el mismo patrón (1 a 4). No así, la tinta que recubre el grabado de ambos escudos centrales que simbolizan el águila bicéfala (5 y 6). En estos dos casos, el aspecto del entintado es bien distinto si lo comparamos con la delineación plasmada en el resto de las instantáneas realizadas en los dos bufetes. (Fig. 38)



¹ La adquisición proviene de la casa de subastas La Suite, donde fue licitada en octubre de 2019. En el estudio previo a la venta, M. Paz Aguiló ya relaciona la mesa con la producción napolitana del ebanista Iacopo Fiamengo (activo 1594-1602) y el grabador de marfil Giovanni Battista de Curtis.

² Las fotografías de las figuras 1 y 2 del bufete de la colección particular han sido realizadas por Guillem FH.

³ En la publicación online Musis-Lignarius, aparece una imagen de 1934 de la sala IV, ICCD Nº E18438, de la última instalación del Museo de Artes Industriales de Roma, que atestigua la silueta de una de las mesas que tras su desmantelamiento pasa a formar parte de la colección del Palacio Barberini [Disponible en: http://www.lignarius.net/images/pubblicazioni/1999_mai.pdf (última consulta: 20 de octubre de 2022)].

⁴ Véase AGUILÓ ALONSO, M. P., “La exaltación de un reino: Nápoles y el Mobiliario de lujo a la vuelta del siglo XVI”. *Archivo Español de Arte*, núm. 258, 1992, pp. 179-199; e *Idem*, “Los temas de la Antigüedad clásica aplicados al mobiliario. Interpretaciones”, en *Los clasicismos en el Arte español. Actas del X Congreso del CEHA. Departamento de Historia del Arte de la UNED*. Madrid, UNED, 1994, pp. 501-503; y GONZÁLEZ- PALACIOS, A., *Il templo del gusto. Le arte decorative in Italia fra classicismi e barocco. Roma e il Regno delle Due Sicilie*. Milán, 1984, t. II, pp. 190 y 239-243.

⁵ <https://www.christies.com/en/lot/lot-5025145> (última consulta: 11 de noviembre de 2022).

⁶ <https://www.christies.com/en/lot/lot-6171702> (última consulta: 11 de noviembre de 2022).

⁷ COVARRUBIAS OROZCO, S. de, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid, Sánchez, 1873.

⁸ AGUILÓ ALONSO M. P., “La utilización de los tratados de arquitectura para el mobiliario. Dibujos de muebles entre los siglos XVII-XVIII”, en DE CAVI, S. (coord.), *Dibujo y ornamento: trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia. Estudios en honor de Fuensanta García de la Torre*, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 2015, pp. 131-143.

⁹ Esposa de Fernando Ruiz de Castro Andrade y Portugal, VI conde de Lemos, virrey de Nápoles (1601 a 1603), que tras enviudar pasa al servicio de camarera mayor de la reina Margarita.

¹⁰ Inventario de los bienes de doña Catalina de Zúñiga y Sandoval, 1638. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, prot. 2.300, fols. 816v-817r, citado en ENCISO ALONSO-MUÑUMER, I., *Linaje, poder y cultura. El virreinato de Nápoles a comienzos del XVII. Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos*. Memoria para optar al grado de doctor, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2002, pp. 139-149.

¹¹ Véase, por ejemplo, MARTÍN MORALES, F. M., *Glosario de ajuar doméstico en la Sevilla de Velázquez. una aproximación a través de los inventarios Notariales*. Autoedición, 2016, pp.176-178. [Disponible en https://www.academia.edu/26962588/Glosario_del_Ajuar_Domestico_en_la_Sevilla_de_Vel%C3%A1zquez (última consulta: 11 de octubre de 2021)].

¹² TASSO, T., *La Gierusalenna Liberata, con le Figure de Bernardo Castello. e le Annotationi di Scipio Gentili, e di Giulio Guastavini*, Génova, 1590. Biblioteca Nacional de España, Registro 17.770 y 17.869.

¹³ <https://www.todocoleccion.net/libros-antiguos/il-goffredo-ovvero-gerusalemme-liberata-1735-torquato-tasso-20-grabados~x177469454> (última consulta: 11 de octubre de 2021).

¹⁴ Batalla por la conquista de Jerusalén, Canto XX, grabado de Giovanni Battista Piazzetta (1683-1754) de la *Gerusalemme Liberata* de Torquato Tasso (1544-1595), Giovanni Battista Albrizzi Publishers, Venecia, 1745.

¹⁵ Edición dedicada a Carlo Emanuele di Savoia que incluye su retrato y otros grabados de Agostino Carracci y Giacomo Franco bajo el mismo diseño de Bernardo Castello [Disponible en: <https://www.iberlibro.com/servlet/SearchResults?sortBy=1&tn=gerusalemme%20liberata&nomobile=true> (última consulta: 11 de octubre de 2021)].

¹⁶ Sirve de ejemplo el retrato de Ginerva d’Este, 1433, de Pisanello (1395-1455), con el clavel y la aquilea, símbolos de castidad y la mariposa, emblema de la resurrección. O la obra de Sandro Botticelli (1445-1510), *La Primavera* o *Millefleur*, 1478-1482, que proyecta la unidad y armonía de Venus en un fondo florido con modelos afines, o el lienzo de Clara Peeters en su obra datada entre 1612 y 1613 del Ashmolean Museum.

¹⁷ Véase entre otros: BARBA GÓMEZ, E., *El jardín del Prado*, Madrid, Espasa libros, 2020; VV.AA., *El arte en la Italia del Renacimiento. Arquitectura. Escultura. Pintura. Dibujo* (ed. de Rolf Toman), H. F. Colonia, Kónemann, 2005.

¹⁸ Véase AGUILÓ ALONSO, M. P., “La colección de mesas de piedras duras del Museo del Prado”. *Antiquaria*, núm.142, 1996, pp. 28-34; y GONZÁLEZ PALACIOS, A., *Las colecciones reales españolas de mosaicos y piedras duras*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001.

¹⁹ GONZALEZ PALACIOS, A., comunicación en *Bolaffi-Arte*, Noviembre de 1975, n. 54.

²⁰ AGUILÓ ALONSO, M. P., “¿Regalos virreinales? A propósito de un mueble napolitano de 1609”, *Archivo Español de Arte*, núm. 316, 2006, pp. 412-422.

²¹ AGUILÓ ALONSO, M. P., “Mobiliario en el siglo XVII”, en AA.VV., *Mueble español, estrado y dormitorio*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1990, pp. 115-132 y ficha de catálogo núm. 47.

²² En GONZALEZ PALACIOS, A., *op. cit.*, 1984, p. 241.

²³ AGUILÓ ALONSO, M. P., “Una nueva obra de Giovanni Battista de Curtis. La arqueta de don Juan de Zúñiga, Comendador Mayor de Castilla”, *Archivo Español de Arte*, núm. 272, 1995, pp. 353-364.

²⁴ Intercambios de cortesía, denominaba el duque de Lerma, ante la prohibición de 1610 de Felipe III. A los que correspondía, mandando guantes perfumados con ámbar. En uno de sus viajes a Flandes, para volver necesita fletar un bajel, entre otras “cortesías” embarca la *Adoración de los Reyes Magos* de Rubens que tras su muerte pasa al Museo Nacional del Prado. Citado por GÓNZALEZ PALACIOS, A., *Sólo sombras*, Barcelona, Elba, 2022, pp. 34-39.

²⁵ Véase por ejemplo PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN, A., “La herencia de don Pedro de Toledo: don García de Toledo y los duques de Alba, mecenazgo y coleccionismo en la Nápoles de la segunda mitad del siglo XVI”, en *Rinascimento meridionale. Napoli e il viceré Pedro de Toledo* (1532-1553), Nápoles, 2016, pp. 605-633; HERNANDO SÁNCHEZ, C. J., “Los virreyes de la monarquía española en Italia. Evolución y práctica de un oficio de gobierno”. *Studia Historica: Historia Moderna*, 26, 2004, pp. 43-73 [Disponible en: https://revistas.usal.es/uno/index.php/Studia_Historica/article/view/4803 (última consulta: 11 de octubre de 2021)]; DE ARMAS, F., “El virreinato de Nápoles en las *Novelas ejemplares* de Cervantes”, *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, vol. 2, núm. 1, 2014, pp. 87-98.

²⁶ Véase CREUS TUÈBOLS, À., “El bufete napolitano del conde de Lemos, Atribuciones”, *Ars Magazine*, núm. 54, 2022, p. 142.

²⁷ Véase CARRIÓ-INVERNIZZI, D., “Las galerías de retratos de virreyes de la Monarquía Hispánica, entre Italia y América (siglos XVI-XVII)”, en AZNAR, D., HANOTIN, G. y MAY, N. F. (coords.), *À la place du roi: vice-rois, gouverneurs et ambassadeurs dans les monarchies française et espagnole (XVIIe-XVIIIe siècles)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2014, 113-134.

²⁸ MAURO, I., “Le acquisizioni di opere d’arte di Gaspar de Bracamonte y Guzmán, conte di Peñaranda e viceré di Napoli (1659-1664)”, *Locus amoenus*, núm. 9, 2007-2008, pp. 155-169.

²⁹ Véase, Taurisano, Francisco de Castro, duque de (1579-1637), en *Biblioteca General Histórica (Universidad de Salamanca)* [<https://bibliotecageneralhistorica.usal.es/?q=persona/taurisano-francisco-de-castro-duque-de> (última consulta: 18 de noviembre de 2022)].

³⁰ En relación con los festejos ofrecidos por el VII conde de Lemos en honor a la celebración del acuerdo de los esponsales reales entre el Príncipe de Asturias Felipe IV con la princesa francesa Isabel de Borbón y la de su hermana Ana de Austria con el rey Luís XIII de Francia tras firmar el Tratado de Fontainebleau el 1611.

³¹ Disponible en <https://archive.org/details/SuntuosoTorneoNapoli1612/page/n1/mode/2up> (última consulta: 18 de noviembre de 2022).

³² Como así consta en escudos de carácter público y en obras dedicadas, como por ejemplo la de Giulio Cesare Cappacio, *Apparato fvnrale nell’essequie celebrate in norte dell’lluusfrifs*

& *Eccellentis, Sig. Conde di Lemos vicere nel regno di Napoli*, impreso por Iacomo Carlino, Nápoles, 1601, del escritor erudito que más tarde formó parte de la Academia de los Ociosos, fundada en Nápoles por el VII conde en 1611.

³³ Doctora en Historia del Arte que ha dedicado gran parte de su vida a la investigación del legado de los Lemos y a quien agradezco su cariñosa colaboración.

³⁴ Archivo de las Clarisas de Monforte de Lemos (a partir de ahora, ACIM), VII conde de Lemos. Almoneda, leg. 008-119, en SAÉZ GONZÁLEZ, M. *Coleccionismo y almoneda del gran conde de Lemos, don Pedro Fernández de Castro*, Lugo, Diputación de Lugo, 2018, pp. 151 y 264.

³⁵ “oficial de labrar ébano [...]” artesano italiano que trabajó para el conde en Nápoles y luego le acompaña hasta Monforte trasladando a su familia, en ACIM, VII conde de Lemos. Libro diario de gastos, leg. 008-94. *Ibidem*. p. 138.

³⁶ *Ibidem*. p. 264.

³⁷ Núm. Inv. 10014299, véase AGUILÓ ALONSO, M.P., *op. cit.*, 1994 y el estudio de la mesa veneciana del duque de Urbino, escrito por Alvar González Palacios para su venta en Sotheby’s el 2010 [Disponible en: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2010/treasures-aristocratic-heirlooms-110307/lot.4.html> (última consulta: 16 de diciembre de 2022)]. Además de los artículos de PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN, A., “Mobiliario en El Escorial en tiempos de Felipe II: una aproximación documental”, en *El moble del segle XVI: moble per a l’edat moderna*, Associació per a l’Estudi del Moble i Museu de les Arts Decoratives, Barcelona, 2012, pp. 25-40; e *Idem*, “Los muebles de la colección de Felipe II y de su hija la infanta Isabel Clara Eugenia”, en *El culto al objeto de la vida cotidiana a la colección*, Barcelona, Asociación para el estudio del mueble-Museo de Artes Decorativas de Barcelona, 2009, pp. 33-47.

³⁸ Gracias a la interesante aportación de Almudena Pérez de Tudela, conservadora de la Dirección de Colecciones Reales de Patrimonio Nacional, cabe señalar el interés de Felipe II por el ébano y la talla y grabado sobre marfil, cuando a su servicio, en 1595, ya contaba con artistas eborarios llegados de Nápoles. Véase, ESTELLA MARCOS, M. M., “La *Adoración de los Reyes*, en marfil, obra de Antonio Spano, procedente de El Escorial”, *Archivo Español de Arte*, núm. 202, 1978, pp. 174-178.

³⁹ Catalogada según fuentes del MAN, en base a antiguas clasificaciones.

⁴⁰ En AGUILÓ ALONSO, M. P., *op. cit.*, 2006; e *Idem*, *Escritorios y bargeños españoles*. Madrid, Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, 2018, pp. 41-47.

⁴¹ Gracias a la gentileza de Leticia Azcue y Elena Arias, del Área de Conservación de Escultura y Artes Decorativas del Museo Nacional del Prado.

⁴² GONZÁLEZ PALACIOS, A., *Il patrimonio artistico del Quirinale. Il Mobili Italiani*, Milán, Electa, 1996, pp. 48-55.

⁴³ AGUILÓ ALONSO, M. P., *op. cit.*, 1990, cat núm. 135.

⁴⁴ AGUILÓ ALONSO, M. P. *op. cit.*, 1995, p. 353.

⁴⁵ Véase, por ejemplo, el inventario de 1664 de los bienes que embarca de regreso a España don Gaspar de Bracamonte y Guzmán, conde de Peñaranda y virrey de Nápoles, en el apartado núm. 51, “Escribanía de mi s(eño)ra de ébano” (citado en el “Inventario de la ropa que viene

embiada en la galera San Joseph del Marq(ue)s de Fresno mi s[eñ]or desde la d[ic]ha ciu[da]d de Napoles en 9 de sept[iembr]e de 1664”, conservado en el Archivo Histórico de la Nobleza, Frias, c. 173, docs. 1-338, transcrito en MAURO, I., *op. cit.*, 2007-2008, p. 168); y también “una escribania de marfil y ébano [...]”, incluida en el “Pedimiento e ynventario y partición de los bienes del Señor don Pedro de Castro y depositarios dellos. El licenciado Pérez de Lara, teniente de corregidor. D. Ruiz de Tapia”, 1606, Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, prot. 2.280, fol. 1r, citada en ENCISO ALONSO-MUÑUNER, I., *op. cit.*, pp. 123-137.

⁴⁶A Ricardo Suárez de la Vega, analista del laboratorio del Centre de Restauració de Bens Mobles de Catalunya. Microscopía óptica (MO) y FT-IR.

⁴⁷A Sofía Rodríguez Bernis y a Félix de la Fuente Andrés, directora y subdirector del Museo, respectivamente, a quienes agradezco su complicidad y generosa confianza.



AGUILÓ ALONSO, M. P., “Mobiliario en el siglo XVII”, en AA.VV., *Mueble español, estrado y dormitorio*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1990, pp. 115-132.

AGUILÓ ALONSO, M. P., “La exaltación de un reino: Nápoles y el Mobiliario de lujo a la vuelta del siglo XVI”. *Archivo Español de Arte*, núm. 258, 1992, pp. 179-199.

AGUILÓ ALONSO, M. P., “Los temas de la Antigüedad clásica aplicados al mobiliario. Interpretaciones”, en *Los clasicismos en el Arte español. Actas del X Congreso del CEHA. Departamento de Historia del Arte de la UNED*. Madrid, UNED, 1994, pp. 501-503.

AGUILÓ ALONSO, M. P., “Una nueva obra de Giovanni Battista de Curtis. La arqueta de don Juan de Zúñiga, Comendador Mayor de Castilla”, *Archivo Español de Arte*, núm. 272, 1995, pp. 353-364.

AGUILÓ ALONSO, M. P., “La colección de mesas de piedras duras del Museo del Prado”. *Antiquaria*, núm.142, 1996, pp. 28-34.

AGUILÓ ALONSO, M. P., “¿Regalos virreinales? A propósito de un mueble napolitano de 1609”, *Archivo Español de Arte*, núm. 316, 2006, pp. 412-422.

AGUILÓ ALONSO M. P., “La utilización de los tratados de arquitectura para el mobiliario. Dibujos de muebles entre los siglos XVII-XVIII”, en DE CAVI, S. (coord.), *Dibujo y ornamento: trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia. Estudios en honor de Fuensanta García de la Torre*, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 2015, pp. 131-143.

AGUILÓ ALONSO, M. P., *Escritorios y bargueños españoles*. Madrid, Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, 2018.

BARBA GÓMEZ, E., *El jardín del Prado*, Madrid, Espasa libros, 2020.

CARRIÓ-INVERNIZZI, D., “Las galerías de retratos de virreyes de la Monarquía Hispánica, entre Italia y América (siglos XVI-XVII)”, en AZNAR, D, HANOTIN, G. y MAY, N. F. (coords.), *À la place du roi: vice-rois, gouverneurs et ambassadeurs dans les monarchies française et espagnole (XVIe-XVIIIe siècles)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2014, 113-134.

COVARRUBIAS OROZCO, S. de, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid, Sánchez, 1873.

CREUS TUÈBOLS, À., “El bufete napolitano del conde de Lemos, Atribuciones”, *Ars Magazine*, núm. 54, 2022, p. 142.

DE ARMAS, F., “El virreinato de Nápoles en las *Novelas ejemplares* de Cervantes”, *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, vol. 2, núm. 1, 2014, pp. 87-98.

ENCISO ALONSO-MUÑUMER, I., *Linaje, poder y cultura. El virreinato de Nápoles a comienzos del XVII. Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos*. Memoria para optar al grado de doctor, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2002.

ESTELLA MARCOS, M. M., “La Adoración de los Reyes, en marfil, obra de Antonio Spano, procedente de El Escorial”, *Archivo Español de Arte*, núm. 202, 1978, pp. 174-178.

GONZALEZ PALACIOS, A., comunicación en *Bolaffi-Arte*, Noviembre de 1975, n. 54.

GONZÁLEZ PALACIOS, A., *Il patrimonio artistico del Quirinale. Il Mobili Italiani*, Milán, Electa, 1996.

GONZÁLEZ PALACIOS, A., *Il templo del gusto. Le arte decorative in Italia fra classicismi e barocco. Roma e il Regno delle Due Sicilie*. Milán, 1984, 2 vols.

GONZÁLEZ PALACIOS, A., *Las colecciones reales españolas de mosaicos y piedras duras*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001.

GONZÁLEZ PALACIOS, A., *Sólo sombras*, Barcelona, Elba, 2022.

HERNANDO SÁNCHEZ, C. J., “Los virreyes de la monarquía española en Italia. Evolución y práctica de un oficio de gobierno”. *Studia Historica: Historia Moderna*, 26, 2004, pp. 43-73 [Disponible en: https://revistas.usal.es/uno/index.php/Studia_Historica/article/view/4803 (última consulta: 11 de octubre de 2021)].

MARTÍN MORALES, F. M., *Glosario de ajuar doméstico en la Sevilla de Velázquez. una aproximación a través de los inventarios Notariales*. Autoedición, 2016 [Disponible en https://www.academia.edu/26962588/Glosario_del_Ajuar_Domestico_en_la_Sevilla_de_Vel%C3%A1zquez (última consulta: 11 de octubre de 2021)].

MAURO, I., “Le acquisizioni di opere d’arte di Gaspar de Bracamonte y Guzmán, conte di Peñaranda e viceré di Napoli (1659-1664)”, *Locvs Amoenvs*, 9, 2007-2008, 115-169.

PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN, A., “Los muebles de la colección de Felipe II y de su hija la infanta Isabel Clara Eugenia”, en AA.VV., *El culto al objeto de la vida cotidiana a la colección*, Barcelona, Asociación para el estudio del mueble-Museo de Artes Decorativas de Barcelona, 2009, pp. 33-47.

PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN, A., “Mobiliario en El Escorial en tiempos de Felipe II: una aproximación documental”, en AA.VV., *El moble del segle XVI: moble per a l’edat moderna*, Associació per a l’Estudi del Moble i Museu de les Arts Decoratives, Barcelona, 2012, pp. 25-40.

PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN, A., “La herencia de don Pedro de Toledo: don García de Toledo y los duques de Alba, mecenazgo y coleccionismo en la Nápoles de la segunda mitad del siglo XVI”, en *Rinascimento meridionale. Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532-1553)*, Nápoles, 2016, pp. 605-633.

SAÉZ GONZÁLEZ, M. *Coleccionismo y almoneda del gran conde de Lemos, don Pedro Fernández de Castro*, Lugo, Diputación de Lugo, 2018.

VV.AA., *El arte en la Italia del Renacimiento. Arquitectura. Escultura. Pintura. Dibujo* (ed. de Rolf Toman), H. F. Colonia, Kónemann, 2005.