

Tesis doctoral

Los almirantes de Castilla en el siglo XVII:
políticas artísticas y coleccionismo nobiliario
en la España de los Austrias

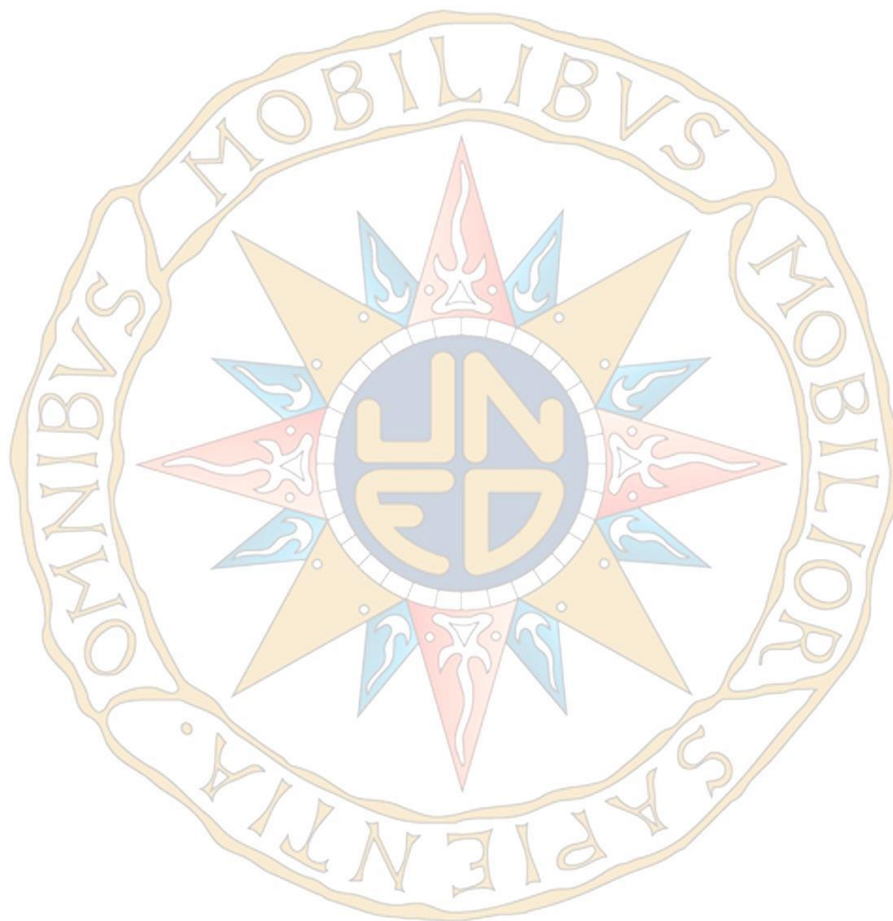
CRISTINA AGÜERO CARNERERO

Director
Dr. Antonio Urquizar Herrera

Departamento de Historia del Arte | Facultad de Geografía e Historia

UNED
2018

**Los almirantes de Castilla en el siglo XVII:
políticas artísticas y coleccionismo nobiliario
en la España de los Austrias.**



CRISTINA AGÜERO CARNERERO
2018

Programa de Doctorado en Historia e Historia del Arte y Territorio.
Departamento de Historia del Arte.
Facultad de Geografía e Historia. UNED.

Director: Dr. Antonio Urquizar Herrera.

Introducción

Cantad, cantad a coros
de la casa de Enríquez alabanzas,
si tales esperanzas
es justo que prometan lo imposible;
pero, ¿cómo es posible,
señor excelentísimo, pintaros
los versos, los papeles manuscritos,
que en estilo de amor inaccesible,
o en heroicos poemas, todos raros,
pues fueron infinitos [...]?

Estos versos que Lope de Vega dirigió al «generoso príncipe» Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, IX almirante de Castilla, a quien dedica el *Laurel de Apolo*, bien podrían referirse a la empresa que supone abordar el estudio de las políticas artísticas desplegadas por los tres últimos almirantes de Castilla. Si infinitos eran los poemas que se brindaban al juicio de las musas y de su mecenas en la silva de Lope, inabarcable es el volumen y variedad de fuentes (documentos de archivo, relaciones de sucesos, avisos, diarios de viajeros y diplomáticos, obras literarias y artísticas) que se ofrecen a quien se acerca a las figuras Juan Alfonso, Juan Gaspar y Juan Tomás Enríquez de Cabrera, duques de Medina de Rioseco² y miembros de una ilustre familia de la antigua nobleza castellana que ostentó el almirantazgo de Castilla. Desde 1405 y hasta la muerte de Juan Tomás, XI y último almirante, en 1705 este oficio real se concedió de manera invariable al primogénito de los Enríquez, convirtiéndose *de facto* en una dignidad hereditaria desligada de las funciones militares asociadas al control de la flota que había tenido en origen.³ El carácter hereditario que adquirió el almirantazgo

¹ VEGA 1630, fols. 90v-91r. Cito siguiendo la edición crítica de Antonio Carreño: VEGA 1630/2007, p. 467.

² CALDERÓN ORTEGA (2003, pp. 146-147, 416-417, doc. 55) transcribe la copia simple conservada en el Archivo de la Casa de Alba de la carta de concesión del título de duque de Medina de Rioseco a Hernando Enríquez, V almirante de Castilla, otorgada en Barcelona el 22 de abril de 1538. Se conservan otros traslados en el Archivo Histórico de la Nobleza (AHNOB), Osuna, C.496, D.57; AHNOB, Osuna, C.507, D.11.

³ El origen del almirantazgo está vinculado a la conquista de Sevilla por Fernando III el Santo en 1248. La corona castellana no contaba entonces con una marina estructurada, disponiendo tan solo de algunas dotaciones de barcos en el reino de León, por ello fue necesario reunir una flota con el objeto de estrechar el cerco sobre la ciudad, bloqueando la llegada de refuerzos por vía fluvial. Se hizo así evidente la necesidad de articular una política naval orientada a la expansión del dominio cristiano en el valle del Guadalquivir y la defensa de las costas andaluzas. La primera referencia documental al oficio de almirante del mar de la que se tiene constancia aparece en el privilegio rodado concedido al concejo de Sevilla el 6 de diciembre de 1253. Las *Siete Partidas*, redactadas durante el reinado de Alfonso X el Sabio, dieron carta de naturaleza jurídica e institucional a esta dignidad, definiéndose sus funciones militares y atribuciones jurisdiccionales. El estudio más completo sobre el origen del almirantazgo y sus tres primeros siglos de historia, desde las empresas navales de Alfonso X el Sabio hasta la pérdida de la jurisdicción del almirantazgo de Castilla que se produjo a mediados del siglo XVI se debe a CALDERÓN ORTEGA (2003), que ha puesto en relación la progresiva pérdida de atribuciones de la dignidad del almirantazgo con su patrimonialización por parte de la familia Enríquez. Esta se hizo patente se

de Castilla y su vinculación con la familia Enríquez de Cabrera se hace explícita en el memorial presentado en 1710 por el marqués de Alcañices solicitando que se diera una pronta resolución al pleito contra su hermano Juan Tomás, XI almirante. En su alegato Alcañices refiere cómo desde que Enrique III hiciera merced del almirantazgo a Alfonso Enríquez, hijo ilegítimo de Fadrique Alfonso de Castilla, y sobrino, por tanto, de Enrique II, primer rey de la casa Trastámara,⁴ mediante el privilegio dado en Toro el 4 de abril de 1405,⁵ la dignidad se había traspasado al primogénito de la casa de manera casi inmediata tras la muerte del predecesor:

El mismo monarca [Felipe II] en Madrid a 16 de enero de 1597 libró título de almirante a D. Luis Enríquez de Cabrera, III del nombre, su primogénito, cuya vida acabó en 17 de agosto de 1600. Y entonces dio Phelipe III nuevo título de esta dignidad a D. Juan Alonso Enríquez de Cabrera, su hijo mayor, que falleció en Madrid a 7 de febrero de 1647, siendo mayordomo mayor de Phelipe IV y como S.M. había siempre honrado mucho su persona, y méritos, y hechole, entre otros, excesivo favor de correr parejas a vista de su casa el día en que nació su hijo el almirante D. Juan Gaspar, quiso, continuárselos en la enfermedad, que le acabó la vida, y bajó a visitarle al quarto de mayordomo mayor, que habitava en Palacio. Y quando bolvió S.M. al suyo, dijo a los que le acompañavan, que según lo postrado que había visto al enfermo, el día siguiente sería almirante el conde de Melgar su hijo, como conviniendo con la inteligencia en que estava aquella casa de ser hereditaria en ella la dignidad de almirante. Y sucediendo lo que S. M. predijo, se despachó título de ella al almirante D. Juan Gaspar, que la tubo hasta el día 25 de septiembre de 1691 en que falleció en Madrid. Por lo qual la Magestad de Carlos II dio nuevo título de almirante mayor de Castilla, en 22 de octubre de aquel año, a D. Juan Thomas Enríquez de Cabrera, su primogénito, que fue undécimo poseedor de la casa de Enríquez, que gozó aquella dignidad, sin que aya salido de ella desde que el rey D. Enrique III la confirió a D. Alonso Enríquez su tío, I. del nombre el año 1405.⁶

La colección que reunieron los tres últimos almirantes de Castilla ocupa un lugar central en los trabajos dedicados al coleccionismo nobiliario y cortesano en la España de la Edad Moderna, por contarse entre las más sobresalientes de cuantas podían admirarse en el Madrid del siglo XVII, tan solo parangonable a las que atesoraron el VII marqués del Carpio y el I marqués de Leganés. Sin embargo, a diferencia de estas últimas, la colección de los almirantes no había sido hasta el momento objeto de un estudio monográfico encaminado a proporcionar una visión integral frente

hizo patente en 1426, cuando Alonso Enríquez cayó enfermo de gravedad y obtuvo una facultad real para disponer de sus bienes y oficios, entre ellos el de almirante, al que renunció en favor de su hijo Fadrique Enríquez. Juan II concedió el almirantazgo a este último en junio de ese mismo año, confirmando la merced en enero de 1429, tras la muerte de don Alonso (CALDERÓN ORTEGA 2003, pp. 81-82, 343-347, docs. 9, 10). Sobre el origen del almirantazgo de Castilla véanse también PÉREZ EMBID 1944; GARCÍA DE MACCHI 1954; PÉREZ EMBID 1969; PÉREZ BUSTAMANTE 1991; LADERO QUESADA 2003. Los trabajos de ORTEGA GATO (1999) y DE CASTRO Y CASTRO (1999) han contribuido a definir los perfiles biográficos de los diferentes almirantes de Castilla de la familia Enríquez.

⁴ SORIA MESA (2007, pp. 192-193) se ha referido al origen espurio de la casa de los almirantes de Castilla, destacando que en España una parte significativa de los linajes nobles proceden de hijos naturales o bastardos, lo que supone un hecho diferencial respecto al resto de Europa.

⁵ Véase CALDERÓN ORTEGA 2003, pp. 333-335, doc. 6.

⁶ Real Academia de la Historia (RAH), 9/1397, fols. 1r-56v (cita, fol. 55r), *Motivos en que, contra las pretensiones fiscales, funda el marqués de Alcañizas que las casas del almirante su padre, son libres de confiscación, en fuerza de los Reales Privilegios. Por el C. de Z. Año 1710*. Se conserva otra copia en Biblioteca Nacional de Portugal, H.G. 4554//2 A.

a los análisis parciales realizados en pasado. El propósito de la presente tesis es colmar ese vacío, abordando para ello las circunstancias que presidieron la formación del excepcional conjunto artístico reunido por los tres últimos almirantes de Castilla y los factores que determinaron su temprana dispersión, atendiendo asimismo a otros aspectos de las políticas artísticas desplegadas por los Enríquez de Cabrera en el marco de sus estrategias de representación personal y familiar, en las que la colección fue una pieza esencial. Esta no puede entenderse sin conocer los espacios en los que se dispuso, en cuya definición desempeñó un papel fundamental la viuda del VIII almirante de Castilla, Vittoria Colonna Orsini, quien tras la temprana muerte de su esposo en agosto de 1600 quedó al frente de la administración de los bienes y estados de la casa, hasta que el primogénito, Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, IX almirante, alcanzó la mayoría de edad. La primera parte de la presente tesis está dedicada a la labor de gestión y dirección de los designios de la familia que llevó a cabo Vittoria, quien en su intento por contrarrestar el grado de endeudamiento que pesaba sobre la hacienda de los Enríquez de Cabrera, puso en marcha un proyecto de desempeño que permitió sortear la amenaza de un inminente concurso de acreedores, logrando de este modo conservar en la familia los bienes que pertenecieron a Luis Enríquez de Cabrera, VIII almirante. Gracias al estudio comparado de la testamentaria de este último, con la redactada tras la muerte de su hijo Juan Alfonso, IX almirante, en 1647, he podido constatar la evolución que experimentó la colección de los almirantes en la primera mitad del siglo XVII, confirmando que fue Juan Alfonso quien le dio carta de naturaleza. Partiendo de un núcleo formado por apenas un centenar de cuadros, en su mayoría de carácter devocional, el IX almirante creó una de las pinacotecas más sobresalientes de la corte madrileña, en la que estaban representados los maestros de las principales escuelas italianas, así como exponentes de la pintura flamenca y holandesa. En el desarrollo de esta conciencia coleccionista debió ser fundamental el ejemplo de su madre, de quien heredó un tablero de piedras duras con las armas de los Enríquez de Cabrera y los Colonna que se conserva en el Museo Nacional del Prado (O419).⁷ La viuda del VIII almirante había crecido en las cortes de Roma y Palermo, donde se trasladó en 1577, cuando su padre Marcantonio II Colonna, uno de los artífices de la victoria de Lepanto, fue nombrado virrey. Como veremos en las próximas páginas, a su llegada a España, Vittoria supo ganarse la confianza de Felipe III y su esposa, alcanzando una posición destacada en el entorno cortesano, lo que le permitió actuar como mediadora en favor de los intereses de sus parientes italianos.

⁷ Vittoria Colonna poseyó una notable colección que conocemos gracias a las tasaciones que se redactaron tras su muerte en diciembre de 1633. Las correspondientes a los conjuntos de pinturas y esculturas han sido publicadas en BURKE Y CHERRY 1997, vol. 1, pp. 291-300; HELMSTUTLER DI DIO Y COPPEL 2013, pp. 211-214.

Los lazos de sangre que unían al IX almirante con la ilustre familia Colonna, así como los estrechos vínculos que mantenían los Enríquez de Cabrera con Italia fueron claves en el desarrollo de su labor diplomática como virrey de Sicilia (1641-1644) y Nápoles (1644-1646) y embajador de obediencia ante Inocencio X (1646). Juan Alfonso había heredado de su padre el VIII almirante la titularidad del condado de Módice y de las baronías sicilianas de Alcamo, Caccamo, y Calatafimi, territorios que habían sido incorporados a la familia a raíz del matrimonio de Fadrique Enríquez con Ana de Cabrera, I condesa de Módice, y de las capitulaciones firmadas en 1515 para la unión de sus sobrinos Luis Enríquez, VI almirante de Castilla, y Ana de Cabrera y Moncada, II condesa de Módice. A esto se sumaba que en 1607, su madre Vittoria había fundado una ciudad con su nombre en el sureste de la isla. Por ello, cuando en junio de 1641 el IX almirante desembarcó en Palermo, no fue recibido en calidad de extranjero, sino de «natural del reino», como le había anticipado el marqués de las Flores.⁸

Los años que el IX almirante permaneció en Italia, a los que se dedica el segundo bloque de la tesis, no solo tuvieron una importancia decisiva en la conformación del conjunto artístico reunido por los almirantes, sino que también fueron fundamentales para definir las estrategias de representación familiar. La documentación conservada en bibliotecas y archivos italianos me ha permitido reconstruir los sucesos más destacados del lustro que Juan Alfonso y su familia transcurrieron en Italia, y en particular los eventos que tuvieron lugar durante su estancia en Roma (marzo - junio de 1646), episodios que hasta el momento no habían sido estudiados en profundidad. Las fuentes consultadas revelan que el IX almirante procuró rentabilizar en términos de prestigio su estatus de ministro y *alter ego* del monarca español, haciendo a su vez ostentación del parentesco que le unía a la ilustre familia Colonna. Encontramos una muestra elocuente de esto en el aparato efímero que se desplegó con motivo de la primera de las dos cabalgatas protagonizadas por el IX almirante durante su embajada de obediencia en Roma, que se analizan por primera vez el presente trabajo. Las máquinas de fuegos artificiales y las pinturas colocadas sobre la fachada del palacio Colonna –donde se hospedaron Juan Alfonso y su familia– sirvieron como soporte para exaltar las hazañas y méritos del embajador de obediencia y exhibir el vínculo de sangre que le unía a su anfitrión, el condestable Marcantonio V. La correspondencia que he localizado en el Archivo Colonna, evidencia que el IX almirante intervino personalmente en la preparación del aparato desplegado en las dos cabalgatas. Consciente del impacto y del eco que

⁸ Archivo General de Simancas (AGS), E, 3484, núm. 100, Palermo, 30 de abril de 1641, carta del marqués de las Flores al IX almirante: «La cristiandad de Vuestra Excelencia confío en Dios que ha de quietar este reyno, que conforme a las disposiciones de las cosas, no veo que de nadie del mundo oy se pueda esperar esta felicidad como de Vuestra Excelencia, por el gran conçeto que universalmente tienen todos de Su Excelentísima persona, por el desinterés con que se assiguran aya de gobernar, y por parecer que tiene mucho de natural d'este reyno».

tenían los mensajes escenificados ante la corte romana, en las cartas que remitió a Marcantonio V, el IX almirante se pronunció sobre los motivos que debían representarse en los cuadros colocados en la fachada del palacio Colonna y solicitó, para evitar posibles problemas con el partido filofrancés, que se eludiera la referencia directa a su victoria en Fuenterrabía frente a las tropas del príncipe de Condé, que en cambio había ocupado un espacio preeminente en el arco erigido con motivo de su entrada en Palermo como virrey.

El IX almirante falleció meses después de su regreso a la corte madrileña tras haber finalizado la embajada de obediencia, dejando como heredero a su primogénito Juan Gaspar, X almirante, que debió hacer frente a la gestión de un patrimonio sobre el que pesaban cuantiosas deudas. En el tercer bloque de la tesis se analiza por primera vez la documentación referente al concurso de acreedores declarado tras la muerte del IX almirante en febrero de 1647, un corpus que se ha revelado fundamental para comprender el papel concedido por Juan Gaspar a la colección familiar. El estudio de la documentación generada en el concurso de acreedores revela que el X almirante puso en marcha una serie de estrategias encaminadas a la conservación del sobresaliente conjunto de pinturas reunido por su padre, aunque esto supusiera sacrificar otras piezas de la colección, entre ellas varias series de tapices, que fueron empeñadas o vendidas, alineándose así con corriente imperante en las cortes europeas, en las que desde comienzos de siglo se observó un marcado auge del coleccionismo de pinturas. El X almirante logró preservar en buena medida la unidad de la pinacoteca familiar, de modo que cuando falleció en 1691 su hijo Juan Tomás Enríquez de Cabrera, XI y último almirante de Castilla, heredó más de un millar de pinturas, algunas las cuales había pertenecido a su abuelo el IX almirante. A diferencia de su padre, el X almirante no ocupó cargos fuera de la corte madrileña, por lo que, como se expone en el tercer bloque de este trabajo, para incorporar nuevas piezas a la colección debió recurrir a las almonedas y a la mediación de agentes diplomáticos como el II marqués de Villagarcía, embajador español en la Serenísima, con quien mantuvo correspondencia entre 1680 y 1685. Las cartas en las que se alude a asuntos relacionados con la búsqueda y compra de pinturas en Venecia y su recepción en Madrid han sido transcritas íntegramente en el apéndice documental, donde también se recogen las misivas intercambiadas por Villagarcía con Juan Tomás Enríquez de Cabrera, el conde de Melgar y futuro XI almirante de Castilla, que desde Milán ejerció como enlace para el envío de las obras a España. Como veremos con detalle en el tercer bloque de este trabajo, la correspondencia que intercambió con el embajador en la Serenísima permite conocer de primera mano los criterios aplicados por el X almirante a la hora de acrecentar su pinacoteca, así como el escrutinio al que se sometieron las piezas llegadas a la Huerta, la finca de recreo creada por Vittoria Colonna en Prado de los

Recoletos, que Juan Gaspar convirtió en su particular Parnaso donde alejarse de las veleidades de la corte, buscando refugio en actividades propias del ocio noble (*«cum dignitate otium»*), siguiendo la máxima ciceroniana), como la composición de versos y las conversaciones sobre pintura, que a menudo giraban en torno a las obras remitidas desde Venecia, y que contaron con la participación de algunos de los más destacados pintores de la corte, entre ellos Carreño de Miranda. El análisis de esta correspondencia pone de relieve cómo en la incorporación de nuevas piezas a la colección del X almirante primaron los criterios de calidad y autoría, que implican una valoración estética y formal de las obras, aspecto que distingue el coleccionismo artístico frente a otras formas de coleccionar.

En el cuarto y último bloque de la tesis se analizan las circunstancias que marcaron la temprana dispersión del patrimonio artístico reunido por los tres últimos almirantes de Castilla. Tras haber soslayado la amenaza que supuso el concurso de acreedores declarado a la muerte del IX almirante, no fue el elevado nivel de endeudamiento de la hacienda familiar la causa que desencadenó la dispersión del conjunto, sino que esta vino determinada por factores políticos. El declive y ocaso de los Enríquez de Cabrera estuvo ocasionado por la pérdida del favor real –que había actuado como garante de sus privilegios desde comienzos del siglo del XV– a raíz de la abierta oposición a Felipe V de Juan Tomás Enríquez de Cabrera, XI almirante, que apoyó de manera decidida las aspiraciones al trono español del archiduque Carlos de Austria. La disidencia de Juan Tomás y su huida a Lisboa motivaron el inicio de un proceso judicial en el que sus bienes y estados fueron confiscados y empleados para el pago de sus acreedores. El análisis de la documentación correspondiente a esta causa me ha permitido identificar algunas de las obras que fueron entregadas para saldar las deudas del XI almirante, así como otras que pasaron a formar parte de los bienes de la corona. Del mismo modo, siguiendo la línea de trabajo iniciada por Delaforce,⁹ he identificado varios cuadros que con toda probabilidad formaron parte del lote de doscientas pinturas adquirido por archiduque Carlos en la almoneda de los bienes que el XI almirante había llevado consigo en su huida a Portugal.

En mi empeño por trazar un perfil lo más riguroso posible de las políticas artísticas emprendidas por el IX, el X y el XI almirante de Castilla, y de recuperar –al menos parcialmente– la imagen de la colección que reunieron, me he servido de los vestigios de estas realidades que han llegado hasta nosotros: por un lado la documentación relativa la administración de la casa de los almirantes, la correspondencia que mantuvieron, los documentos de archivo, relaciones de sucesos, avisos,

⁹ DELAFORCE 2007.

diarios de viajeros y diplomáticos que nos informan de los eventos en los que tomaron parte, y por otro, las obras de arte, consideradas también estas como documentos. El riesgo que plantea este modo de proceder es, como señaló Burke, el de sucumbir a la tentación «de tratar los textos y las imágenes de un periodo determinado como espejos, como reflejos no problemáticos de su tiempo».¹⁰ Consciente de ello, para obtener una visión lo más completa posible de las realidades estudiadas he acudido a testimonios de naturaleza muy diversa, desde el poema de Lope citado al inicio, hasta la valiosa información que proporcionan los concursos de acreedores, entrelazando de este modo reflejos alternativos de los fenómenos estudiados. En cualquier caso, toda pretensión de obtener un relato perfecto de realidades tan lejanas en el tiempo es siempre vana. El resultado de este trabajo, que presenta los episodios más destacados de la creación, ampliación y dispersión (en solo tres generaciones) de una de las más destacadas colecciones del siglo XVII español, es necesariamente incompleto y fragmentario, en la misma medida que incompletos y fragmentarios son los testimonios que conservamos.

¹⁰ BURKE 2005, p. 35.

La Huerta del Prado de los Recoletos. *Fragments del ocio nobiliario.*

Coincidiendo con el regreso de la corte a Madrid, durante las primeras décadas del siglo XVII la nobleza comenzó a establecer sus casas de recreo en el Prado de los Agustinos Recoletos, un área situada en el límite oriental del trazado urbano que tradicionalmente había estado ocupada por terrenos de labor.¹¹ En este proceso se encuadra la creación de la Huerta levantada por Vittoria Colonna, a la que me he referido en páginas precedentes. La residencia vivió su máximo esplendor en tiempos del X almirante, que la convirtió en su particular refugio donde alejarse de las servidumbres y veleidades de la Babilonia de la corte, como escribirá en los *Fragments del Ocio*. Juan Gaspar trasladó el tópico del *locus amoenus* que impregna su creación poética a la casa de recreo que había erigido su abuela Vittoria Colonna, lugar de deleite que se contraponía a las casas principales de la familia, situadas frente al convento de los Mostenses, del mismo modo que el vecino Palacio del Buen Retiro se erigía como núcleo por excelencia del ocio cortesano en oposición al espacio institucional del Alcázar. El Prado de Recoletos, sin embargo, poco se parecía a los paisajes bucólicos y aislados descritos en la poesía pastoril que inspiró al almirante. El *locus amoenus* de Juan Gaspar se hallaba en el corazón de uno de los principales lugares de encuentro y socialización de la villa¹² al que la casa se asomaba mediante una galería,¹³ de manera que el bullicio del Prado traspasaba los muros de la Huerta, como denunció Vittoria Colonna lamentándose del ruido causado por la muchedumbre que se congregaba en la fuente adosada a la tapia de la finca.¹⁴ Vélez de Guevara proporciona en *El Diablo Cojuelo* un vivo retrato de la animación que caracterizaba esta zona de Madrid al describir el tráfico que discurría entre la calle Mayor y el Prado. Este pasaje sirve como pretexto para presentar a los más granados de la nobleza cortesana, empezando por «el almirante de Castilla don Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, duque de Medina de Rioseco y conde de Módena, terror de Francia en Fuenterrabía», sin olvidar a su hijo el conde de Melgar, Juan Gaspar Enríquez de Cabrera, destinado a convertirse en el X almirante.¹⁵ No es sorprendente que sea Juan Alfonso quien encabece este particular cortejo, pues Vélez de Guevara debió tener una relación de especial confianza con el noble, que fue padrino de bautismo de su hija Luisa, nacida en abril de 1615.¹⁶ *El Diablo Cojuelo* menciona también el acompañamiento

¹¹ LOPEZOSA APARICIO 2005, pp. 345-403.

¹² A principios del siglo XVII el Prado de los Agustinos Recoletos, prolongación del de San Jerónimo, recibía tal afluencia de coches y paseantes que en 1618 el ayuntamiento de la villa acordó ensanchar la calzada «por ser la más frecuentada de toda la gente [...] y haber quedado tan angosta [que] no se pueden rodear ni dar vuelta los coches». Para completar transformación del Prado en un espacio de sociabilidad se plantaron árboles y se construyeron fuentes, como la que en 1622 se estaba comenzando a levantar delante de la Huerta de los almirantes. Véase MUÑOZ DE LA NAVA CHACÓN 2016, pp. 571-580.

¹³ La casa de recreo de Monterrey en el Paseo del Prado también contaba con una estructura similar, a cuya construcción se refiere el poeta Fulvio Testi, embajador del duque de Módena, en una carta de 19 de noviembre de 1638: «nel giardino ch'egli tiene al Prado ha cominciata una fabbrica d'una galeria che gli costerà un secolo» (TESTI 1638-1646/1967, vol. 3, p. 117).

¹⁴ LOPEZOSA APARICIO 2005, p. 387.

¹⁵ VÉLEZ DE GUEVARA 1641/2018, tranco VIII, pp. 151-152, 154.

¹⁶ FERNÁNDEZ GARCÍA 1995, p. 67.

de este «gran señor que pasa [...] con tanto lucimiento de lacayos y pajes» en un coche «que puede ser carroza del Sol».¹⁷ La alusión de Vélez de Guevara a la riqueza del carruaje de Juan Alfonso no es casual, pues el IX almirante fue de los primeros en obtener licencia para poseer uno.¹⁸

Las casas de recreo levantadas por la nobleza cortesana en el Prado de los Recoletos atrajeron la atención de diplomáticos y viajeros, que dieron cuenta en sus diarios del esplendor de estos jardines y de las colecciones que albergaban. La Huerta no fue una excepción, y así lo demuestran los testimonios a los que me referiré en las siguientes páginas. La descripción más precisa de la casa de recreo del almirante se debe a Sidney Montagu, hijo del embajador inglés Edward Montagu, I conde de Sandwich,¹⁹ que la visitó en agosto de 1666 y recogió en su diario una pormenorizada relación de los elementos y estructuras presentes en la Huerta.²⁰ Sidney indica que la finca estaba dividida en tres niveles escalonados, en medio de cada uno de los cuales se elevaba una fuente compuesta por una piedra de jaspe en forma de concha colocada sobre una roca artificial. Un huerto ocupaba la parte central del jardín («the middlemost garden is a kinde of an orchard») mientras que la inferior, situada junto a la casa principal, estaba solada con baldosas rojas pulidas formando una plaza con dos majestuosas fuentes («2 stately fountayns of great antiquity and worth»), de la que partían unas escaleras que conducían a otra fuente de manufactura genovesa, coronada por la figura de Neptuno y rodeada por ocho esculturas de muchachos desnudos realizadas en mármol («a very noble fountaine made att Genua moderne work et very fine, Neptune standing a topp in the basin, the cesterne 8 square naked boyes att each corner of white marble»). Sidney se refiere que había varias grutas artificiales diseminadas por el jardín, una de ellas situada en el muro que separaba la finca del Prado y otra a la derecha de la fuente de Neptuno apenas mencionada, y señala asimismo la presencia de esculturas antiguas («excellent antick figures») entre las que se contaba un busto de Alejandro Magno colocado en una hornacina abierta para tal fin sobre la entrada de la finca («over the entrance was in a hallow made a purpose for it, was the head of Alexander an original of great value»). En uno de los ángulos del jardín se levantaba una pequeña estancia que se asomaba sobre el Prado («windowes in the wall to looke upon the coaches as they

¹⁷ VÉLEZ DE GUEVARA 1641/2018, tranco VIII, p. 151.

¹⁸ Los permisos se concedían de manera restringida y selectiva, lo que hizo del coche uno de los más claros elementos de distinción social. Véase LÓPEZ ÁLVAREZ 2007, pp. 189-194.

¹⁹ A pesar de haber sido uno de los hombres de confianza de Cromwell, Edward Montagu apoyó la restauración monárquica en la persona de Carlos II, que le recompensó concediéndole el título de conde de Sandwich. Montagu desempeñó varios cargos al servicio del rey, entre ellos el de embajador en España (1666-1668), donde intervino en las negociaciones que condujeron a la firma del Tratado de Lisboa (1668). Al igual que su hijo Sidney, el conde de Sandwich mantuvo un diario, en este caso acompañado de dibujos, que constituye una valiosa fuente para conocer la imagen de algunos de los elementos por entonces presentes en los reales sitios que visitó durante su estancia en Madrid. Véanse MALCOLM 2003; PORTÚS PÉREZ 2004; BROWN Y ELLIOTT 2016, pp. 115-127, 345.

²⁰ Chetham's Library, Manchester, Mun.A.2.122 (s. fol.). Citado en MALCOLM 2003, p. 166. Quiero expresar mi agradecimiento a Jane Muskett y Fergus Wilde, archivistas de la Chetham's Library, que amablemente me proporcionaron copias digitales de las páginas del diario correspondientes a la jornada del 24 de agosto de 1666.

passee»), decorada con pinturas de paisajes con marcos dorados («with pretty landskips with guilt frames»). La casa principal («dwelling house or banqueting») se encontraba en el extremo oriental de la finca y estaba lujosamente decorada con ornamentos italianos, espejos y marcos dorados «as if it were all gold and glasse». A Sidney no le entusiasmó la pinacoteca de los almirantes, sí en cambio su colección de esculturas, que calificó como la mejor del país, destacando los bustos de emperadores romanos, y las cabezas de Catón y de Platón que se encontraban en un patio junto a la casa principal, así como una fuente con una Venus recostada «long in a most lively posture». La Huerta debió causarle una honda impresión, pues concluye esta entrada de su diario sentenciando que ningún otro lugar de cuantos visitó en España proporcionó mayor placer a sus ojos.

La fiabilidad del testimonio de Montagu queda confirmada por la tasación de las esculturas que encontraban en la Huerta a la muerte del X almirante en 1691.²¹ La serie de bustos que fue objeto de los elogios del inglés estaba formada por «cattorze medios cuerpos de bronze de emperadores de una terzia con sus estípittes de madera dorada».²² Otro asiento de la tasación se refiere a «una caveza de un filósofo de bronze con barva larga»,²³ que pude identificarse con la de Platón mencionada por Sidney. Un conjunto similar, compuesto por bustos de bronce de emperadores y filósofos, se encontraba en la pieza larga de las bóvedas del Alcázar, mientras que en la Galería de retratos se colocaron varios bustos de emperadores, en este caso de mármol.²⁴ Las fuentes de Neptuno y Venus descritas en el diario fueron las piezas que recibieron valoraciones más altas,²⁵ junto con la fuente de mármol blanco y negro de Portugal que adornaba el estanque, formada por dieciocho pedestales de diferentes tamaños que sostenían otras tantas esculturas de mármol blanco de Génova, dos de las cuales representaban sátiros.²⁶ Alrededor de la fuente de Neptuno, que ocupaba el centro del jardín, se situaban «quatro fuenttezuelas» compuestas «de bassa de piedra

²¹ AHNOB, Osuna, C.498, D.2, fols. 375v-394r, traslado de la tasación de las esculturas que pertenecieron a Juan Gaspar Enríquez de Cabrera, X almirante de Castilla, realizada por el escultor Enrique Cardón y el maestro marmolista Carlos Gautier el 24 de diciembre de 1691 ante el escribano Juan de Medina. La transcripción de este documento fue publicada por SILVA MAROTO (1995 pp. 218-224, doc. 20) y ha sido de nuevo transcrito, si bien parcialmente, en HELMSTUTLER DI DIO Y COPPEL 2013, pp. 332-339, doc. 115.

²² AHNOB, Osuna, C.498, D.2, fol. 390v.

²³ *Ibid.*, fol. 379r.

²⁴ Véase MARTÍNEZ LEIVA Y RODRÍGUEZ REBOLLO 2015, pp. 333-339, 523-529, núms. 297-306, 767, 769, 772-775.

²⁵ AHNOB, Osuna, C.498, D.2, fol. 384v: «Una fuente de jaspe que está en medio de la plaza del jardín de jaspe de zejín con una estatua de Venus por remate con un cupidillo de la mano que es de mármol blanco de Génova en diez y siete mill reales toda»; *Ibid.*, fol. 386r-v: «Una fuente que está en medio del jardín y es de mármol de san Pablo con una taza grande en forma de concha con su predestal que la rezive con sus quatro repissas, y encima de la taza está sobre una pirámide del mismo mármol una figura de Nectuno de mármol blanco, y alrededor de la varandilla ay ocho predestales del mismo mármol que la fuente y sobre ellos ocho estatuas de muchachos de mármol blanco de Génova, que con su varanda de yerro vale todo lo dicho quarenta y ocho mill y novezientos reales».

²⁶ *Ibid.*, D.2, fol. 384v-385r: «Una fuente que está en medio del estanco de mármol de Portugal blanco y negro con su varandilla valaustrada alrededor del mismo mármol y vanco de piedra de colmenar con sus repissas, rexas con diez y ocho pedestales grandes y pequeños que adornan la fuente y estanco de piedra varroqueña y sobre ellas diez y ocho figuras de mármol blanco de Génova de vara de alto en que entran dos sátiros y siete figuras muy maltratadas, y sobre la fuente una estatua que tiene una taza en la caveza y dentro de la taza otra, esta más pequeña, maltratada que considerado todo lo dicho por menor vale veinte mill y duzientos reales».

varroqueña, pirámide y taza en forma de concha y sobre cada una, una estatua pequeña de mármol blanco». ²⁷ En la tasación se registra asimismo una fuente de mármol de San Pablo presidida por un Hércules muchacho. ²⁸ Setenta y una estatuas de mármol de Génova circundaban el perímetro de la Huerta, y otras sesenta, también de mármol genovés, adornaban el terrado y el pozo. ²⁹ Gracias a este documento sabemos que además de la numerosas fuentes y esculturas diseminadas en el jardín –de las que he citado tan solo algunos ejemplos–, la casa de recreo de los almirantes contaba con todo tipo de amenidades pensadas para sorprender al visitante mediante sutiles juegos en los que lo real se confundía con lo fingido: Flora y Venus ocultaban su desnudez de mármol en una de las grutas artificiales; la figura de Diana se alzaba sobre el arca del agua, y un cazador aparecía tendido junto a la fuente de las ranas, así denominada por presentar esculturas de estos animales; también de piedra, más concretamente de mármol, eran sendos perros colocados en el camino que conducía a la ermita de santa Mónica y en el interior de la misma. ³⁰ En la tasación se menciona una segunda ermita bajo la advocación de san Juan Bautista, que contaba con un su propio jardín donde se alzaba una fuente de mármol. ³¹

La existencia de ermitas en la Huerta aparece referida en una de las cartas remitidas al X almirante por el marqués Villagarcía, quien concluía una de sus habituales quejas por la falta de asistencias diciendo que si su situación no cambiaba acabaría apelando «a una hermita de la guerta que no negará Vuestra Excelencia a mi antigua servidumbre». ³² El auge de este tipo de construcciones estaba vinculado al anhelo de regresar al anacoretismo primigenio que se generalizó en las órdenes monásticas tras la reforma de Trento y al relieve que la figura del ermitaño alcanzó en la religiosidad popular, como reflejan la pintura y la literatura del Siglo de Oro. ³³ Es de sobra conocida la presencia de ermitas en el jardín del Buen Retiro, que tienen un claro precedente en las cinco levantadas por el duque de Lerma en su palacio de la villa ducal, formando un conjunto de siete con las dos ya existentes en aquel terreno; ³⁴ si bien, como apuntan Brown y Elliott, es probable que el modelo inmediato para las ermitas del Retiro fueran las que Felipe IV mandó construir en los jardines del

²⁷ *Ibid.*, fol. 386v.

²⁸ *Ibid.*, fol. 389v: «Otra fuente que llaman de Ercules que está al fin de la Guertta que es de mármol de San Pablo y sobre la taza la estatua de Ercules muchacho con corrodozillo en tres mil y trezientos Reales».

²⁹ *Ibid.*, fol. 387r.

³⁰ *Ibid.*, fols. 387r-388v.

³¹ *Ibid.*, fol. 389r: «Otra fuente de mármol de San Pablo con su taza y predestal que está en el jardín de la ermita de San Juan en tres mill reales 30». En la tasación (*Ibid.*, fol. 124v) se registra asimismo el cuadro del altar: «Una pintura de san Juan Baptista que está en el alttar de la Hermita de san Juan tassada en mill reales 10», transcrito en BURKE Y CHERRY 1997, vol. 1, p. 926, núm. 353.

³² AHN, E, L.197 (s. fol.), Venecia, 1 de febrero de 1681, carta del marqués de Villagarcía al X almirante.

³³ Véase RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS 2010, pp. 135-139. El papel de la figura del ermitaño en la novela del siglo de Oro ha sido estudiado en CHENOT 1980.

³⁴ CERVERA VERA 1967, pp. 397-399, 558-559. Sobre la villa ducal de Lerma y su palacio, véase también ALEGRE CARVAJAL 2014, pp. 193-206.

palacio de Aranjuez tras su visita al monasterio de Montserrat en 1626.³⁵ El ornato de las siete ermitas diseminadas en los jardines del Retiro se confió a los principales artistas de la corte.³⁶ Se piensa que el *San Antonio Abad y San Pablo, primer ermitaño* (Museo Nacional del Prado, P1169) de Velázquez estuvo destinado a la de San Pablo,³⁷ donde más tarde intervinieron los fresquistas boloñeses Mitelli y Colonna, que decoraron tanto la ermita como el salón anexionado a ella a finales de la década de 1650, cubriendo las pinturas realizadas poco antes por Francisco Rizi.³⁸ El carácter mitológico del ciclo que desarrollaron en el salón, dedicado a la *Historia de Céfalo* según el relato ovidiano, respondía al uso festivo concedido a este espacio, en consonancia con la convivencia entre lo sacro y lo profano que caracterizó el conjunto del Buen Retiro. No resultaba, por tanto, inusual que una de las ermitas de la Huerta incorporara estatuas naturalistas como las que adornaban otros rincones de la finca. Los paralelismos entre el *locus amoenus* del almirante y el palacio de recreo de Felipe IV no acaban aquí, pues la Huerta contaba con un salón de comedias que en al menos una ocasión sirvió como lugar de ensayo para una obra más tarde representada en el Buen Retiro. Los *Avisos* de Barrionuevo informan de que *La renegada de Valladolid*, escenificada en el Retiro la noche de san Juan del año 1655, días antes se había «probado en el jardín del almirante».³⁹ El salón de comedias fue más tarde derruido para dejar espacio a la construcción de la iglesia y convento de San Pascual Bailón y la Purísima Concepción, fundado por Juan Gaspar en 1683.⁴⁰ Las representaciones teatrales eran un pretexto idóneo para reunir en su casa de recreo a los personajes más notables de la corte, como lo fue el concierto que celebró en febrero de 1675 con la asistencia «di tutti i grandi», del que da noticia Ferdinando Colonna en su correspondencia con el condestable Lorenzo Onofrio.⁴¹

Montagu menciona en su descripción de la casa de recreo del X almirante la existencia de un «orchard», esto es, un huerto o más concretamente a una plantación de árboles frutales,⁴² por lo

³⁵ BROWN Y ELLIOTT 2016, pp. 121-123.

³⁶ DEL CORRAL 1986; BROWN Y ELLIOTT 2016, pp. 121-126, 142-143, 327-328, 351-352; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS 2010.

³⁷ BROWN 2006, pp. 96-97; BROWN Y ELLIOTT 2016, pp. 124, 196-197, 351-352.

³⁸ GARCÍA CUETO 2005, pp. 148-177.

³⁹ BARRIONUEVO 1654-1658/1892-1893, t. 1, p. 366. Madrid, 23 de junio de 1655: «El día de San Juan se hace en el Retiro a los Reyes una comedia burlesca. Estos días atrás la han probado en el jardín del Almirante. Cuestan los aparatos, ayudas de costa, vestidos, meriendas y limonadas, 100.000 reales. Es cierto. Representala los dos autores; hanla hecho todos los mejores ingenios de la Corte. Hay diversidad de bailes, juguetes, entremeses, músicas. Dura una tarde entera y mucha parte de la noche. En esto se pasa alegremente la vida por acá». En la Biblioteca Nacional de España (Mss/17192) se conserva una copia manuscrita de la obra representada en esta ocasión, que lleva por título *Comedia burlesca de La renegada de Valladolid escrita por tres ingenios. Representose a su Magestad en el salón del Buen Retiro día de San Juan año 1655*. Los tres ingenios referidos son Francisco de Monteseser, Antonio de Solís y Diego de Silva, cada uno de los cuales escribió una de las tres jornadas que componen la comedia.

⁴⁰ Sobre la fundación del convento véase LOPEZOSA APARICIO 1994b.

⁴¹ SALORT PONS 2001, p. 81, núm. 4.

⁴² Los matices semánticos que adquirieron los términos «jardín» y «huerto» o «huerta» en el Siglo de Oro español han sido analizados en SAMSON (ed.) 2012, pp. 126-133. Samson (p. 133) aclara que el «“jardín” or formal garden was clearly distinct from the traditional patio or courtyard garden, similar although not identical to the “huerto” or “huerta” -an orchard, cultivated pot, vegetable patch, kitchen garden or parkland grounds next to a riverbank».

que con toda probabilidad el inglés aluda al Patio de los naranjos que se cita en la testamentaria de 1691 a propósito de la fuente de mármol negro y jaspe que se encontraba en esta zona de la finca.⁴³ Las plantas de la Huerta fueron también objeto de tasación a la muerte del X almirante, gracias a ello sabemos que aparte de varios tiestos con naranjos de Portugal y naranjos de la China, en el jardín florecían claveles, rosas perennes, jazmines reales, anémonas, reinículos (también conocidos como ranúnculos), junquillos de olor, tulipanes y narcisos.⁴⁴ Es fácil imaginar el efecto que provocaría en el visitante los perfumes y colores de las flores unidos al sonido del agua gorgoteando en fuentes y grutas. Más allá de su valor decorativo, la posesión de estas raras especies –entre las que se contaban algunas de las más apreciadas por los coleccionistas–⁴⁵ constituía un signo de distinción y refinamiento asociado al prestigio de que gozaban la jardinería y la botánica, considerados pasatiempos idóneos para personas cultivadas. La amplia variedad de flores reunida en la Huerta de los almirantes nada tenía que envidiar a la que podía admirarse en dos de los jardines más célebre de Madrid, los creados en la calle Alcalá y la Moncloa por el flamenco Jean de Croÿ, conde de Solre, capitán de la Guardia Real de Arqueros a la que también pertenecía el pintor Juan van der Hamen, de quien Croÿ poseyó varias obras, entre ellas la *Ofrenda a Flora* (Museo Nacional del Prado, P2877) en la que pueden distinguirse más de cincuenta variedades de flores, muchas de las cuales estarían presentes en los jardines del noble.⁴⁶

La testamentaria de Juan Gaspar permite deducir que su *locus amoenus* se completaban con la presencia de animales –aparte de las esculturas de ranas y los perros a los que nos hemos referido. En la tasación de 1691 se registran dieciséis vacas y veinticuatro cabras, y si bien no se especifica en qué propiedad se encontraban, parece lógico pensar que su lugar era la Huerta⁴⁷. Gracias a este documento sabemos asimismo que en la casa de recreo del Prado de los Recoletos existía un jardín llamado «de la jaula», en el que se dispusieron ocho estatuas de mármol blanco y una fuente de mármol de San Pablo.⁴⁸ Es posible que su denominación respondiera a la presencia de una pajarera

⁴³ AHNOB, Osuna, C.498, D.2, fol. 392v: «una fuente del pattyo de los naranxos los antepechos, pedestal y taza que es de mármol negro y jaspe y haze todo çinquenta y quatro pies, a çarenta y quatro reales cada pie monttan dos mil trezientos y settenta y seis reales 20376».

⁴⁴ *Ibid.*, fols. 337r-339r.

⁴⁵ Anémonas, ranúnculos y tulipanes estaban presentes en el *giardino segreto* creado por el cardenal Antonio Barberini en su palacio romano, así como en el jardín parisino del coleccionista y vendedor de flores Pierre Morin. Véase HYDE (ed.) 2013, p. 108. A este respecto SAMSON (2012, pp. 12-13) señala que los cambios en las tendencias florales «reflected the way in which gardening encoded ongoing reaffirmations of social difference; as gillyflowers and carnations proliferated and became accessible to people lower down the social scale, tulips and aurículas became fashionable among upper classes».

⁴⁶ Las flores representadas en esta pintura han sido identificadas en el estudio que SCHEFFLER Y RAMÓN-LACA (2005) dedicaron a los jardines y la colección de Jean de Croÿ.

⁴⁷ AHNOB, Osuna, C.498, D.2, fol. 372v.

⁴⁸ *Ibid.*, fol. 388v: «ocho estatuas de mármol blanco que están en la [***] del Jardín de la Jaula que mira a la guertta, con sus pedestales de piedra varroqueña en seis mill y quatro çientos reales todas 60400. Una fuente del Jardín de la Jaula que es mármol de San Pablo con taza en çinco mil reales 50».

a modo de la construida en el Buen Retiro, que albergaba extravagantes pájaros exóticos y junto a la leonera era una de las principales atracciones del palacio.⁴⁹

La precisión del diario de Montagu contrasta con el inverosímil relato del sacerdote y escritor boloñés Domenico Laffi, contenido en su libro *Viaggio in Ponente a San Giacomo di Galitia, e Finisterrae*, compendio de las impresiones que le suscitaron sus viajes a Santiago de Compostela, donde peregrinó en al menos cuatro ocasiones (1666, 1670, 1673 y 1680).⁵⁰ En el capítulo dedicado a Madrid, Laffi realiza una llamativa descripción de la Huerta, la única de las casas de recreo del Prado de los Recoletos que mereció su atención:

Andassimo a vedere il giardino dell'Almirante di Castiglia, che è a meraviglia superbo, fatto all'usanza romana, con fontane bellissime di marmo, alcune altre di bronzo, et altre d'altri metalli, che in diverse forme effigiate, fanno bellissimi giochi d'acqua, facendo sonare diversi istromenti, e cantare diversi uccelli; una ve ne ha in particolare, che nel gettare l'acqua, essendo il Sole, forma un'iride bellissimo. Il palazzo poi è tutto di finissimo marmo, e di dentro tutto lavorato di pietre pretiose di gran valore, con gran quantità di pitture, tutte dipinte in grandissimi quadri di cristallo, cosa maravigliosa da vedersi. Non starò a raccontarvi li superbissimi letti, lavorati d'oro, e d'argento massiccio, ingemmati di pietre pretiose, gl'aparati tutti del palazzo sontuosissimi (basti il dire, ch'egli è dell'Almirante di Castiglia, seconda persona doppo il Rè).⁵¹

Si bien es cierto que en la testamentaria del IX almirante se registran varias camas realizadas en madera (nogal, palo santo) sobredorada con adornos plateados y guarniciones en bronce, con sus correspondientes cortinas, cielos y doselillos de telas ricas (seda, damasco, terciopelo) con galones, alamares, cenefas y rodapiés de hilos metálicos,⁵² que pueden relacionarse con los «superbissimi letti» mencionados por Laffi; la profusión de mármoles, oro, plata y piedras preciosas que refiere el boloñés no encuentra correspondencia en la tasación de 1691, y nada tiene que ver con la austeridad característica de la arquitectura de las viviendas madrileñas del siglo XVII. Pensamos, por tanto, que este pasaje no debe entenderse como un fiel reflejo de la realidad de la Huerta, sino más bien como un testimonio de la fama que alcanzaron el X almirante y su casa de recreo, o quizá como una estrategia pensada para transmitir la magnificencia del espacio a los lectores italianos, habituados a ese tipo de lenguaje artístico. La alusión al modelo de los jardines romanos es quizá el punto más interesante de la descripción de Laffi. Juan Gaspar tuvo oportunidad de conocer las

⁴⁹ BROWN Y ELLIOTT 2016, pp. 100, 288-289. Este tipo de estructuras tuvieron también una presencia notable en las casas que el VIII duque de Medina Sidonia poseyó en Sanlúcar de Barrameda. El duque menciona en su testamento la presencia de «jaulas de pájaros y diferentes aves [...] y palomeras» en la huerta suburbana que le servía como retiro y escenario para su tertulia literaria. La función de esta residencia era, por tanto, muy similar a la que años después el X almirante concedió a su casa de recreo en el Prado de los Recoletos. Las casas del desengaño de los Medina Sidonia han sido estudiadas con detalle en URQUÍZAR HERRERA 2015, sobre las pajareras véanse pp. 106-110.

⁵⁰ Véase Russo en DBI, vol. 63 (2004), pp. 56-58.

⁵¹ LAFFI 1681, pp. 339-340. Véase GARCÍA CUETO 2006, p. 176.

⁵² AHPM, prot. 6233, fols. 283r-286v.

casas de la nobleza italiana cuando, con poco más de veinte años, acompañó a su padre en los virreinos de Sicilia y Nápoles y la embajada de obediencia en Roma. Aunque no contamos con elementos suficientes para precisar en qué medida la experiencia italiana fue determinante en configuración de la Huerta, gracias al estudio de las testamentarias de Juan Gaspar y de su padre el IX almirante sabemos que las fuentes y estatuas que adornaban el jardín se dispusieron en la finca durante el almirantazgo de Juan Gaspar, lo que no excluye que algunas de las piezas fueran adquiridas en Italia por el IX almirante, fallecido en febrero de 1647, pocos meses después de su regreso a Madrid, cuando su esposa y su hijo se encontraban todavía en Génova. La tasación de sus bienes realizada en agosto de ese mismo año registra varias cajas que contenían esculturas de mármol aun por desembalar.⁵³ En aquel momento no todas las pertenencias del IX almirante habían completado el trayecto desde Italia, por ello es probable que algunas de las obras que poseyó –incluidas fuentes y estatuas– no aparezcan recogidas en su testamentaria. Así lo prueba la escritura que otorgaron su viuda Luisa de Sandoval y su hijo Juan Gaspar en marzo de 1654, en la que se refieren a ochenta y tres cajas llegadas desde Nápoles que contenían bienes del IX almirante valorados en más de trescientos mil ducados.⁵⁴ En cualquier caso, en la testamentaria de Juan Gaspar, redactada en 1691, se registra un número de mármoles notablemente superior a los asentados en la tasación de su padre. Este hecho no debe atribuirse únicamente a la tardía llegada de los bienes del IX almirante desde Italia, sino también a la adquisición de nuevas piezas por parte de Juan Gaspar. Aunque no ha sido posible documentar estas compras, tenemos noticia de ellas gracias a la correspondencia que el condestable de Castilla, Íñigo Melchor Fernández de Velasco, mantuvo con el II marqués de Villagarcía durante los años que este sirvió como embajador extraordinario en Génova.⁵⁵ El condestable recurrió a la ayuda de Villagarcía para encargarse de la realización de varias esculturas en la capital ligur destinadas a ornar el jardín de su casa de recreo, situada en la calle del Barquillo, muy cerca de la Huerta. Con su carta de 17 de octubre de 1674, el condestable remitió a Villagarcía «once dibujos para que se me haga hacer otras tantas estatuas de mármol, que sea mui blanco», solicitándole que se confiara su ejecución a los «mejores maestros»,

⁵³ *Ibid.*, fols. 419r-420v. Transcrito en HELMSTUTLER DI DIO Y COPPEL 2013, pp. 234-237, doc. 65.

⁵⁴ AHNOB, Osuna, C.512, D.12. Traslado de la escritura otorgada el 28 de marzo de 1654 en Madrid ante el escribano Cosme de Vega por doña Luisa de Sandoval, duquesa de Medina de Rioseco, y su hijo Juan Gaspar Enríquez de Cabrera, X almirante de Castilla. Fol. 2r: «[...] de dicho señor almirante se pretende que 83 cajas zerradas que vinieron de Nápoles por ser necesarias a su excelencia por ser bienes de su padre como su heredero con todo lo que en ellas avía y que su valor pasava de 300 mil ducados; y la dicha señora duquesa pretende que eran las alajas que avía en ellas propias suyas por averse comprado con lo proçedido de la renta de su cámara».

⁵⁵ La correspondencia fue publicada en SILVA MAROTO 1995. Según esta autora el intermediario del condestable de Castilla fue Antonio José Mendoza Caamaño y Sotomayor, III marqués de Villagarcía. Se debe sin duda a una confusión, pues no fue él sino su padre Antonio Domingo Mendoza Caamaño y Sotomayor, II marqués de Villagarcía, quien ocupó el cargo de embajador extraordinario en Génova desde 1672 hasta 1677, cuando pasó a Venecia, donde también ejerció como agente artístico, en este caso comprado pinturas para el VII marqués del Carpio y el X almirante de Castilla. Sobre ambos marqueses de Villagarcía véanse F. Andújar Castillo y R. Sánchez-Concha Barrios en DBE, t. 34, pp. 571-574. La correspondencia de carácter político que el II marqués de Villagarcía mantuvo durante su embajada en Génova ha sido estudiada en RODRÍGUEZ PÉREZ 2016.

para procurar así que la obra fuera «mui pulida y bien trabajada» y no «tosca, como las estatuas que han venido para el almirante».⁵⁶ Este sucinto comentario indica que en aquellas fechas Juan Gaspar, como hicieron el condestable y la reina regente Mariana de Austria,⁵⁷ solicitó que se le enviaran esculturas de mármol desde Génova. Desconocemos quién fue el intermediario del almirante en estas adquisiciones, pero es probable que también recurriera al marqués de Villagarcía, a quien años más tarde, cuando desempeñaba el cargo de embajador en la Serenísima, confió la búsqueda de pinturas de maestros del *Cinquecento* veneciano destinadas a completar diferentes salas de la casa de recreo del almirante. No es posible saber si el desfavorable juicio que emitió el condestable podía hacerse extensivo a otros mármoles adquiridos por Juan Gaspar, pero si damos credibilidad a los elogios que Montagu dedicó a la colección de esculturas reunida en la Huerta, debemos pensar que tosquedad no era la tónica que imperaba en el jardín de los almirantes.

La más apasionada descripción de la Huerta la encontramos en las memorias de Maria Mancini. La esposa del condestable Lorenzo Onofrio Colonna transcurrió en este «deleytoso, ameno retiro»⁵⁸ los dos primeros meses de su estancia en Madrid, donde llegó en la primavera de 1674, dos años después de dejar Roma a causa de sonadas desavenencias matrimoniales.⁵⁹ Mancini cuenta que a su llegada a la villa fue recibida por los duques de Alburquerque y por la marquesa de Alcañices, nuera de Juan Gaspar, que la llevaron

a una casa de recreo del dicho almirante, situada casi a los últimos de la parte oriental de Madrid, ricamente alhajada, y adornada de tan grandísimo número de las más exquisitas y ricas pinturas de Europa, que puede preciarse de ser el más célebre depósito de las insignes fatigas de quantos se singularizaron en aquella divina émula de la naturaleza. En este sitio triunfa el arte de los desdenes, y sequedades del terreno, y no tiene Flora en todo su Imperio más amplio campo en que ostentar su soberanía. Prodigia Venecia sus cristales, parece averlos apurado para el lucimiento de esta fábrica, siendo tantos, que es toda luz sin ayre, más que el ambiente, no teniendo los vientos más entrada en ella de la que se les quiere dar.⁶⁰

A juzgar por estas encendidas palabras, Maria Mancini, que durante años tuvo ante sus ojos la magnífica colección reunida en el palacio Colonna, se formó una opinión de las pinturas que adornaba la Huerta mucho más favorable que la emitida por Montagu. En términos igualmente

⁵⁶ SILVA MAROTO 1995, p. 214, doc. 7.

⁵⁷ Sobre las esculturas realizadas en Génova por encargo de la reina Mariana de Austria véanse SARRABLO AGUARELES 1956, p. 667; SILVA MAROTO 1995, pp. 208-209, 217, doc. 16.

⁵⁸ MANCINI 1677, pp. 273-274, 279-280. Maria Mancini había escrito previamente al almirante solicitando le «hiziesse favor al llegar a Madrid de recibirme en su casa». En sus memorias deja constancia de cómo a pesar de su inicial hospitalidad, Juan Gaspar se opuso más tarde a sus deseos en defensa de los intereses del condestable Colonna, con el que estaba emparentado.

⁵⁹ Para un análisis de las implicaciones que tuvo a nivel político y cultural la estancia en Madrid de Maria Mancini remitimos a los trabajos de SOBALER SECO (2016) y DE FRUTOS SASTRE (2015; 2016), que han estudiado este episodio a la luz de las memorias de la condestable y de su correspondencia, conservada en el Archivo Colonna (Subiaco).

⁶⁰ MANCINI 1677, pp. 278-279. Las memorias de María Mancini vieron la luz en 1677 en una traducción española del manuscrito original y poco después se publicaron ediciones en francés e inglés. A este respecto véase SOBALER SECO 2016, p. 2.

elogiosos se expresó el embajador imperial Ferdinand Bonaventura, conde de Harrach, que en mayo de 1674 visitó la Huerta acompañado por el secretario del almirante.⁶¹ Harrach destaca en su diario que la pinacoteca estaba formada por numerosos lienzos de los mejores maestros («von denen besten meistern und in grosser menge») y la parangona con la galería del emperador y la del archiduque Leopoldo («also dass mich geduncket, des Kaisers Galeria von dem Erzherzog Leopold gleiche diesen nit in der menge der gueten bilder»). El embajador imperial da cuenta del particular criterio empleado en la disposición de las pinturas, que se agrupaban en salas dedicadas a un género, autor o escuela concretos, entre las que menciona la pieza los maestros españoles («und leztlich ein zimmer von lauter gemahl unterschiedlichen spanischen mahlern, als Mudo, Velasco, Careña [sic.] und dergleichen»)⁶².

La vinculación del X almirante con la Huerta quedó reflejada en las memorias del marqués de Villars, que recogen sus impresiones sobre la corte española a la que fue enviado en calidad de embajador de Francia en tres ocasiones (1668, 1671 y 1679). Villars describió a Juan Gaspar como un hombre galante y bien parecido, cuyo aspecto no revelaba sus más de sesenta años de edad, y que a pesar de ocupar el cargo de caballero mayor del rey mostraba escaso interés por los asuntos de gobierno, dedicando la mayor parte del tiempo a componer versos retirado en su jardín del Prado de los Recoletos:

L'Amirante de Castille Grand Ecuyer du Roy âge de plus de soixante ans, grand, bien fait et de bonne mine pour son âge, bel esprit, galand, faisant des vers, moins appliqué aux affaires qu'à une oisiveté agréable, et à des plaisirs renfermés dans un jardin délicieux où il passe la plus grande partie de sa vie.⁶³

El concepto «ociosidad agradable» («oisiveté agréable») al que se remite el marqués de Villars en

⁶¹ HARRACH 1673-1674/1913, p. 91. El pasaje referido a la Huerta de los almirantes aparece citado y parcialmente transcrito en BURKE 1984, vol. 2, p. 39, doc. 2.12h; BURKE Y CHERRY 1997, vol. 1, p. 407. Sobre el diario del embajador imperial véase OLIVÁN SANTALIESTRA 2006.

⁶² Esta particular ordenación, a la que nos referiremos con detalle en el próximo capítulo, fue realizada durante el almirantazgo de Juan Gaspar, X almirante, en cuya testamentaria aparece reflejada por primera vez. Véase BURKE Y CHERRY 1997, vol.1, pp. 173, 892-962. VERGARA (1995) y DE FRUTOS SASTRE (2009b) han dedicado sendos trabajos a las obras reunidas en las piezas de Rubens y Tintoretto, si bien es a PORTÚS PÉREZ (2012, pp. 66-72) a quien debemos a un certero análisis de la trascendencia del criterio empleado en la disposición de las pinturas de la Huerta, que no encuentra parangón en las colecciones europeas de la época.

⁶³ VILLARS 1733, p. 327. La imagen del X almirante que proporciona Villars coincide con el retrato que realiza Sidney Montagu, quien lo describe como un hombre alto y apuesto poco interesado por los asuntos de gobierno: «My Lord met the Admirante theirre by chance, who was very civill, is a talle well set man not like a Spaniard, he meddles not in government». Chetham's Library, Manchester, Mun.A.2.122 (s. fol.). Más tarde MADAME D'AULNOY (1691, pp. 107-108) retomará este pasaje de las memorias del embajador francés aderezándolo con el toque mundano y novelesco que caracteriza sus relatos: «L'Amirante de Castille de la Maison d'Henriquez, sortie Bâtarde des Rois de Castille, étoit un grand Seigneur, & l'homme le mieux fait que l'on vit à cette Cour; sa taille étoit haute & bien prise, son air grand & noble, il avoit de l'esprit infiniment, toutes les manieres galantes & aisées, il étoit inconsolable d'avoir déjà 58 ans. Il faisoit avec facilité de tres beaux vers, & il s'en occupoit plus que de ses affaires domestiques; il étoit né libertin & volontaire & vivoit ce qui s'appelle pour lui, ne pouvant s'attacher à faire regulièrement sa Cour, ni au Roi, ni au premier Ministre; il étoit persuadé que tout ce qui contraint ne peut être compensé par les plus grands biens de la fortune. Il se communicoit à peu de personnes, foit qu'il eut le goût trop bon pour s'accommoder de tout le monde, ou qu'il aimât la solitude que lui fournissoit le plus délicieux Jardin & la plus belle Maison de Madrid. Il avoit toujours avec lui quelques Maîtresses, pour lesquelles il se ruinoit; il étoit Gran Escuyer du Roi».

su etopeya de Juan Gaspar proporciona una clave de interpretación esencial para comprender el significado y la función que el almirante concedió a la Huerta, por ello es necesario que nos detengamos a analizar las implicaciones de esta idea. El propio almirante consideraba sus versos *Fragmentos del ocio*, título bajo el que vieron la luz sus composiciones poéticas, publicadas de manera anónima en 1668.⁶⁴ La obra se imprimió de nuevo en 1683 con notables modificaciones resultado de una concienzuda labor de revisión, que afectó tanto cuestiones estilísticas como a la estructura interna del texto.⁶⁵ Este deseo manifiesto de dar forma definitiva a sus escritos y preservarlos así *del desaliño porque no les empeorase el descuido ordinario de la pluma en los traslados* —como reza la apostilla al título— no llegó a verse satisfecho, pues el texto circuló en copias manuscritas que presentaban variantes respecto los impresos de 1668 y 1683. Es el caso del ejemplar ricamente ilustrado que perteneció al duque de Pastrana.⁶⁶

La inclinación por la poesía que mostró el X almirante quizá fuera reflejo de la instrucción recibida de su preceptor, el teólogo y literato Tomás Tamayo de Vargas,⁶⁷ aunque lo cierto es que Juan Gaspar contaba con un destacado precedente en la familia. Su antepasado don Fadrique Enríquez de Velasco, IV almirante de Castilla (1460-1537), encarnó el ideal de hombre de armas y letras propio del espíritu de su tiempo:⁶⁸ fue autor de un *Cancionero*,⁶⁹ amigo de Juan Boscán, a quien dedicó versos de inspiración petrarquiana;⁷⁰ y protector y responsable de la llegada a España de los humanistas sicilianos Lucio Flaminio y Lucio Marineo, a quienes conoció durante el periodo que transcurrió en Palermo tras su enlace con Ana de Cabrera, condesa de Módica.⁷¹

Siguiendo el modelo de los cancioneros pastoriles,⁷² en los *Fragmentos de ocio* el X almirante reunió sonetos, octavas, romances y otras composiciones en octosílabos de asunto amoroso, entre los que se intercalan poemas que destilan desencanto y melancolía. El ejemplo más claro de esto último es el soneto dedicado *A la corte*:

⁶⁴ SIMÓN DÍAZ 1971, t. 9, p. 561, núm. 4508. La autoría de la obra no ofrece duda, pues la atribución a Juan Gaspar Enríquez de Cabrera aparece en acotaciones antiguas como la que presenta el frontispicio de uno de los ejemplares conservados en la Biblioteca Nacional de España (Mss/3956, fol. Ir): «Son poesías del Almirante de Castilla». Véase ALONSO CORTÉS 1926, p. 76; *Id.* 1955, t. 1, p. 552.

⁶⁵ RUIZ PÉREZ 2017, pp. 321-323.

⁶⁶ BNE, Mss/10418. En la Biblioteca Nacional de España se conservan tres copias manuscritas de la edición de 1683: Mss/3956; Mss/3958; Mss/5693. Véase RUIZ PÉREZ 2017, pp. 324-325.

⁶⁷ ÁLVAREZ Y BAENA 1789-1791, t. 4, p. 342.

⁶⁸ Para un semblante de Fadrique Enríquez véase FERNÁNDEZ CONTI 2001. Su actividad política y militar aparece reseñada en PÉREZ EMBID 1944, pp. 159-161; ORTEGA GATO 1999, pp. 52-57 (1ª ed. 1950, pp. 102-106). La academia literaria que mantuvo en su palacio de Medina de Rioseco aparece mencionada en PÉREZ DE GUZMÁN 1984, pp. 70, 75.

⁶⁹ El cancionero del IV almirante fue editado y publicado en 1994 por Avalor-Arce (ENRÍQUEZ 1994).

⁷⁰ MORROS MESTRES (2010) ha estudiado la influencia de Petrarca en la producción poética del IV almirante.

⁷¹ Sobre Flaminio, Marineo y su relación con el Fadrique Enríquez véanse los siguientes artículos y la bibliografía en ellos citada: De Matteis, en *DBI*, vol. 48 (1997), pp. 281-282 y Benedetti en *DBI*, vol. 70 (2008), pp. 408-415.

⁷² La referencia a la poesía pastoril como fuente de inspiración se hace explícita en el poema titulado «Carta a un amigo en una jornada que hizo contra su voluntad: habla en algunos, que se hallaron en ella con nombres pastoriles».

Fui a Babilonia, vi sus confusiones;
medrosa la verdad de los engaños,
naturales los yerros más estraños,
perdida la razón a explicaciones.

Nada estava seguro de opiniones,
la luz cegava de los desengaños,
gozar el día y malograr los años,
el delito era ley en sus passiones.

La ignorancia apoyava a la malicia,
aumentavan lamentos el olvido,
administravan culpas la justicia.

El poder a lisonjas oprimido.
Templos y adoración a la codicia,
Dios invocado a un tiempo, y ofendido.⁷³

En los *Fragments* se indica que el almirante compuso este poema y otro similar también incluido en el libro⁷⁴ inspirándose en un soneto que le había enviado el escritor Francisco López de Zárate, a cuya «censura» sometió sus versos.⁷⁵ Todo indica que el poema remitido por López de Zárate a Juan Gaspar fue el titulado *A las cortes*, perteneciente a una serie de sonetos morales dedicados a Fernando de Andrade y Castro, obispo de Jaén.⁷⁶ Los *Fragments del ocio* reflejan así la amistad que

⁷³ Citamos un ejemplar impreso en 1683. BNE, R/98, fol. 12r.

⁷⁴ Fuy a Babilonia, vila recatado,
buscando en los descuydos sus secretos,
pero hallé que serbían los defectos,
al laurel y al delito de sagrado.

Ydolatras que el culto han infamado,
dando la hipocresia los decretos,
sin consejo, el consejo, todo afectos
el ocio le ocupava, al ocupado.

Sin voces el dolor de la experiencia,
sin caudal, ni caudal de entendimiento,
las culpas las fundaban en conciencia.

La omisión era el yerro más violento,
el desmayo formava la paciència,
aun al poder mandava el desaliento.

⁷⁵ «Aviendo embiado Francisco López de Zárate al Autor el soneto que despues se imprimio en sus obras, que empieza *Fui a Babilonia* etc. hizo a su imitazion los dos de este libro; que puso a su censura».

⁷⁶ LÓPEZ DE ZÁRATE 1651, p. 77.

Fui a Babilonia, vila en breves horas,
por mas que la ocultaban los engaños,
ví en juventud teñidos muchos años,
en demeritos hechas las mejoras.

Con las noches confusas las auroras,
engañosos los mismos desengaños,
los Patricios tenidos por estraños
Dianas venereas, desfloradas Floras.

Lo mas oculto halle mas deliquente,
envarazado el paso a la salida,
con el uso gustoso del olvido.

Gente encontré, que no parecio gente,
desnudo el pobre, la pared vestida,
Dios idolatrado por temido.

el almirante mantuvo con destacados literatos como el ya citado López de Zárate, o Luis de Ulloa y Agustín de Salazar, con quienes también intercambió versos que incluyó en su poemario.⁷⁷

La imagen de la corte como un territorio sujeto a dictámenes y criterios mudables, donde el poder se rendía a la lisonja, se repite en otro soneto de los *Fragmentos* titulado *A la opinión*:

Fabulosa Deidad, acreditada
con la razón de ser mal entendida,
de bárbaras ofrendas construida,
solo en una opinión assegurada.⁷⁸

Como ha señalado Bouza, el término «opinión» está muy presente en la obra almirante, hasta el punto de encabezar el breve tratado de tauromaquia que cierra sus *Fragmentos del ocio*, titulado *Reglas para torear. Preceptos de una opinión*.⁷⁹ Las opiniones, en este caso sobre pintura, son también una constante en la correspondencia que Juan Gaspar mantuvo entre 1680 y 1685 con el II marqués de Villagarcía, embajador español en la Serenísima, al que el almirante y su yerno, el marqués del Carpio, recurrieron para incorporar obras de los maestros de *Cinquecento* veneciano a sus respectivas colecciones.⁸⁰ Más adelante analizaremos el contenido de esta correspondencia en lo relativo a cuestiones artísticas; si nos referimos a ella ahora es porque en las cartas de Juan Gaspar se hace patente la misma desilusión y melancolía que aflora en sus versos. El retrato de Madrid que transmite al embajador rezuma nostalgia y pesimismo:

Si Vuestra Excelencia se acuerda desta corte no la conoçerá i si la ha olvidado la tendrá por la peor de Europa, pues no solo an faltado todos los materiales del gusto, sino la abundancia i el entendimiento, con que ni aun sin reflexión se hallan mal todos, reina la melancolía, la necesidad i la ignoraçia, no aviendo quedado otra luz en esta lobreguez que la antecámara de la reina madre, donde ai alguna memoria de aquello antiguo.⁸¹

En una misiva de julio de 1682, Juan Gaspar confiesa a Villagarcía que solo encontraba consuelo «en el retiro de mi Jardín donde me mantengo por esta raçón desde mediado marçõ»,⁸² y meses antes le decía que anhelaba el momento en que «de los bancos de mi Consejo podamos salir juntos el verano al jardín i el invierno a la chimenea».⁸³ A esta chimenea se había referido como «farol de luzes, cuyo fuego da vida y mata» el hidalgo portugués Ribero de Barros, quien después de ser

⁷⁷ El almirante también intercambió versos con Diego Pamo y Francisco de Atayde y Sotomayor, que aparecen recogidos en dos compilaciones poéticas manuscritas: BNE, Mss/9636, fols. 325r-336r; BNE, Mss/3919; fols. 267r-276v.

⁷⁸ BNE, R/98, fol. 20r.

⁷⁹ BOUZA 2009b, p. 42.

⁸⁰ BOUZA 1998, pp. 206-209; *Id.* 2009b, pp. 41-46. Sobre la correspondencia que el X almirante y Gaspar de Haro y Guzmán, VII marqués del Carpio, mantuvieron con el embajador español en la Serenísima véase DE FRUTOS SASTRE 2011.

⁸¹ AHN, E, L.197 (s. fol.). Madrid, 21 de mayo de 1682, carta del X almirante al marqués de Villagarcía.

⁸² *Ibid.*, Madrid, 16 de julio de 1682, carta del X almirante al II marqués de Villagarcía.

⁸³ *Ibid.*, Madrid, 12 de marzo de 1682, carta del X almirante al II marqués de Villagarcía. El 31 de enero de ese mismo año, Villagarcía escribía al almirante: «deseo mucho verme en ella, i hablar floxo con Vuestra Excelencia [***] mientras no suzede doi la palabra a Vuestra Excelencia de no bovler a apartarme de la chimenea de Vuestra Excelencia, aun sea en caniculares, pues los ausentes nos [h]elamos i nos lleva qualquier viento a más de estar de malaire en todas partes».

anfitrión del marqués del Carpio, ministro plenipotenciario para la firma del tratado de Lisboa, a finales de 1668 se trasladó con él a Madrid y encontró en el almirante un «padrino».⁸⁴ Ribero de Barros transcurrió varios años en España en los que se sirvió de sus habilidades literarias para «adelantar la pretensión al título de cortesano»,⁸⁵ logrando el favor de nobles como los condes de Fuensalida y de Peñaranda, los marqueses de Aitona y de Castel-Rodrigo, y el propio Juan Gaspar, a quien dedicó *La jornada de Madrid*, publicada en 1672. Esta obra incluye una décima que Ribero de Barros escribió «estando en la Huerta del Excelentísimo señor Almirante de Castilla»,⁸⁶ con quien dice haber compartido conversaciones en las que «por gustosa elección de sus favores le condignava [sic.] a vezes el empezar a discurrir sobre algún punto».⁸⁷ Estas tertulias en ocasiones giraban en torno al comentario de poemas, como apuntó el portugués en otro de sus textos, *El muerto victorioso* de 1671, que incluye un romance dedicado a la fiesta de toros celebra el día de san Isidro, donde señala que «sobre la explicacion» de uno de los versos «se hizo una apuesta de algunos doblones en casa de el Almirante de Castilla».⁸⁸ De esta manera, las composiciones de Ribero de Barros son testimonio –y en parte resultado– de los ocios literarios con los que Juan Gaspar ocupaba su ingenio. La afición por los versos del almirante era a su vez eco y reflejo de las justas poéticas celebradas en la corte, como la promovida por Ribero de Barros en diciembre de 1668 para festejar el cumpleaños de la reina regente Mariana de Austria, «cuyo soberano retrato puso el Excelentissimo Señor Marqués del Carpio en su casa, siendo húésped, y plenipotenciario de la Paz».⁸⁹

Testigo directo de las reuniones organizadas en casa del X almirante fue el II marqués de Osera. En agosto de 1657 este noble de origen aragonés se desplazó a Madrid, donde trabó una estrecha amistad con Juan Gaspar, al que le unía su común afición por la escritura.⁹⁰ Durante los dos años que permaneció en la corte, el marqués mantuvo un exhaustivo diario en el que da cuenta de sus frecuentes visitas a la casa del almirante para tomar parte en la «honrada y famosa conversación» aderezada por «excelente música» que tenía lugar en ella con el concurso «de personas de las más grandes».⁹¹ Gracias al relato de Osera sabemos que entre los habituales de la tertulia auspiciada por almirante se contaban los marqueses de Villanueva del Río, de Povar y de Grana, el duque de

⁸⁴ RIBERO DE BARROS 1672, fol. 2r. La relación de Ribero de Barros con Carpio y el almirante ha sido tratada en DE FRUTOS SASTRE 2009a, pp. 67-69.

⁸⁵ RIBERO DE BARROS 1672, fol. 80r.

⁸⁶ *Ibid.*, fol. 57r.

⁸⁷ *Ibid.*, fol. 81r.

⁸⁸ RIBERO DE BARROS 1671a, p. 41.

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 18-21 (cita, p. 18); RIBERO DE BARROS 1672, fols. 26v-33v.

⁹⁰ OSERA 1657-1659/2013, pp. XI, 3, 62-64. Francisco Jacinto de Funes Villalpando, II marqués de Osera, se trasladó a la corte madrileña con el objeto de mediar en favor de su hermano, acusado de un delito de estupro. Su extenso diario abarca el periodo comprendido entre septiembre de 1657 y junio de 1659.

⁹¹ *Ibid.*, pp. 973, 1018.

Villahermosa y el príncipe de Stigliano,⁹² y que esta ilustre «junta y conversación»⁹³ no solo se deleitaba con diversiones literarias, sino que la nocturnidad de las reuniones amparaba también charlas de naturaleza política, «discurriendo en varias y secretas cosas del mundo».⁹⁴ Osera recoge en su diario una anécdota que ilustra cómo la afición por componer versos –que compartía con el almirante– era una forma de ocio habitual en los círculos cortesanos. El marqués cuenta que estando en Aranjuez acompañando al monarca en su jornada al Real Sitio, tras recorrer los jardines junto a dos jardineros que pusieron las fuentes en funcionamiento para su disfrute, comió con el almirante y en la sobremesa

se discurrió en formar una hermosura tomando de cada una de algunas damas de Palacio la parte más perfecta. Y después de haber ajustado en un papel lo que se había de tomar de cada una, porfiamos el Almirante, don Íñigo [de Toledo] y yo en formar el soneto.⁹⁵

El juego planteado remite a una leyenda acerca del pintor griego Zeuxis, de quien Cicerón (*La invención retórica*, II, 1, 1-4) cuenta que cuando hubo de realizar un retrato de Helena, ideal de belleza femenina, destinado al templo de Juno en Crotona, lo hizo tomando cinco jóvenes como modelo y copiando el rasgo más perfecto de cada una de ellas. Esta historia aparece referida de forma habitual en la literatura artística moderna como ejemplo del binomio *imitatio-electio* también presente en las polémicas literarias de la época.⁹⁶

El interés de Juan Gaspar por la belleza femenina, que se evidencia en la anécdota apenas citada, aparece reflejado tanto en la obra de Ribero de Barros como en el diario de Osera. Este último alude en numerosas ocasiones a los lances amorosos del almirante, quien cuando no frecuentaba a una comedianta, renunciaba a acudir a fiestas para hacer «fineza con su dama del Retiro».⁹⁷ Muy comentada fue su intensa correspondencia con la viuda del conde de la Roca, a la que escribía «cada día veinte o treinta hojas de papel [...] todo en cifra».⁹⁸ No resulta extraño, por tanto, que Jerónimo de Barrionuevo achacara la enfermedad de doña Elvira de Toledo a la conducta libertina

⁹² *Ibid.*, pp. 481, 1044, 1149, 1165.

⁹³ *Ibid.*, pp. 962.

⁹⁴ *Ibid.*, pp. 1139. Un ejemplo de esto es la entrada de 2 de marzo de 1659 (*Ibid.*, p. 973) en la que Osera dice que la noche anterior estuvo «en casa del Almirante de Castilla, donde [...] se leyó una carta que mostró don Claudio Pimentel de su hermano el marqués Viana para el Rey, en que le da cuenta de unos fuertecillo que se han ganado al portugués». El 11 de marzo del mismo año (*Ibid.*, p. 983) Osera cuenta que en la reunión nocturna en casa del almirante oyó: «que las Paces estaban concluidas o para concluirse. Que habían enviado unos cabos sobre ellas los franceses, diciendo que si se admitían se efectuarían. Y que se admitían. Y los principales era entregarles a Flandes y que Mazarino decía no podía vivir su Rey sin guerra».

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 88-90, 1066-1067.

⁹⁶ Sobre la polémica entre arte y naturaleza en la comedia véase DARST 1985, pp. 83-106.

⁹⁷ Las costumbres licenciosas del X almirante le valieron varias amonestaciones en las que se le advertía del pernicioso ejemplo que daba un hombre de su calidad incurriendo en continuas infidelidades a su esposa. No obstante, en 1648 desoyó el mandato que el Consejo dio a varios grandes para que sacaran a sus amantes de la corte, ocultando a la suya, Josefa Renate, en una casa accesoria. Véanse OSERA 1657-1659/2013, pp. 98, 436, 1174, n. 226; MARTÍNEZ HERNÁNDEZ 2014, pp. 286-288.

⁹⁸ OSERA 1657-1659/2013, p. 1106.

de su marido:

A la mujer del Almirante se le ha vuelto el juicio de los despegos, desaires y mala vida que su marido le da, que es cosa rematada, como todos lo hacen, siendo en esta parte el más desordenado de cuantos hay, buscando siempre modos exquisitos de darle pesadumbres.⁹⁹

El jardín sirvió de escenario, al menos en el plano poético, a los encuentros amorosos del almirante. Cuando en diciembre de 1670 Ribero de Barros puso su pluma al servicio de Juan Gaspar para componer un soneto sobre un «galán, que sirviendo a Dama, se mantiene remiso», explicó su contenido a una señora comparando de manera metafórica el poema con un jardín:

Son los muros del jardín, los que guardándole con curiosos lienços, en los pinceles brutescos, que en ellos se ven, advierten la obligación con que se entra a mirar al jardín, y si halla en las palabras del asunto, que es galán; esto en el primer lienço de los quatro muros del jardín que importa justificar siempre, que es galán; y en el lienço del segundo muro se justifique sirviendo a dama; en el tercero, que se mantiene, y en el quarto el plato de su alimento, que es ser remiso.¹⁰⁰

Ocupado en los placeres y diversiones que ofrecía su casa de recreo, Juan Gaspar no manifestó el mismo interés por las cuestiones de Estado. Si bien el marqués de Osera refiere que en la tertulia del X almirante tenían cabida las novedades políticas, contamos asimismo con testimonios que constatan cómo el desencanto y apatía hacia los asuntos de gobierno que Juan Gaspar expresaba en sus poemas y en su correspondencia con Villagarcía distaba de ser una mera actitud literaria. La relación que el conde de La Vauguyon, sucesor del marqués de Villars, escribió al finalizar su embajada en España refleja que Juan Gaspar reservaba su ingenio, elocuencia y vivacidad para menesteres ajenos a sus obligaciones como miembro del consejo de Estado:

L'Amirante de Castille a aussi beaucoup d'esprit et de vivacité; il a beaucoup d'eloquence dans le conseils, mais il s'y trouve rarement; sa paresse pour ainsi dire et ses plaisirs le rendent incapable d'aucune affaire.¹⁰¹

En términos similares se expresó Sebastiano Foscarini, embajador de Venecia en Madrid entre 1682 y 1687, que en la relación leída ante el Senado dos años después de su regreso, se lamentaba de cómo el almirante había malgastado su «intendimiento lucido [...] con un ozio infingardo e con smoderata inclinazione ai piaceri».¹⁰² De nuevo encontramos la figura de Juan Gaspar asociada al término «ocio», que en esta ocasión adquiere una fuerte connotación negativa. La «oisiveté agréable» a la que se refiere Villars y el «ozio infingardo» que critica Foscarini, son en realidad dos caras de una misma moneda. La ociosidad que los arbitristas señalaron como uno de los males de

⁹⁹ BARRIONUEVO 1654-1658/1892-1893, t. 3, p. 381.

¹⁰⁰ RIBERO DE BARROS 1672, fol. 37r.

¹⁰¹ RECUEIL DES INSTRUCTIONS 1894, p. 329. Citado en FERNÁNDEZ DURO 1902, p. 9.

¹⁰² RELAZIONI DEGLI STATI 1860, p. 521.

España era a su vez un rasgo distintivo de la cultura nobiliaria.¹⁰³ Si Mateo de Lisón y Biedma denunció el gran número de personas que vivían «acomodadamente en honra y ociosidad»,¹⁰⁴ Pedro de Guzmán por su parte les invitaba a los nobles a ocupar su tiempo «en estudios de letras y de armas».¹⁰⁵ Con su poemario, el almirante se inscribió en un amplio grupo de autores que vincularon la actividad literaria a la idea de «ocio honesto»,¹⁰⁶ entre los que se contaba Ovando de Santarén, quien en 1663 dedicó Juan Gaspar sus *Ocios de Castalia*,¹⁰⁷ precedente en muchos sentidos de los *Fragmentos del ocio*. El concepto de «*cum dignitate otium*» (Cicerón, *Pro Sestio*, 98) entroncaba con la tradición de la ética estoica que las élites europeas del siglo XVII asimilaron en su sistema de pensamiento.¹⁰⁸ El destacado lugar que ocupaba en la Huerta el busto de Catón de Útica demuestra que Juan Gaspar no fue ajeno a esta corriente, que pudo conocer de primera mano gracias a textos presentes en la biblioteca de su padre el IX almirante, como *De vita et moribus philosophorum* de Diógenes Laercio, la *Biblioteca Ciceronem* publicada en Basilea en 1594 y *De consolatione philosophiae* de Boecio.¹⁰⁹ Por todo ello pensamos que cabe plantear una lectura de la Huerta en clave neoestoica, entendiendo esta casa de recreo como un escenario para el ocio provechoso distintivo de la cultura nobiliaria, que englobaba actitudes como el diletantismo literario y la afición coleccionista del X almirante; al fin y al cabo «rimar algunos versos y hablar de pintura era la demostración evidente de que se poseía una buena educación».¹¹⁰

¹⁰³ A este respecto MARAVALL (1986, pp. 522-524) recuerda en su estudio sobre la crítica a la ociosidad de arbitristas y literatos, que «la imagen de esta se difunde por las clases altas de toda Europa en el XVI y se endurece y se hace cada vez más rígida en el XVII, extendiéndose a aquellos que, en posesión de la riqueza y no menos del poder que con ella se alcanza, les sea dado dedicarse francamente al ocio honorable; pero también se expande su contagio a aquellos que en este caso, por la fraudulenta manifestación de tales recursos, pretenden, sin capacidad alguna para ello, presentarse en ociosidad y usurpar los signos del “vivir noblemente”».

¹⁰⁴ BNE, Mss/11002, fol. 21v. Mateo de Lisón y Biedma, *Voto y proposición del Reino*. Citado en URÍ MARTÍN 1998, p. 276.

¹⁰⁵ GUZMÁN 1614, pp. 133-134.

¹⁰⁶ MARTÍN PUYA Y RUIZ PÉREZ 2015.

¹⁰⁷ OVANDO Y SANTARÉN 1663. Véanse ALONSO CORTÉS 1926, pp. 74-76; *Id.* 1955, t. 1, pp. 550-552.

¹⁰⁸ Para un pormenorizado análisis de la fortuna del estoicismo moderno entre las élites europeas remitimos a los estudios de CARRASCO MARTÍNEZ (2001; *Id.* 2013).

¹⁰⁹ AHPM, prot. 6233, fols. 380v, 391v, 395v.

¹¹⁰ MORÁN TURINA Y PORTÚS PÉREZ 1997, p. 36.