



e-Spania

Revue interdisciplinaire d'études hispaniques
médiévales et modernes

35 | février 2020

**Arte y Literatura en el Siglo de Oro – Les dynamiques
de pouvoir dans les mondes ibériques**

Juan Van der Hamen, Juan Pérez de Montalbán y la comunidad de intereses entre artistas y literatos en Madrid en torno a 1625

Javier Portús



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/e-spania/33672>

DOI: 10.4000/e-spania.33672

ISSN: 1951-6169

Editor

Civilisations et Littératures d'Espagne et d'Amérique du Moyen Âge aux Lumières (CLEA) - Paris
Sorbonne

Referencia electrónica

Javier Portús, « Juan Van der Hamen, Juan Pérez de Montalbán y la comunidad de intereses entre
artistas y literatos en Madrid en torno a 1625 », *e-Spania* [En línea], 35 | février 2020, Publicado el 11
febrero 2020, consultado el 21 febrero 2020. URL : <http://journals.openedition.org/e-spania/33672> ;
DOI : 10.4000/e-spania.33672

Este documento fue generado automáticamente el 21 febrero 2020.



Les contenus de la revue *e-Spania* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative
Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Juan Van der Hamen, Juan Pérez de Montalbán y la comunidad de intereses entre artistas y literatos en Madrid en torno a 1625

Javier Portús

- 1 Una de las cosas en las que insistió Emilio Orozco Díaz es que las relaciones entre arte y literatura no se limitaron al terreno teórico pues tuvieron también una dimensión vital o biográfica, que se manifestó en la existencia de literatos que practicaron la pintura, de artistas amigos de versificar, o del establecimiento de relaciones personales entre unos y otros¹. Y, de hecho, a la hora de entender el marco en el que se desarrolló tanto la teoría como la práctica pictóricas durante el Siglo de Oro, es importante conocer la notable implicación personal de numerosos y afamados hombres de letras.
- 2 En estas páginas quiero simplemente refrescar ese hecho, utilizando como guía los casos de Juan Pérez de Montalbán y Juan Van der Hamen. El primero (1602-1638) era hijo de Alonso Pérez, uno de los editores más importantes de Madrid en las primeras décadas del siglo XVII². Esos orígenes, y sus inclinaciones personales, facilitaron su integración en los círculos literarios, especialmente en el formado alrededor de Lope de Vega, con quien siempre se mantuvo extraordinariamente unido. En ese contexto alcanzó una personalidad propia, y cultivó una rica variedad de géneros: fue un notable autor dramático, se le conocen varias novelas, firmó un poema extenso como *Orfeo en lengua castellana*, y su obra miscelánea *Para todos* alcanzó un considerable éxito editorial³.
- 3 Por su parte, Juan Van der Hamen (1596-1631) tenía orígenes familiares flamencos, fue archero del rey, y su hermano Lorenzo fue un destacado intelectual, que cultivó varias materias distintas y en alguna ocasión escribió en defensa de la pintura⁴. Aunque actualmente su nombre se vincula a la naturaleza muerta, en la que alcanzó unos grados de calidad y originalidad muy altos, se acercó a otros géneros. Así, realizó pinturas religiosas para destacados templos de la Corte o Toledo, se conoce un número

importante de retratos suyos, y fue uno de los primeros autores españoles de paisajes independientes⁵. Su obra es uno de los mejores ejemplos de los importantísimos cambios en los géneros pictóricos que se estaban produciendo en España a caballo de los siglos XVI y XVII, y de cómo esos cambios reflejan a su vez transformaciones importantes desde el punto de vista social y cultural.

Fig. 1: Juan Van der Hamen, *Bodegón con alcachofas, flores y recipientes de vidrio*, 1627, óleo sobre lienzo, 81 × 110 mm., Madrid, Museo Nacional del Prado (P7907)



- 4 Pérez de Montalbán y Van der Hamen pertenecían a la misma generación, y se movieron en un medio intelectual y social similar, como se deduce a través de información biográfica, o comparando la relación de literatos que alabaron o fueron retratados por el pintor, con la de aquellos a los que elogió o trató amistosamente el escritor. Y todo ello en el contexto de un mundo extraordinariamente competitivo, como era el de los poetas y artistas activos en la corte en la década de 1620. Más allá de esa pertenencia a círculos comunes, existen varios datos que sugieren una relación estrecha entre ambos. El más elocuente es que cuando murió en 1631 el pintor, el padre del escritor se hizo cargo de la “curadoría” de sus dos hijos menores de edad, lo que implica un grado de familiaridad importante⁶.
- 5 Al año siguiente salió a la luz *Para todos*, que culmina en un “Índice o catálogo de todos los pontífices, cardenales, arzobispos, obispos, escritores de libros, predicadores, poetas y varones ilustres en todo género de letras que ha tenido y tiene la insigne Villa de Madrid”, en el que aparecen casi trescientas personas famosas en el campo de la religión o de las letras, y que constituye una secuela, en términos locales, del *Laurel de Apolo* que Lope de Vega había publicado dos años antes. Allí se menciona a Van der Hamen porque “hizo extremados versos con que probó el parentesco que tienen entre sí la poesía y la pintura”⁷. Pero lo que realmente llama la atención no es tanto el mero hecho de su inclusión en ese parnaso, como los términos en los que aparece, y la extensión que se le dedica. El hecho de que versificara es básicamente una excusa para

dedicarle un comentario más largo que la media, que aprovecha para lamentar su temprana muerte, y para aludir a su excelencia como pintor, que se internó en “frutas como en retratos y lienzos grandes” (se refiere a cuadros “de historia”), lo que nos privó del “mayor español que hubiera habido en su arte”. Todo ello sugiere cierta afinidad personal, y consecuentemente se relaciona también con la naturaleza autopropagandística que se ha detectado en esa relación de nombres “famosos”⁸. La presencia de las artes en el “Índice” es muy exigua, pues se reduce a una alusión a Francisco Lozano y sus traducciones de tratados de arquitectura, como el de Alberti (1582); y a la inclusión de Juan Bautista de Toledo, “arquitecto mayor de la obra del Escorial, famoso escultor, filósofo, matemático, latino y griego”. Si bien, por supuesto, todo ello se justifica por el desconocimiento de otros pintores o arquitectos madrileños que hubieran practicado la escritura, hay que recalcar que en el contexto de los términos en los que están planteados los “elogios” individuales, el dedicado a Van der Hamen denota un deseo expreso de homenaje.

- 6 Otro de los lugares donde confluyen Pérez de Montalbán y Van der Hamen es en el inventario de bienes del pintor, de extraordinario valor para conocer el perfil biográfico y profesional del artista, y el horizonte vital de muchos de sus colegas⁹. En el mismo se referencian algo más de veinte libros de creación literaria, entre cuyos autores se encuentran Lope de Vega, Góngora o Gabriel Bocángel. De Montalbán figura *Orfeo en lengua castellana*. Algunos de estos escritores aparecían también en efígie, pues se registra una partida de “cabezas de retratos de personas ilustres”, que medían aproximadamente 54 x 41 cm. (“tres cuartas de alto y media vara de ancho”). El conjunto, minuciosamente estudiado por William B. Jordan, suma un total de veinte personajes, entre los que el inventario identifica a Lope de Vega, Góngora, Quevedo, Ruiz de Alarcón (por partida doble), Valdivieso, Lorenzo van der Hamen, Francisco de la Cueva, Luis Pacheco de Narváez, Jerónimo de Huerta, “el licenciado Juan Pérez de Montalbán”, el cardenal Barberini, o la llamada “monja Alférez”¹⁰. También hay algún clérigo sin identificar. De la serie únicamente han sido hallados los retratos de Lorenzo Van der Hamen (Madrid, Instituto Valencia de Don Juan) y de la Monja Alférez (San Sebastián, Kutxa-Caja Guipuzcoa)¹¹, un personaje famoso en su época, sobre el que Montalbán escribió una célebre comedia. El conjunto formaba un temprano “parnaso” gráfico, con antecedentes inmediatos en el *Libro de retratos* de Pacheco, compuesto por efígies dibujadas. Al igual que esta última obra, la galería de Van der Hamen era también testimonio de la imbricación del artista en el medio intelectual local, y síntoma del papel cada vez más importante que estaban asumiendo los hombres de letras en la construcción de las memorias históricas locales¹². Se conocen retratos más elaborados de algunos de estos personajes realizados por Van der Hamen, como los de Francisco de la Cueva (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) o Lope de Vega (Alemania, Colección Particular)¹³. De hecho, en el inventario de los bienes que dejó a su muerte en 1655 el marqués de Leganés, figuran siete retratos “de medio cuerpo” y “media vara en cuadro”, “de mano de Van der Hamen”, y que representaban a Lope de Vega, Luis de Narváez, Rioja, el doctor Huerta, Juanelo, Francisco de las Cuevas y Quevedo¹⁴. Todo indica que la serie que tenía el pintor al morir sirvió como punto de partida para efígies de diferentes tipos, entre ellas originales como estas últimas, obras de taller, o algunas estampas que se incluían en los preliminares de obras literarias.
- 7 La galería que realizó Van der Hamen era algo más que un ejercicio abstracto de formar una colección iconográfica especializada. Hasta donde hay noticia, nunca antes en Madrid había existido un intento comparable de reunir de forma sistemática efígies

pintadas de personajes que en su mayor parte se caracterizaban por su prestigio literario. Todo indica que se trataba de retratos “al vivo”, realizados ante el modelo, sin otros intermediarios gráficos. Ese hecho nos habla de una relación directa entre el pintor y sus modelos. Esa relación no solo se manifestó mediante esos cuadros, sino que alcanzó una dimensión literaria, en forma de elogios que dedicaron al artista algunos de los que posaron para él, como Góngora, Lope de Vega, Valdivieso o Juan Pérez de Montalbán. Pero, como hemos visto, los usos que tuvieron esos retratos trascendieron el marco de esa agrupación primera de efigies, pues sirvieron como base para retratos de medio cuerpo y para imágenes grabadas, que extendieron el conocimiento de los rasgos de esos literatos entre un público más extenso. Así, del retrato de medio cuerpo de Lope de Vega derivaron al menos tres copias o adaptaciones anónimas¹⁵. En una época en la que el tema de las “famas” literarias estaba cada vez más candente, y en la que en muchos casos (por ejemplo, dramaturgos) iba teniendo mayores implicaciones económicas, algunos artistas eran susceptibles de convertirse en “colaboradores necesarios” en la construcción de esos prestigios. Con una frecuencia creciente, el ámbito del retrato iba permeando en el mundo literario e intelectual en general, ya fuera en forma de estampas colocadas en los preliminares de los libros o de cuadros aislados o formando series de personajes ilustres. La que había ido realizando Van der Hamen fue pionera en el contexto local, y ejemplo sobresaliente tanto de las estrategias que iba adaptando la construcción de la fama intelectual, como de lo imbricado que estuvo el pintor en el ambiente literario local.

- 8 Desde el punto de vista de su condición de lugar de encuentro entre pintura y poesía, y de sus usos como instrumento de prestigio y propaganda, la serie de retratos de Van der Hamen constituía un equivalente pictórico de los parnasos en verso o en prosa, que proliferaron en el Siglo de Oro. Se trata de obras muy expresivas del nuevo rumbo que estaba tomando la relación entre literatura, cultura y sociedad, y del cambio de los paradigmas históricos. En ellas se escenifican, por supuesto, luchas de poder y relaciones de intereses, pero también se reivindica el papel al que el literato aspira en el orden social¹⁶.
- 9 Los parnasos también jugaron un papel, nada despreciable, en el nacimiento de la historiografía artística. Varios de los primeros intentos de reivindicar la existencia de una “pintura española” tomaron la forma de “listas” de pintores o de inclusión de las mismas en parnasos generales, al lado de escritores y otros profesionales¹⁷. Mientras que en la literatura especializada en arte, como los tratados de Butrón, Pacheco o Carducho el punto de vista histórico era supranacional y la principal fuente de legitimidad histórica era invariablemente el poder religioso o temporal, a través de los “parnasos” era posible hilvanar la idea de una tradición local, y de una transmisión de conocimiento y fórmulas en un marco ciudadano o nacional. Pacheco, en su *Libro de retratos*, a través de la inclusión de varias efigies de artistas activos en Sevilla y de los comentarios que las acompañan, estaba no solo catalogando a pintores o escultores como personajes ilustres, dignos de aportar fama a sus ciudades y de crear prestigio histórico, sino que revelaba algunas de las claves para entender los vínculos que unían a esos artistas con sus colegas locales y con el medio intelectual de la ciudad. En Madrid, Lope de Vega hizo lo mismo a través de listados elogiosos de artistas que fue espaciando a lo largo de gran parte de su carrera, empezando por *La hermosura de Angélica* (1602), siguiendo por *La Jerusalem Conquistada* (1609) y *El Jardín* (1621-1624) y

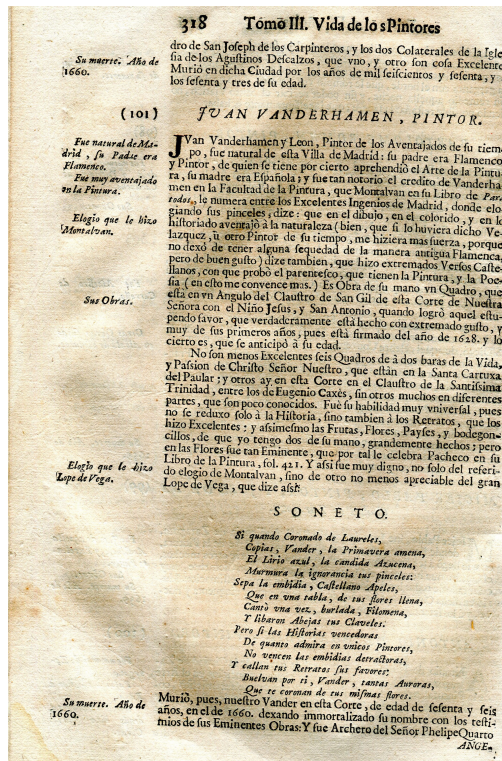
culminando en el *Laurel de Apolo* (1630), donde, entre otros, cita y elogia a Van der Hamen, “a quien Flora / sustituyó el oficio de la Aurora”¹⁸.

- 10 En la historia sobre las relaciones entre pintura y poesía en el Siglo de Oro, estos parnasos son elementos importantes, por cuanto frecuentemente en ellos la mención a los artistas se incorpora a un contexto de elogios a literatos y personajes ilustres en general; y entre todos tienen la misión de señalar un horizonte moderno de prestigio, en el que intelectuales y artistas contribuyen a dar fama a sus comunidades, y van creando memoria histórica.
- 11 Los testimonios que vinculan a Van der Hamen con el mundo literario son abundantes, más allá de su comentada afición a los versos o de que su hermano Lorenzo fuera un ejemplo típico de intelectual del que quedan varios testimonios de contacto con ambos mundos, y que intervino activamente en favor de los intereses de los artistas, pues fue autor de uno de los conocidos memoriales en defensa de la pintura que se publicaron en 1629¹⁹. El pintor tuvo una carrera corta, que no superó los catorce años, pero a lo largo de la misma fue objeto de un número elevado de menciones literarias. De hecho probablemente no existe un artista español del Siglo de Oro en el que la proporción entre sus años de carrera y el número de elogios de este tipo sea tan alta. El fenómeno hay que explicarlo en función de diversas variables. Entre ellas, la profusión de referencias artísticas en el medio intelectual en la década de 1620; la cercanía del pintor a uno de los círculos literarios más influyentes de la corte, que aglutinaba Lope de Vega; o su propio catálogo, en el que abundan los géneros modernos, y entre ellos el de la serie de retratos de poetas, entre los cuales se cuentan algunos de los que le dedicaron elogios escritos. La lista es notable, tanto por la cantidad como por la personalidad de los autores. Incluye a Góngora, que probablemente se refería a él en el poema que escribió en 1620 a cuenta de su retrato²⁰; a Lope de Vega, que le destinó dos poemas elogiosos, además de la mención en el *Laurel de Apolo*²¹; a José de Valdivieso, autor de un poema dedicado también a su retrato, y que está precedido por una declaración en prosa donde lamenta su “muerte intempestiva”²²; a Gabriel Bocángel, que en su largo poema “A un retrato del autor, muy semejante, que hizo Juan de Vanderhamen, pintor insigne”, alude a la capacidad del retrato de trascender la muerte²³; a Tamayo de Vargas, que en un texto en prosa habla de las “imágenes de los ánimos más nobles” que representa el pintor²⁴; al citado Pérez de Montalbán en *Para todos*; o a Paravicino, autor de dos interesantes sonetos satíricos²⁵. La mayoría toma, pues, como punto de partida para sus elogios su especialización en retratos de personas ilustres, ya fueran ellos mismos u otros.
- 12 El retrato exento no cortesano era un género con no mucha tradición en España; y su impulso fue favorecido por la proliferación de hombres de letras y otros profesionales, que se incorporaron a los catálogos de personajes ilustres, dignos de dejar memoria²⁶. Constituyó también un instrumento que puso en relación, y unió, a ciertos pintores con literatos y otros intelectuales. El ejemplo ya citado de Pacheco, o el del papel que jugaron sonetos y retratos en la relación entre El Greco y Paravicino son elocuentes. Igualmente, en el caso de Van der Hamen, su interés por el retrato acabó sirviendo como moneda de cambio y lugar de encuentro con los poetas. Estos obtenían imágenes de sí mismos susceptibles de incorporarse a galerías de personajes famosos y de servir como modelo para los retratos grabados que cada vez eran más frecuentes en los preliminares de sus obras. A su vez, devolvían el favor mediante elogios poéticos, que

con frecuencia se incorporaban a esos mismos preliminares, y que en cualquier caso situaban al artista en un contexto prestigioso, señalándolo frecuentemente como afín.

- 13 De entre los poemas que sus respectivos modelos dedicaron al retrato de Van der Hamen es interesante señalar aquí el de Valdivieso, singular por el contexto en que se incluye. Como hemos señalado más arriba, el soneto y la declaración se incluyó en su “Memorial en defensa del arte de la pintura”, que formaba parte de un grupo de siete “memoriales” escritos por otros tantos intelectuales de la época, entre ellos Lorenzo Van der Hamen. Pero esa mención y ese soneto no aparecieron en la versión publicada en 1629, sino en la que se adjuntó al final de *Diálogos de la pintura*, el tratado de Vicente Carducho que fue publicado en 1633, con posterioridad a la muerte de Van der Hamen, lo que convierte esa referencia en un sentido homenaje póstumo. De hecho, el “Memorial” de Valdivieso fue el único cuya redacción original de 1629 se cambió al incorporarse a este tratado. Una de las normas en los tratados artísticos españoles de la Edad Moderna era no mencionar a artistas vivos, con la excepción de las honras o encargos importantes que hubieran recibido de los reyes y grandes autoridades eclesiásticas. Por eso, hubiera estado fuera de lugar la mención a Van der Hamen en la primera versión del “memorial” de Valdivieso. Una vez muerto el pintor, este modificó su redacción, en buena parte para incorporar esos versos, y sin duda con el beneplácito de Carducho. De esta manera, un artista tan vinculado al grupo intelectual tan presente en los *Diálogos* encontraba un lugar dentro de los mismos. Un lugar, además, singularizado, que lo unía al nombre de un escritor prestigioso como Valdivieso, y a una especialidad como la de los retratos de intelectuales, que, si bien no era tan prestigiosa como la “pintura de historia”, lo era mucho más que la naturaleza muerta, a la que se dedicaba con preferencia.
- 14 La estrecha relación entre Van der Hamen y la literatura ha tenido una expresión tipográfica significativa, como prueban dos de sus primeras biografías, las de Palomino y Ceán, en las que a simple vista el lector advierte esa vinculación, pues una parte importante del cuerpo del texto lo ocupan unos versos²⁷. En parte eso tiene que ver con el hecho de que cuando escribieron ambos, la importancia que se daba al bodegón era muy secundaria y, en consecuencia, prefirieron dar prioridad a los testimonios de la fama del artista frente a sus verdaderos logros artísticos.

Fig. 2: Antonio A. Palomino, *El Museo pictórico y escala óptica. III. - El parnaso español pintoresco y laureado*, Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, 1724, p. 318.



Colección particular.

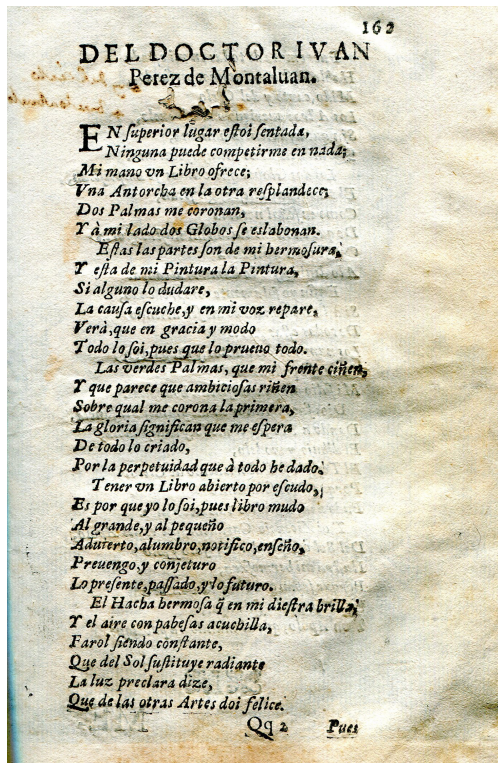
- 15 Van der Hamen también puede ser relacionado con algunos de los escritores activos en la corte desde el punto de vista de sus fuentes económicas, lo que a su vez se vincula tanto con el tema de los nuevos géneros como con el de los nuevos públicos del arte y la literatura. Respecto de los escritores, es bien sabido cómo la generación activa entonces es de las primeras que contó con miembros para los cuales el ejercicio de su actividad escrita fue una fuente importante de ingresos. El caso señero es el de Lope de Vega²⁸, que encontró en el teatro un medio de subsistencia y de fama, dado el carácter masivo de su audiencia. Van der Hamen se distingue entre sus colegas por su escasa dedicación a la pintura de “historia”, que cultivó con menos frecuencia que varios géneros que lo definen como un pintor “moderno”: sobre todo la naturaleza muerta, pero también el retrato de personajes que se situaban más allá del ámbito de la corte, e incluso el paisaje. Son obras que, en su conjunto, se relacionan con la ampliación del público de pintura y de las expectativas que generaba este arte entre los medios urbanos a principios del siglo XVII. Y al igual que los literatos se tuvieron que esforzar en buscar procedimientos de autopromoción, Van der Hamen tuvo también una actitud “moderna” hacia esa cuestión. Su principal instrumento fueron sus firmas, que aparecen, sobre todo en sus bodegones, en una proporción más alta que la de cualquiera de los pintores “de historia” activos en la corte.
- 16 Juan Pérez de Montalbán participó de varias maneras en el ambiente de convivencia que se dio en Madrid entre algunos círculos literarios y los pintores más notables. Algunos de esos lugares fueron sus propias obras literarias, en las que, si bien con menos frecuencia que algunos de sus colegas, incorporó en ocasiones referencias a las artes plásticas. Entre ellas hay alguna especialmente interesante, como su comedia

Santo Domingo en Soriano, que tiene como tema el famoso milagro protagonizado por el cuadro que regaló el Cielo a un fraile del convento dominico de Soriano. En la misma, Montalbán plantea el tema de las imágenes sagradas no solo en términos de decoro, verosimilitud o poder milagroso, sino también en relación con la calidad artística que es deseable en las mismas²⁹. Pintores y literatos coincidieron en algunos espacios de sociabilidad, como la Cofradía del Santísimo Sacramento, de la que formaban parte Montalbán, Lope de Vega, Valdivieso, Paravicino o Vicente Carducho³⁰. Y esa coincidencia se dio igualmente en alguna obra que recoge composiciones literarias dedicadas a edificios y obras de arte, entre las que destacan los *Elogios al palacio del Buen Retiro*, recopilados por Diego Covarrubias (Madrid, 1635), y que entre sus participantes contó con Montalbán, que escribió unos versos “Al salón del Buen Retiro”³¹.

- 17 Uno de los principales lugares donde cristalizó esa relación entre poetas y artistas fueron los *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho, que incluyó significativas referencias a literatos y dedicó una de sus partes a probar la hermandad entre arte y literatura. Pero el tratadista fue más allá, e hizo que de la estructura retórica de su obra formaran parte fundamental ocho composiciones poéticas creadas expresamente por otros tantos notables escritores. En ese sentido, es el ejemplo más significativo de lo muy estrechas y fluidas que fueron las relaciones entre algunos artistas e importantes literatos en el Madrid de la época³². La presencia de Montalbán en los diálogos es doble. Por una parte, su nombre se cita junto con el de varios más entre quienes demuestran con su obra que pintura y poesía son artes afines³³. Por otra, fue el encargado de unos de esos poemas.
- 18 El lugar reservado a Pérez de Montalbán en el tratado es significativo desde varios puntos de vista; y en una obra tan cuidada, en la que no se ha dejado nada al azar, sugiere cierta deferencia hacia el escritor. La obra de Carducho tiene una estructura que la distingue en el contexto de los tratados europeos y la dota de un estatus muy singular. Como se ha indicado, se organiza a base de “Diálogos” que culminan en un poema solicitado expresamente para la ocasión a un importante escritor. A su vez, esos versos se acompañan y complementan con su respectiva estampa, de manera que se crea una estructura en la que se superponen textos en prosa, poemas e imágenes de una manera muy coherente, lo que convierte la obra en uno de los productos más sofisticados editados en España en ese tiempo. Esa coherencia no se limita a cada “diálogo” o capítulo, pues el tratado en su conjunto tiene una naturaleza progresiva, en la que a medida que avanzamos en su lectura nos enfrentamos a temas más importantes, cuya discusión se va enriqueciendo con los argumentos tratados en los capítulos anteriores. Pero *Diálogos de la pintura* no concluye con su último capítulo, pues culmina en la reproducción de los siete “memoriales” ya citados, publicados en 1629 y realizados por otros tantos importantes literatos o juristas, dos de los cuales (Valdivieso y Lope de Vega) contribuyeron también con poemas al tratado.
- 19 Dentro de esa estructura, el poema de Pérez de Montalbán ocupa un lugar crucial, pues se encuentra al final del octavo y culminante “diálogo”. Inmediatamente antes de sus versos se suceden, en este orden, una mención de Carducho al candente problema de las exenciones fiscales que habían logrado los pintores, previo reconocimiento del carácter liberal de su arte; la enumeración de los hombres de letras que habían escrito los citados memoriales; y una exhortación a consultar los mismos, mirar la estampa, y leer los versos de Juan Pérez de Montalbán. Éstos aparecen justo a continuación,

precediendo a la imagen y a la reproducción de los memoriales; es decir, en un lugar muy importante de la obra³⁴.

Fig. 3: Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, Francisco Martínez, 1633, fol. 162 r.



Colección particular

- 20 Pérez de Montalbán cumplió de manera precisa lo que se le había encomendado, y sus versos describen de forma puntual la estampa, en cuya parte superior aparece, sentada, una alegoría de la Pintura, con paleta, pincel y un libro abierto sostenidos con su mano izquierda, su cabeza coronada por las alas de la imaginación y el entendimiento, y sosteniendo con la derecha una antorcha encendida. Bajo ella, y también sentadas, aparecen las alegorías de las distintas artes liberales, con sus respectivos atributos, de manera que a la pintura se la señala como reina de todas ellas³⁵. Pérez de Montalbán, al tiempo que describe la imagen, la explica subrayando las inacabables posibilidades del arte de la pintura, para lo cual utiliza con frecuencia, y de manera muy ágil, las enumeraciones: “Advierto, alumbro, notifico, enseño, / prevengo, y conjeturo / lo presente, lo pasado, y lo futuro”; “hablo, discurro, intimo, persuado, / mido, canto, y del Cielo / los astros averiguo vuelo a vuelo”. Tras una referencia a Dios como primer pintor, la última estrofa es un elogio a Vicente Carducho; lo que, tratándose del final del último y culminante “diálogo”, constituye un gesto lleno de complicidad y amistad.

Fig. 4: Francisco López, *La pintura como reina de las artes liberales*, Cobre, talla dulce, 176 x 127 mm. En Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, Francisco Martínez, 1633, fol. 163 r.



Colección particular.

- 21 No era la primera vez que el literato defendía una definición de la pintura como arte liberal, que como es bien sabido, constituía uno de los problemas centrales en torno a los cuales giraba la discusión sobre arte en España³⁶. La Jornada sexta de *Para todos* incluye un “Discurso de todos los artes en común y particular”, donde hace una definición de las artes liberales, y las enumera. Entre ellas se detiene especialmente en la pintura, a la que define como “remedo de las obras de Dios y una emulación de la naturaleza”³⁷, una fórmula que también emplearían Carducho, Saavedra Fajardo o Calderón, este último de manera literal en su “Deposición” en defensa de la pintura³⁸. A continuación, enumera de manera a la vez rápida y muy eficaz las razones que acreditan su liberalidad, aludiendo a las honras que le han tributado los poderosos, a su relación con la poesía, a su condición de instrumento religioso, a su carácter codificado, y a su capacidad para conservar la memoria de hechos y personajes dignos de perdurar. Todo ello lo muestra como alguien acostumbrado a convivir y a subscribir esas argumentaciones. Para estas páginas es muy interesante la parte final, donde anuncia el libro “que quiere dar a la estampa Vincencio Carducho”, y comenta que en el mismo se incluirán los “memoriales” de 1629; todo lo cual constituye otro de los varios datos que sitúan a Pérez de Montalbán en relación estrecha con el grupo de literatos y artistas que establecieron relaciones de amistad y apoyo mutuo.
- 22 Antes comentamos cómo la fortuna literaria de Van der Hamen tuvo una expresión tipográfica, en forma de poemas que se reproducen en sus biografías. En alguna de las referencias elogiosas que recibió el escritor también se mezclan pintura y poesía: al referirse a él, Carducho se pregunta, “Del dotor Juan Pérez de Montalbán qué pinturas

no se han oído, siendo los versos como los lienzos, y juzgando los oídos como los ojos”³⁹. La mención hay que verla, por supuesto, en el contexto de equiparación entre poesía y pintura de *Diálogos de la pintura*, pero puede ayudar a aclarar un enigmático soneto que dedicó al poeta Juan Martínez del Barrio tras su muerte, y que, leído de manera aislada, sugeriría que Montalbán pintó en alguna ocasión por afición. Sus primeros versos dicen:

Diestro pintor, que en música suave,
escritor, que en matices, y colores,
si pintando escribiste tus loores,
escribiendo pintaste quien te alabe.
De Apeles en tu pluma el cielo cabe,
y en tu pincel, mil plumas de escritores⁴⁰.

- 23 Las similitudes retóricas entre estos versos y la mención de Carducho son suficientes como para sospechar que ésta es el punto de partida de aquéllos, y para dudar de que Pérez de Montalbán hubiera realmente ejercitado la pintura, algo sobre lo que no conocemos ningún otro testimonio.
- 24 Una de las obras de Pérez de Montalbán que nos ayudan mejor a entender el papel de la pintura en la sociedad de su tiempo, y que por extensión permite acercarnos a una de las facetas de la actividad de Van der Hamen es *Fama póstuma de Lope de Vega*, escrita tras la muerte de su mentor, y que constituye su más temprana biografía. En ella ocupan un lugar importante las obras de arte, lo que a su vez es un reflejo del tipo de convivencia con las mismas que mantuvo Lope de Vega, y de los nuevos usos y expectativas sociales que estaba creando la pintura, algo que a su vez es trasladable a la decidida apuesta de Van der Hamen por la renovación de los temas pictóricos. A través del testimonio de Montalbán corroboramos el amor de Lope por los cuadros, en los que, nos dice, “gastaba [...] sin reparar en el dinero”; y que constituían para él objeto de regalo o intercambio con las personas más allegadas. Por eso, describe las mandas testamentarias en forma de pinturas o de otros objetos artísticos, como una Sagrada Familia para Alonso Pérez; una Fortuna para Francisco de Quintana; una lámina “muy curiosa” para José de Villena; o el retrato que lo representaba joven, escribiendo y rodeado de monstruos de la envidia, que fue destinado al propio Juan Pérez de Montalbán, una de las personas más cercanas al escritor⁴¹. La imagen tiene un contenido parecido al de la segunda stampa de los *Diálogos* de Carducho, en la que un joven pintor sentado se concentra en su obra mientras que en la parte inferior le acechan los monstruos de la envidia⁴². Esa relación entre el contenido (y probablemente parte de la composición) del retrato de Lope y la stampa del libro de Carducho es uno más de entre los datos que avalan la notable densidad y variedad que alcanzó la trama de relaciones que se establecieron entre algunos artistas y literatos en esas décadas. La extensión social de la cultura del retrato se había traducido no solo en la multiplicación de sus tipologías, sino también en una ampliación de sus usos, que a medida que avanzaba el tiempo iban abarcando cada vez más campos de la intimidad. De ello se hace eco con frecuencia la literatura, como se advierte, por ejemplo, en *La Dorotea*, de Lope de Vega. Pérez de Montalbán ofrece un ejemplo vivo de esos usos, pues no solo fue el destinatario de ese acto de Lope de Vega lleno de afecto e intención, pues su padre, Alonso Pérez de Montalbán, legó un retrato del hijo muerto, “que le tengo en mi escritorio”, “a mi amigo Domingo Ruiz, maestro de armas”⁴³.
- 25 No es el único retrato al que se alude en la *Fama póstuma*. Entre los datos que utiliza Pérez de Montalbán para justificar la realidad del prestigio que alcanzó Lope se cita que

“no hay casa de hombre curioso que no tenga su retrato, o ya en papel, o ya en lámina, o ya en lienzo”; algo que en cierto sentido viene avalado por el notable número de sus efigies que nos han llegado, mucho mayor que el de cualquier otro escritor español de la época⁴⁴. Al tiempo que objeto de fama, Lope fue difusor de famas ajenas, como se encarga de mostrar Montalbán al afirmar que no había “hazañoso príncipe, varón celebrado, catedrático docto, predicador provecto, capitán valiente, *pintor insigne, artífice famoso* y poeta elegante que no celebrase en sus escritos”. Más que cualquier otro literato, Lope fue objeto de retratos e impulsor de la fama de sus autores. Eso mismo ocurrió, aunque a una escala menor, con otros literatos, entre ellos su buen amigo Pérez de Montalbán. Páginas atrás mencionamos alguna pintura con el retrato de éste. Ninguna ha sido identificada hasta ahora, pero quien quiera conocer sus rasgos dispone de varias estampas que los reproducen. Entre 1624 y 1639 fueron apareciendo tres retratos distintos suyos en obras relacionadas con él, ya porque fuera su autor o porque le estuvieran dedicadas. Se encuentran al menos en los preliminares de *Orfeo en lengua castellana* (1624), *Segundo tomo de las comedias* (1638) y en *Lágrimas panegíricas en la temprana muerte del gran poeta, y teólogo insigne Doctor Juan Pérez de Montalbán* (1639), un libro recopilado por Pedro Grande de Tena⁴⁵. Las fórmulas de esas imágenes se repiten, con algunas variaciones. En todas ellas el retrato de busto más o menos prolongado, con ropas sacerdotales⁴⁶, se inscribe en un óvalo en el que se identifica al personaje y se declara su edad: respectivamente 23, 29 y 36 años; es decir desde que tenía 24 años hasta las vísperas de su muerte en 1638, lo que nos permite asistir a la evolución de su rostro durante toda su edad madura. Aunque se hicieron en épocas distintas y por grabadores también diferentes (Schorquens, Courbes y Droeshout, respectivamente), llama poderosamente la atención en estas imágenes la voluntad de continuidad: la fórmula retratística es la misma; además, la inscripción que rodea el óvalo es parecida en todos los casos⁴⁷, con la única variación de la edad y de que en el más temprano figura como “licenciado” y no como “doctor”. Por otra parte, el “retablo” que enmarca el óvalo es idéntico. En la parte inferior de ese “retablo” hay un especio cuadrangular que en el caso de los dos retratos más tempranos contiene el mote “*Semper meliora spectanda*”, alusivo a la voluntad de progreso del personaje. Se trata de un tipo de inscripción, por su contenido, su función y su idioma, frecuente en otros retratos grabados de intelectuales, como Lope de Vega. El texto varía en la estampa que lo representa a los 36 años, lo que se explica porque se incluye en el libro que se editó tras su muerte en su homenaje. En consecuencia, se trata de un texto latino de carácter funeral. Ese carácter póstumo hace que sobre el retrato del escritor aparezca una representación de la Fama, con el vestido plagado de ojos y orejas; y que en las volutas que están en la parte inferior del “retablo” se lea “Murió en 25 de junio del año de MDCXXXIX”. Dentro de la rica variedad que ofrece la historia de los retratos de intelectuales en los preliminares de libros españoles del Siglo de Oro⁴⁸ llama poderosamente la atención esta secuencia de imágenes tan similares, detrás de las cuales se observa la voluntad por parte de Pérez de Montalbán y sus homenajeadores de mantener una misma tipología, variando únicamente el aspecto del retratado, con lo que se hace hincapié de manera muy expresa en la secuencia temporal y en las posibilidades del retrato como testigo de la evolución de los rasgos, y la vida, del retratado. A su vez, esas variaciones en la edad y la expresión sugieren la voluntad de mostrar que los retratos están tomados “al vivo”; es decir, que reflejan de manera fiel los rasgos del modelo, y no son solo simples variaciones de efigies anteriores. Todo ello sitúa a Pérez de Montalbán en una situación muy “moderna” en relación con la cultura

del retrato. A su vez, el cuidado que puso en sus propias imágenes nos recuerda el papel importante que este género desempeñó en las políticas de autopromoción entre los escritores cortesanos de las primeras décadas del siglo XVII⁴⁹.

Fig. 5: Martin Droeswoode, *Juan Pérez de Montalbán*, 1638, cobre, talla dulce, 170 x 122 mm. En Pedro Grande de Tena, *Lágrimas panegíricas a la tenprana muerte del gran poeta, i teólogo insigne doctor Iuan Pérez de Montalbán*, Madrid, Imprenta Real, 1639, prelims.



- 26 Es posible que los grabadores partieran de ejemplares pintados para sus representaciones de Montalbán. Del grabado por Courbes en 1631 (cuando el modelo tenía 29 años), cabría la posibilidad de que estuviera basado en un retrato de Van der Hamen, probablemente el que se cita ese mismo año en el inventario de bienes del pintor⁵⁰. Si fuera así, debió de ser uno de los últimos en incorporarse a la serie, pues en la estampa se declara que el modelo tenía 29 años, la misma edad que cuando murió el pintor. Muy probablemente también basado en otro retrato pictórico, aunque de diferente autor, es el que se incluye en las *Lágrimas panegíricas*, pues este libro se publicó en 1639, y en las inscripciones que acompañan al retrato se dice que el retratado ya había muerto. Además, la comparación del retrato de 1631 con éste muestra claramente el paso del tiempo por el rostro del modelo: la frente tiene entradas mucho más acusadas y la expresión se ha hecho claramente más envejecida. Esos cambios tan importantes excluyen la idea de que estemos ante una simple “actualización” del retrato de Courbes. Cabe la posibilidad de que el punto de partida sea el retrato de su hijo que, como hemos visto, Alonso Pérez legó a Domingo Ruiz.
- 27 Con estas y otras referencias, Pérez de Montalbán nos traslada a un momento de la historia de la cultura española en el que tanto la pintura como la literatura ampliaron de manera decisiva sus respectivos públicos, que en muchos casos eran comunes; en el que las obras artísticas y literarias jugaron un papel de creciente importancia en la experiencia cotidiana de una parte creciente de la sociedad; y en el que se ampliaron

también de manera notable los géneros y las formas de expresión. Un momento, también en que notables literatos y artistas muy importantes compartieron, como nunca antes en el país, reivindicaciones, afanes creativos, vínculos familiares y espacios de socialización comunes.

NOTAS

1. Emilio OROZCO DÍAZ, *Temas del Barroco de poesía y pintura*, Granada: Universidad de Granada, 1947.
2. Un completo estudio en Anne CAYUELA, *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*, Madrid: Calambur, 2005.
3. Una semblanza biográfica y literaria, en José Enrique LAPLANA, "Introducción", in: Juan PÉREZ DE MONTALBÁN, *Obra no dramática*, Madrid: Biblioteca Castro, 1999, p. 8-65.
4. María Luisa GARCÍA VALVERDE y Zahira VÉLIZ, "Don Lorenzo Van der Hamen y León. Vida en la corte y en el exilio en el Siglo de Oro español", *Reales Sitios*, 167, 2006, p. 2-27.
5. El pintor ha generado una amplia bibliografía, que tiene como punto de referencia fundamental William B. JORDAN, *Juan Van der Hamen y León y la Corte de Madrid*, Madrid: Patrimonio Nacional, 2006.
6. Joaquín ENTRAMBASAGUAS, "Para la biografía de los Van der Hamen", *Arte Español*, 13, 1941, p. 18-21.
7. Cito por J. PÉREZ DE MONTALBÁN, *Obra no dramática*, op. cit., p. 872.
8. A. CAYUELA, op. cit., p. 66-68.
9. Reproducido en Mercedes AGULLÓ, *Documentos para la historia de la pintura española I*, Madrid: Museo del Prado, 1994, p. 123-133.
10. M. AGULLÓ, op. cit., p. 127. Un estudio detallado del grupo, en W. B. JORDAN, op. cit., p. 147 y ss.
11. Reproducidos en W. JORDAN, op. cit., p. 152 y 154. El de Lorenzo Van der Hamen fue identificado por William B. JORDAN, *Juan Van der Hamen y León*, Nueva York: New York University, 1967, 2, p. 214-220. Para el de la monja Alférez, véase Juan Luis BLANCO MOZO, "El retrato de doña Catalina de Erauso, la monja Alférez, obra de Juan van der Hamen (1596-1631)", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 81, 1998, p. 25-52.
12. Sobre el *Libro de retratos*, véanse Bonaventura BASSEGODA, "Cuestiones de iconografía en el *Libro de retratos* de Francisco Pacheco", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 4, 7, 1991, p. 186-196; o Marta CACHO, *Francisco Pacheco y su Libro de retratos*, Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, 2011.
13. Fue dado a conocer en Benito NAVARRETE, "De poesía y pintura: Lope de Vega retratado por Van der Hamen", *Ars Magazine*, 3-6, 2010, p. 52-64. Muy recientemente se ha dado a conocer, en colección particular, otro retrato similar (de 3/4) de un intelectual. Véase la entrada de José GÓMEZ FRECHINA en *Seven Centuries of Spanish Art*, Madrid: Nicolás Cortés, 2019, p. 186.
14. José LÓPEZ NAVÍO, "La gran colección de pinturas del Marqués de Leganés", in: *Analecta Calasanciana*, 8, 1962, p. 293; B. NAVARRETE, op. cit., p. 57. Aunque a veces se ha dicho que los retratos de Leganés eran de busto, se citan expresamente como "de medio cuerpo" tanto en el inventario de 1655 como en el de 1753 del palacio de Morata. Para este último, M. AGULLÓ, op. cit., p. 165.
15. B. NAVARRETE, op. cit., p. 60-61.

16. Julio VÉLEZ-SAINZ, *El parnaso español: Canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*, Madrid: Visor, 2006.
17. Javier PORTÚS, *El concepto de pintura española. Historia de un problema*, Madrid: Verbum, 2012, p. 22 y ss.
18. Lope de VEGA, *Laurel de Apolo*, ed. Christian Giaffreda, Florencia: Alinea, 2002, p. 265.
19. Véase Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ y Adrián J. SÁEZ (eds.), *Siete memoriales españoles en defensa del arte de la pintura*, Madrid: Iberoamericana, 2018, p. 131-136.
20. W. JORDAN, *Juan Van der Hamen...*, 2005, p. 121.
21. Son los sonetos “A Juan de Vander Hamen Valderrama, pintor insigne”, y “A Juan de Vander Hamen, pintor excelente”, Véase Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Madrid: CSIC, t. 5, 1941, p. 399-400.
22. “Soneto al retrato que le hizo don Juan de Van der Hamen y León”, in: Vicente CARDUCHO, *Diálogos de la pintura*, Madrid: Francisco Martínez, 1633, fol. 183 r^oa-v^ob.
23. Se publicó en *Lyra de las musas*, Madrid, 1635, p. 42. Cito por Miguel HERRERO GARCÍA, *Contribución de la literatura a la historia del arte*, Madrid, 1943, p. 28-29.
24. En su “Aprobación” al libro de Lorenzo Van der Hamen, *Don Felipe el prudente* (Madrid, 1625, s.p.) Véase W. B. JORDAN, *op. cit.*, p. 67.
25. Los dos primeros versos de uno de ellos dicen: “¿Qué te hicieron los míseros poetas, / Oh pintor de castañas y de nabos”. Datan de 1628, y son una respuesta a la serie de retratos de personajes ilustres. Véase J. BLANCO MOZO, *op. cit.*, p. 41.
26. Para el uso social del retrato, Laura BASS, *The Drama of the Portrait. Theater and Visual Culture in Early Modern Spain*, University Park: Penn State Press, 2008.
27. Antonio A. PALOMINO, *El museo pictórico y escala óptica. III.-El parnaso español pintoresco y laureado*, Madrid: Vda de Juan García Infanzón, 1724, p. 318; Juan A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid: Viuda de Ibarra, 1800, t. 5, p. 125-126.
28. Véase, por ejemplo, José M. Díez BORQUE, “¿De qué vivía Lope de Vega? Actitud de un escritor en su vida y ante su obra”, *Segismundo*, 8, 1972, p. 65-90.
29. Juan PÉREZ DE MONTALBÁN, “Santo Domingo en Soriano”, *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid: A. García de la Iglesia, 1702.
30. Francisco CALVO SERRALLER, “Las academias artísticas en España”, in: Nikolaus PEVSNER, *Las academias de arte*, Madrid: Cátedra, 1982, p. 214; Elena SÁNCHEZ DE MADARIAGA, “Devoción, patronazgo y sociabilidad en la Corte: escritores y artistas en la congregación de Esclavos del Santísimo Sacramento de la Magdalena en el Madrid del siglo XVII”, in: Cécile VINCENT-CASSY y Pierre CIVIL (eds.), *Hacedores de santos. La fábrica de la santidad en la Europa católica (ss. XV-XVIII)*, Aranjuez: Doce Calles, 2019, p. 317-331.
31. Reproducido en J. PÉREZ DE MONTALBÁN, *Obra no dramática*, *op. cit.*, p. 1015.
32. Véase Jean ANDREWS, Jeremy ROE y Oliver N. WOOD (eds.), *On Art and Painting. Vicente Carducho and Baroque Spain*, Cardiff: University of Wales Press, 2016.
33. “Del doctor Juan Pérez de Montalbán qué pinturas no se han oído, siendo los versos como los lienzos, y juzgando los oídos como los ojos”, in: Vicente CARDUCHO: *Diálogos de la pintura*, ed. Francisco Calvo Serraller, Madrid: Turner, 1979, p. 210.
34. V. CARDUCHO, *op. cit.*, p. 448-451: “Lee agradecido lo que con voluntad y doctamente han escrito (los autores de los memoriales); y juntamente ve ese dibujo, y esos versos del doctor Juan Pérez de Montalbán”.
35. George KUBLER, “Vicente Carducho’s Allegories of Painting”, *The Art Bulletin*, 47, 1975, p. 439-445.
36. Julián GÁLLEGO, *El pintor de artesano a artista*, Granada: Universidad de Granada, 1976.
37. J. PÉREZ DE MONTALBÁN, *Obra no dramática*, *op. cit.*, p. 750.
38. Francisco CALVO SERRALLER, *teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid: Cátedra, 1981, p. 541.

39. V. CARDUCHO, *op. cit.*, p. 210.
40. Pedro GRANDE DE TENA (ed.), *Lágrimas panegíricas a la temprana muerte de ... Juan Pérez de Montalbán*, Madrid: Imprenta del Reino, 1639, p. 120.
41. J. PÉREZ DE MONTALBÁN, *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre* (1635), in: *Obra no dramática, op. cit.*, p. 905-927. En un primer testamento, fechado en 1627, había destinado ese retrato al duque de Sessa. Se describe así: “Un retrato de mi mocedad donde hay una envidia pintada y otras figuras morales”. En ese mismo testamento legaba a Pérez de Montalbán otro retrato suyo. Véase Cayetano de LA BARRERA, *Vida de Lope de Vega*, Madrid: Atlas, 1974, t. 2, p. 159-160.
42. Para esa relación entre el retrato y la estampa de Carducho, Javier PORTÚS, “Painting and Poetry in Diálogos de la pintura”, in: J. ANDREWS, J. ROE y O. WOOD (eds.), *op. cit.*, p. 82.
43. Cito por A. CAYUELA, *op. cit.*, p. 379.
44. Enrique LAFUENTE FERRARI, *Los retratos de Lope de Vega*, Madrid: Biblioteca Nacional, 1935.
45. Reproducidos en Javier de BLAS, María Cruz de CARLOS y José Manuel MATILLA, *Grabadores extranjeros en la corte española del Barroco*, Madrid: CEEH, 2011, p. 283, 425 y 461.
46. En el caso del más tardío, ostenta en una medalla que le cuelga al pecho la insignia de la orden de Predicadores.
47. “El doctor (o licenciado) Juan Perez de Montalban de su edad de...”.
48. Pierre CIVIL, “De l’image au texte: portrait de l’auteur dans le livre espagnol des XVI^e et XVII^e siècles”, in: *Le livre et l’édition dans le monde hispanique, XVI^e-XX^e siècles: Pratiques et discours paratextuels. Actes de Colloque International CERHIUS* (1991), Grenoble, p. 45-62.
49. Véase Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid: Iberoamericana, 2011.
50. W. JORDAN, *Juan van der...*, 2005, p. 150.

RESÚMENES

El estudio de la vida y la obra del pintor Juan Van der Hamen y del escritor Juan Pérez de Montalbán, y el análisis de las relaciones entre ambos y de los lugares físicos e intelectuales en los que coincidieron, permiten adentrarnos en el conocimiento de los estrechos lazos que unieron a muchos de los principales literatos y artistas activos en la corte en las primeras décadas del siglo XVII. Este artículo explora algunos de esos lugares, especialmente la galería de retratos de intelectuales que formó Van der Hamen, la inclusión del nombre del pintor en el “parnaso” de madrileños ilustres que publicó Pérez de Montalbán, la presencia de ambos en los *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho, o los retratos del escritor que se incluyeron en las páginas preliminares de sus obras.

The study of the life and work of the painter Juan Van der Hamen and the writer Juan Pérez de Montalbán, and the analysis of the relations between both of them and the physical and intellectual places in which they coincided, allow us to have a deeper knowledge of the links between many of the leading writers and artists active in court in the first decades of the 17th Century. This article explores some of those places, especially the gallery of portraits of intellectuals that Van der Hamen formed, the inclusion of the name of the painter in the “parnassus” of illustrious locals published by Pérez de Montalbán, the presence of both in the

Diálogos de la pintura of Vicente Carducho, or the portraits of the writer that were included in the preliminary pages of his works.

ÍNDICE

Keywords: Juan Pérez de Montalbán, Juan van der Hamen, portraits of writers, Vicente Carducho, parnassus

Palabras claves: Juan Pérez de Montalbán, Juan van der Hamen, retratos de intelectuales, Vicente Carducho, Parnasos

AUTOR

JAVIER PORTÚS

Museo Nacional del Prado, Madrid