

ARS VS. NATURA:

LOPE DE VEGA Y JUAN VAN DER HAMEN DE LEÓN

Antonio Sánchez Jiménez
Universiteit van Amsterdam)

Una de las más brillantes familias flamencas asentadas en Madrid a comienzos del siglo XVII eran los Van der Hamen, testimonio de las íntimas relaciones artísticas hispano-flamencas durante el Siglo de Oro. Estos Van der Hamen eran los tres hijos de Juan van der Hamen, Pedro, Lorenzo y Juan, que sobresalieron en letras y pintura y que formaron parte del círculo del gran Lope de Vega. En concreto, el Fénix les dedicó varias obras, entre las que destacan los dos sonetos y la elogiosa mención que mereció el que hoy es el más célebre de los hermanos, Juan van der Hamen de León (1596-1631), poeta y sobre todo exitoso pintor de bodegones y floreros.¹ Curiosamente, estas tres referencias al menor de los van der Hamen se concentran en dos obras de Lope muy cercanas cronológicamente: *La Circe* (1624) y el *Laurel de Apolo* (1630).

Nuestro trabajo estudia estas referencias indagando los motivos que llevaron al Fénix a interesarse por Van der Hamen en esta etapa de su carrera, es decir, examinando las características que Lope pensaba tener en común con Van der Hamen. Para ello pasaremos revista a la carrera de Van der Hamen y a las dichas menciones, examinando en detalle su naturaleza y deduciendo de ellas la idea de la pintura y literatura que tenía Lope de Vega. Concretamente, nos centraremos en dos aspectos de esta concepción del proceso artístico: en primer lugar, examinaremos el papel que tenían los conceptos de la imitación y el ingenio en la intensa polémica literaria entre Lope y los cultos que se libraba en los años 20 del siglo XVII. En segundo lugar, estudiaremos la relación de Lope con el género que hizo famoso a Van der Hamen, el bodegón.

El celeberrimo pintor de bodegones combinaba su origen flamenco con una educación española, y lazos con las comunidades flamenca y castellana de Madrid. Su familia – los Hammen – era originaria de los alrededores del actual Vleuten, en la provincia de Utrecht (Jordan, 2005: 21), aunque se habían asentado en la corte de Bruselas antes de mudarse a Madrid. El padre de los Van der Hamen, Jehan o Juan van der Hamen, sirvió en la prestigiosa Guardia de

1. Los floreros eran los bodegones de flores, según la denominación que canonizó Julio Cavestany con su exposición *Bodegones y floreros en la pintura española* (1935) (Jordan y Cherry, 1995: 11).

Archeros Reales, compuesta principalmente de nobles flamencos (Jordan, 2005: 40) y en la que más tarde serviría el propio Juan van der Hamen hijo. La familia vivía al sureste de Madrid, en los alrededores de la Plaza de la Cebada, más concretamente en la parroquia de San Andrés, que era el barrio flamenco de la ciudad (Jordan, 2005: 47). Como el padre, los hermanos Van der Hamen eran jóvenes hidalgos bien educados, aficionados a las letras y a la pintura (Jordan, 2005: 48) y perfectamente adaptados al mundo social y cultural madrileño. El mayor, Pedro, compuso unos *Pedazos de historia y de razón de estado* (1624) en parte traducidos del francés; el segundo hermano, Lorenzo, destacó como humanista e historiador, escribiendo numerosas obras de éxito; por su parte, el menor, Juan, combinó su oficio de pintor con incursiones en la poesía, siendo, por su educación, inclinación y amistades, un artista que unía los mundos de la literatura y la pintura (Jordan, 2005: 39). De hecho, Van der Hamen, que como su hermano Lorenzo pertenecía al círculo de Lope de Vega, mantuvo buenas relaciones con destacados literatos de la época, realizando una famosa galería de retratos de muchos de ellos, de los cuales recibió a su vez honrosos poemas.² Antonio de Palomino resalta en Van der Hamen precisamente esta unión de literatura y pintura: “hizo extremados versos castellanos, con que probó el parentesco que tienen la Pintura y la Poesía” (Gállego, 1976: 132). Sin embargo, pese a esos versos – que desgraciadamente no se han conservado – Van der Hamen fue célebre fundamentalmente por su habilidad como pintor, oficio que desempeñó y que, junto con su puesto en la Guardia de Archeros, le permitió ganarse la vida. Como pintor, Van der Hamen también combinaba los mundos flamenco y español, pues aunque fue educado en Madrid sus cuadros denotan la influencia de la pintura flamenca de la época (Jordan, 2005: 24-25; Palomino, 1744: 73). Concretamente, destacó como bodegonista y retratista, consiguiendo ser un auténtico especialista en bodegones – el primer especialista en este género en España – ya a comienzos de los años 20 (Jordan, 2005: 61; 73). Van der Hamen usó hábilmente los bodegones como

-
2. Valga como ejemplo de estos poemas dedicados a Van der Hamen el siguiente soneto de un gran amigo de Lope de Vega, el poeta toledano José de Valdivielso:

Tan felizmente al lino tradujiste
 mi rostro, ¡oh pincel fénix!, que mirado
 me juzgo en un espejo, no copiado,
 porque hasta el movimiento le infundiste.

Burla ingeniosa de mí mismo fuiste,
 pues me hallé vivo y me busqué pintado,
 porque el habla que hurtaste al retratado
 al retrato sin habla se la diste.

Tú de ti mismo en verte te dudaste,
 porque sobre tu ingenio y tu deseo,
 más que te persuadiste, ejecutaste.

Y yo, cuando por ti tan yo me veo,
 como a la copia el alma trasladaste,
 aunque vivo me toco, no me creo. (Jordan, 2005: 149)

una “new commercial opportunity, as a genre to be exploited for the painter’s livelihood”, haciéndolos por encargo de sus clientes, pero también ofreciéndolos directamente a la venta del público en su estudio (Jordan, 2005: 74-75). Sin embargo, conviene recordar que durante el siglo XVII los expertos en pintura, y sobre todo los tratadistas, consideraban que los bodegones eran un género menor y bajo (Félibien, 1669: IV, 9, 133; 1685: 16; Gasten, 1982: 13; van Hoogstraeten, 1969: 75-76; Jansen, 1999; Jordan y Cherry, 1995: 36; Lowenthal, 1996: 3; 8; Schneider, 1994: 7). Este tipo de cuadros gozaba de gran demanda y se vendían muy bien, como prueba la experiencia de nuestro Van der Hamen, por lo que ser experto en bodegones resultaba muy lucrativo (Gasten, 1982: 13; Jansen, 1999: 56; Loughman, 1999). Sin embargo, y quizás precisamente por eso, los teóricos de la época pensaban que el bodegón era un género popular, apropiado para artistas jóvenes (Jordan y Cherry, 1995: 25; Schneider, 1994: 10). En oposición a críticos más conservadores, como Carducho, Pacheco defiende la dignidad del bodegón en su *El arte de la pintura*, pero al mismo tiempo reconoce que no es un género de prestigio: “Puede haber maestría en los vasos de vidrio, de barro, de plata y oro y cestillos en que se suelen poner las flores y en la elección de luces y disminución y apartamiento de estas cosas entre sí. Y alguna vez se pueden divertir en ellas buenos pintores, aunque no con mucha gloria” (1979: 511). Además, Pacheco sugiere que el bodegón es un género divertido (“Es muy entretenida la pintura de las flores imitadas del natural en tiempo de primavera”), que no tiene tanto mérito como la pintura de “graves historias” (1979: 509; 511). Los pintores jóvenes, se entiende, pueden utilizar el bodegón para ganar dinero rápidamente y también para ganarse un nombre demostrando con estos cuadros su habilidad imitativa. Sin embargo, tras asentarse así en el mundo pictórico deberían pasar en cuanto fuera posible a géneros más elevados como la pintura religiosa narrativa, la pintura histórica o la mitológica (Lowenthal, 1996: 8; Schneider, 1994: 7). Van der Hamen sufrió estos prejuicios en propias carnes, pues aunque consiguió con los bodegones fama y dinero, esta fama se constituyó en un estigma que dificultó su ascenso a posiciones más prestigiosas en el campo. Para muchos, el hispano-flamenco era un vulgar “pintor de castañas y de nabos” (Paz y Meliá, 1899: 365).³

Sin embargo, para Lope de Vega y su círculo Van der Hamen era un pintor excelente, cuyos bodegones superaban a la misma naturaleza, como aseguraba Juan Pérez de Montalbán en el *Para todos* (1632) (Jordan, 2005: 15). Concretamente, las tres elogiosas menciones que el Fénix dedica a Van der Hamen comparten el mismo énfasis en el papel mimético de los cuadros del hispano-flamenco, algo ya evidente en la primera de ellas, la que aparece en *La Circe*:

3. La cita procede del anónimo soneto satírico dedicado a Van der Hamen que una mano desconocida arrojó envuelto en una piedra a la ventana de Lope de Vega en 1628.

A JUAN DE VANDER HAMEN VALDERRAMA, PINTOR INSIGNE.

SONETO.

Al Olimpo de Júpiter divino,
 donde rayos de sol forman doseles,
 a quejarse de vos —oh nuevo Apeles—,
 con triste voz, Naturaleza vino.
 Dijo que vuestro ingenio peregrino 5
 le hurtó, para hacer frutas, sus pinceles;
 que no pintáis, sino criáis, claveles,
 como ella en tierra, vos en blanco lino.
 Júpiter, las querellas escuchadas,
 hizo traer un lienzo, y viendo iguales
 con las que ella crió las retratadas,
 mandó que vos pintéis las naturales, 10
 y ella pueda sacar de las pintadas,
 quedándose en el cielo, originales. (2003: 739-740)

El soneto narra un tipo de canonización pictórica, en la que Van der Hamen, saludado como el “nuevo Apeles”, príncipe de los pintores, sube al “Olimpo” y recibe allí el respaldo de la máxima autoridad, “Júpiter”. Es decir, el monte Olimpo funciona como una especie de Parnaso y Júpiter como un Apolo que otorga gloria a los artistas, en este caso a un pintor. Además, este espaldarazo ocurre en el contexto de una disputa artística en la que compiten Van der Hamen y Naturaleza, concurso modelado a imitación de los de Apolo y Marsias o Atena y Aracne. A diferencia de estos certámenes mitológicos, el de Van der Hamen y Naturaleza no contrasta dos estilos artísticos opuestos, sino que glorifica al pintor hispano-flamenco por lo excelente de su imitación: los bodegones (“frutas”) y floreros (“claveles”) del pintor compiten con sus modelos naturales e incluso los superan. Por ello, las quejas de Naturaleza que aparecen en el segundo cuarteto invierten los atributos metafóricos de Van der Hamen y su oponente: la Naturaleza toma los instrumentos del pintor y pinta sus frutas con pinceles; en contraste, Van der Hamen cría “claveles” en los campos del lienzo (“blanco lino”). El juicio de Júpiter que remata el poema insiste en la idea de la imitación, pues el dios no logra distinguir los cuadros de Van der Hamen de los originales, y por ello resuelve que la mencionada

inversión se institucionalice: los cuadros de Van der Hamen se convierten ahora en los “originales” que deberá copiar la Naturaleza, y se guardarán en el “cielo” para asegurar su gloria. En suma, se trata de un soneto panegírico que celebra los bodegones y floreros de Van der Hamen desde un concepto típicamente barroco: el arte es una imitación de la naturaleza que puede llegar a superarla.

En la silva IX del *Laurel de Apolo* encontramos la segunda mención de Lope a Van der Hamen, que insiste como la de *La Circe* en la imitación y en la metáfora de la competencia con natura. Aparece en el contexto de una alabanza de varios pintores (Vicencio Carducho, Eugenio Cajés, Antonio Lanchares, Juan Bautista Maíno) que, en representación de su arte, llegan al Parnaso: “[...] porque es razón que participe / del laurel la pintura generosa [...]” (2007: vv. 161-162). Entre ellos marcha también Juan van der Hamen:

Van der Hamen, a quien Flora
sustituyó el oficio del Aurora. (2007: vv. 168-169)

Esta vez son solamente los floreros (“Flora”) los cuadros alabados, pero de un modo muy semejante al del soneto de *La Circe*: los lienzos de Van der Hamen logran sustituir a las fuerzas de la naturaleza porque, se sobreentiende, imitan tan bien las creaciones naturales que pueden competir con ellas y superarlas.

El tema de la imitación de la naturaleza reaparece en la tercera mención, un soneto incluido al final del propio *Laurel de Apolo*. Esta vez, sin embargo, Lope lo desarrolla de un modo mucho más claro, y lo asocia a varios otros puntos de interés para nuestro estudio:

A JUAN DE VANDER HAMEN, PINTOR EXCELENTE

Si cuando, coronado de laureles,
copias, Vander, la primavera amena,
el lirio azul, la cándida azucena,
murmura la Ignorancia tus pinceles,
sepa la Envidia, castellano Apeles,
que en una tabla de tus flores llena
cantó una vez burlada Filomena
y cercaron abejas tus claveles.

inversión se institucionalice: los cuadros de Van der Hamen se convierten ahora en los “originales” que deberá copiar la Naturaleza, y se guardarán en el “cielo” para asegurar su gloria. En suma, se trata de un soneto panegírico que celebra los bodegones y floreros de Van der Hamen desde un concepto típicamente barroco: el arte es una imitación de la naturaleza que puede llegar a superarla.

En la silva IX del *Laurel de Apolo* encontramos la segunda mención de Lope a Van der Hamen, que insiste como la de *La Circe* en la imitación y en la metáfora de la competencia con natura. Aparece en el contexto de una alabanza de varios pintores (Vicencio Carducho, Eugenio Cajés, Antonio Lanchares, Juan Bautista Maíno) que, en representación de su arte, llegan al Parnaso: “[...] porque es razón que participe / del laurel la pintura generosa [...]” (2007: vv. 161-162). Entre ellos marcha también Juan van der Hamen:

Van der Hamen, a quien Flora
sustituyó el oficio del Aurora. (2007: vv. 168-169)

Esta vez son solamente los floreros (“Flora”) los cuadros alabados, pero de un modo muy semejante al del soneto de *La Circe*: los lienzos de Van der Hamen logran sustituir a las fuerzas de la naturaleza porque, se sobreentiende, imitan tan bien las creaciones naturales que pueden competir con ellas y superarlas.

El tema de la imitación de la naturaleza reaparece en la tercera mención, un soneto incluido al final del propio *Laurel de Apolo*. Esta vez, sin embargo, Lope lo desarrolla de un modo mucho más claro, y lo asocia a varios otros puntos de interés para nuestro estudio:

A JUAN DE VANDER HAMEN, PINTOR EXCELENTE

Si cuando, coronado de laureles,
copias, Vander, la primavera amena,
el lirio azul, la cándida azucena,
murmura la Ignorancia tus pinceles,
sepa la Envidia, castellano Apeles,
que en una tabla de tus flores llena
cantó una vez burlada Filomena
y cercaron abejas tus claveles.

Historia natural de Plinio: “Fertur et postea Zeuxis pinxisse puerum uvas ferentem, ad quas cum advolassent aves, eadem ingenuitate processit iratus operi et dixit: uvas melius pinxi quam puerum, nam si et hoc consummassem, aves timere debuerant” (1952: IX, 35, 66). Varios teóricos de la pintura de la España de la época comentan el episodio pliniano, como Francisco Pacheco, que traduce parte del pasaje de Plinio en su *Arte de la pintura*: “No le sucedió así a Zeuxis cuando pintó el muchacho que llevaba unas uvas sobre la cabeza, a las cuales volaban a picar los pájaros, por donde, airado contra su obra, dijo: ‘Mejor he pintado las uvas que el muchacho, porque si estuviera perfecto, las aves tuvieran miedo de llegar a ellas’”, señalando además en la apostilla marginal el lugar de donde extrae la información: “Plinio, lib. 35, cap. 10” (1990: 520).⁵ Esta referencia al legendario pintor griego Zeuxis y a Plinio se convirtió en todo un tópico del género del bodegón (Brusati, 1999: 63; Chong, 1999: 31; Jansen, 1999: 51; Jordán y Cherry, 1995: 14; Jordán, 2005: 94),⁶ como muestra el hecho de que los bodegones privilegien las uvas entre otras frutas que eligen representar,⁷ y que tiendan a incluir pájaros – o, a veces, insectos – picoteándolas.⁸ Concretamente, el tema aparece en un destacado número de bodegones españoles, desde los famosos bodegones de uvas de Juan Fernández Labrador a los bodegones de moscas chupando aloja o de jilgueros picoteando uvas del propio Van der Hamen. Estos animales suponían citas o referencias a Plinio⁹ que habrían sido comprendidas rápidamente por el público entendido de la época (Jordán, 2005: 94).

5. Otro contemporáneo que usa la anécdota para enfatizar la dignidad de la pintura es el pintor-poeta Juan de Jáuregui:

Prueba tú si engañar sabes
con el racimo las aves,
o a Zeuxis con otro velo. (Darst, 1985: 41-42)

Asimismo, el pasaje de Plinio aparece traducido y explicado en la difundidísima *Silva de varia lección* de Pedro Mexía (1989: I, 641-42).

6. Según Leonard Barkan, “In the context of classical art theory, bunches of grapes are hardly a casually chosen subject, particularly when the context is somewhat coy as to whether they are real or painted” (1995: 340).
7. Destaca el caso de Juan Fernández “el Labrador”, pintor castellano de comienzos del siglo XVII que se hizo famoso por sus bodegones de uvas.
8. Encontramos ejemplos de esta composición en varios bodegones de Juan van der Hamen y León (bodegón de 1622 conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; bodegones de 1621 – Patrimonio Nacional – y 1623 – Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial –, claramente inspirados en un famoso bodegón con frutas y jilgueros del flamenco Frans Snyder (Jordán, 2005: 103); bodegón de 1628 conservado en el Dartmouth College Museum of Art; etc.) o Alejandro de Loarte (bodegón de 1624 conservado en la Colección Plácido Arango, en Madrid).
9. De hecho, la *Historia natural* de Plinio fue traducida al castellano precisamente cuando comenzaban a aparecer los bodegones y cuando ilustres bodegonistas como Sánchez Cotán iniciaban su carrera (Jordán y Cherry, 1995: 14). Concretamente, Jerónimo Huerta hizo todo un oficio de la traducción de Plinio, comenzando en 1602, y publicando continuaciones o reediciones en 1603, 1624 y 1629.

Los pájaros e insectos engañados por los cuadros son al tiempo una cita clásica de la historia de Zeuxis, un recuerdo del poder imitativo de la pintura y una reflexión sobre el *trompe l'œil*, pues los animales también sirven de metáfora de los espectadores, que pueden confundir las frutas y flores pintadas con las reales. Esta referencia al naturalista latino le dio un lustre clásico al género del bodegón (Bergström, 1970: 13), y les proporcionó a los pintores barrocos una justificación para sus heroicos intentos de competir con la propia naturaleza. Por ejemplo, el célebre Sánchez Cotán fue alabado en la época por encarnar el tipo de mimesis pictórica que proponía la Antigüedad (Jordan, 2005: 98).

El énfasis en la imitación, en las apariencias y en la percepción de los sentidos, tan típico del Barroco, explica al menos en parte el éxito de los bodegones, en los que los españoles del siglo XVII buscaban, precisamente, una mimesis extrema, un objetivo técnico (Chong, 1999: 29; Lloyd, 2005: xiv; Saisselin, 1976: 198): el realismo radical (“painstaking realism”) que han notado algunos críticos (Robinson, 1906: 183). Se trata de una interpretación justificada por textos de la época, como *El arte de la pintura* de Pacheco, que dedica todo un capítulo del libro III a “La pintura de animales y aves, pescaderías y bodegones, y de la ingeniosa invención de los retratos del natural”. Pacheco indica en esta sección que muchos pintores “se han inclinado a pintar pescaderías con mucha variedad; otros, aves muertas y cosas de caza; otros, bodegones con diferencias de comida y bebida”. Pacheco defiende esta elección, sosteniendo que el bodegón es un género perfectamente digno precisamente porque en él se encuentra “la verdadera imitación del natural”, que debía ser el objetivo de la buena pintura: “¿Pues qué? ¿Los bodegones no se deben estimar? Claro está que sí, si son pintados como mi yerno los pinta alzándose con esta parte sin dejar lugar a otro, y merecen estimación grandísima; pues con estos principios y los retratos, de que hablaremos luego, halló la verdadera imitación del natural” (1990: 517-519). Dejando aparte la referencia al ya exitoso Diego Velázquez (“mi yerno”), la frase de Pacheco resulta interesante por proponer al bodegón como modelo de pintura, y por señalar qué buscaban los pintores y espectadores de la época en el género: la imitación de la naturaleza. Pacheco continúa enfatizando este punto al referirse a su propia práctica pictórica, cuando señala que él mismo decidió pintar un bodegón: “con dos figuras del natural, flores y frutas y otros juguetes” y afirma que “conseguí lo que bastó para que las demás cosas de mi mano pareciesen delante de él pintadas” (1990: 519). De los cuadros de Pacheco, sólo el bodegón consigue competir con la naturaleza, pues sus demás creaciones son obviamente artificiales (“pintadas”) cuando se comparan con su cuadro de “flores y frutas y otros juguetes”. Es decir, los bodegones barrocos encarnaban el intento del arte por reflejar fielmente la naturaleza, tan fielmente que engañara a los espectadores como en el caso del cuadro de Zeuxis que describió Plinio.

Con su referencia a los pájaros y abejas a los que engañó un lienzo de Van der Hamen, Lope de Vega cita a Plinio, subraya el papel de la pintura como imitación de la naturaleza y reivindica un género a veces despreciado, el bodegón. El Fénix tenía un interés especial y personal en estos dos últimos puntos, como revela el protagonismo que la figura alegórica de la Envidia cobra en el soneto del *Laurel de Apolo*. Se trata de una de las imágenes favoritas de Lope: la de la envidia persiguiendo su genialidad. Dos ejemplos gráficos de esta representación de la Envidia acosando al autor aparecen en los grabados de las respectivas portadas de la *Arcadia* (1598) y *El peregrino en su patria* (1604) (Romera-Navarro, 1935: 279). Asimismo, encontramos el tema en muchas otras obras del Fénix desde el principio hasta el fin de su carrera: *Isidro* (II, 626-30), *Rimas* (1998: 150, 2), *La hermosura de Angélica* (2002: XIX, 94), *Jerusalén conquistada* (2003: XVIII, 92; XIX, 87), *Rimas sacras* (2006: 31, 8) y *Rimas de Tomé de Burguillos* (2002: 163), entre otras. En su estudio Lope poseía incluso un cuadro alegórico sobre el tema protagonizado precisamente por la Envidia: “un retrato de mi mocedad donde hay una Envidia pintada y otras figuras morales” (2007: 678). En todas estas obras, el tema de la Envidia está relacionado con el acoso que creía sufrir el Fénix; lo mismo ocurre en el soneto dedicado a Van der Hamen, sólo que esta vez es el pintor de bodegones y floreros el que resulta acosado debido a su genio. Dado este paralelismo entre su persona y la de Van der Hamen, debemos pensar que Lope debió de ver en los realistas bodegones del hispano-flamenco cualidades que también observaba en su propio arte literario.

La clave se halla en las dos características que destaca el soneto del *Laurel de Apolo*, la imitación de la naturaleza y el género del bodegón. En cuanto a la primera, en los años 20 Lope consideraba que también la literatura, no solamente la pintura, consistía principalmente en una imitación de la naturaleza. La analogía se basa en el famoso tópico *ut pictura poesis*, pero en concreto lo que le interesa al Fénix de esta hermandad de las artes¹⁰ es el hecho de que en la pintura de la época se daba una batalla paralela a la que libraba Lope en el campo de las letras. El eje de la polémica era la disputa sobre la esencia del arte, es decir, sobre qué elemento del arte tenía más importancia: unos enfatizaban sobre todo el papel de la imitación fiel de la naturaleza. Según esta idea, el arte debía ser un espejo de la vida y reflejo de lo que percibimos con los sentidos, concepto que Erwin Panofsky (1980: 45-46) llamó *imitatio* y que David H. Darst ha aplicado a la pintura y literatura de nuestro Siglo de Oro (1985: 10).

10. Lope utilizó en numerosas ocasiones el tópico de que la poesía y la pintura eran artes hermanas, de modo que Baltasar Elisio de Medinilla se lo hace decir a su personaje Lope de Vega: “estas dos artes tan hermanas en muchas cosas, según la opinión de Simónides” (Medinilla, 1997: 249). La referencia al aforismo de Simónides procede de Plutarco (*De gloria Atheniensium*, III, 346f-347c), un libro que conocía bien Lope.

Lope utilizó esta idea “naturalista” para definir sus comedias en el “Arte nuevo”:

Ya tiene la comedia verdadera
su fin propuesto, como todo género
de poema o poesis, y este ha sido
imitar las acciones de los hombres
y pintar de aquel siglo las costumbres. (1998: 49-53)

Aunque para imitar la naturaleza era necesario algo de erudición y estudio, los artistas que enfatizaban la imitación fiel insistían también en que lo más importante para llevar a cabo dicha imitación era la habilidad innata, imposible de enseñar: la capacidad de imitación iba ligada al ingenio o “natural”, es decir, a la capacidad innata del artista. La conexión la establece, entre otros, Vicente Carducho al hablar de Caravaggio: “¿Quién pintó jamás y llegó a hacer también como este monstruo de ingenio y natural hizo sin preceptos, sin doctrina, sin estudio, mas sólo con la fuerza de su ingenio y con el natural delante, a quien simplemente imitaba con tanta admiración?” (89r-89v; xvii). Era la línea que seguía también Lope, pues este otro “monstruo de la naturaleza y Fénix de los ingenios” siempre insistió en que los poetas nacen, no se hacen (Sánchez Jiménez, 2006: 85; 89-90),¹¹ aunque también necesiten de erudición y trabajo para pulir sus obras. Por ejemplo, en “La Andrómeda”, incluida en *La Filomena*, el narrador comenta una aparición de la fuente Castalia, cuyas aguas proporcionan inspiración a los poetas:

Despídase de ser jamás poeta
quien no bebiere aquí, por más que el arte
le esfuerce, le envanezca y le prometa,
que el natural es la primera parte;
bien es verdad que le ha de estar sujeta,
y no pensar que ha de vivir aparte:
que si arte y natural juntos no escriben,
sin ojos andan y sin alma viven. (2003: 42)

11. Recuérdese que el *poeta nascitur, non fit* (“el poeta nace, no se hace”) era un adagio e incluso un tópico de la época (Ringer, 1941).

La erudición (“el arte”) es necesaria, pero el peso de la octava descansa en el ingenio (“el natural”), que es “la primera parte”. El énfasis en el ingenio le venía bien al Fénix, que siempre subrayó ante todo su prodigiosa habilidad innata para componer versos, que según él era lo que le diferenciaba de la muchedumbre de poetas y poetastros de su tiempo. En la pintura de la época se daban desarrollos semejantes, pues algunos tratadistas entendían que los pintores de bodegones y retratos – Velázquez o Van der Hamen –, géneros en los que importaba más la habilidad imitativa que la erudición, destacaban principalmente por su capacidad innata, por su ingenio (Darst, 1985: 14).

Frente a esta idea del arte como espejo fiel de la naturaleza (*imitatio*), otros autores enfatizaban unas cualidades y estilo artístico diferentes, pues proponían que la imitación que llevaba a cabo el arte era selectiva, es decir no era *imitatio*, sino *electio-correctio* (Panofsky, 1980: 48-49). La *electio* consistía en “emular la naturaleza escogiendo diferentes aspectos de ella para formar una composición mejor de lo que se ve en el mundo objetivo” (Darst, 1985: 12). De este modo, los artistas tenían el privilegio “tanto de escoger las partes más correctas – artística y moralmente – de la naturaleza como de mejorar lo que se encuentra allí” (Darst, 1985: 13), la licencia poética a que tanto se acogían Góngora y los cultos. Por tanto, los partidarios de la *electio* subrayaban que el artista imitaba de un modo activo: al representar no reflejaba, sino más bien seleccionaba con su intelecto elementos del natural, ayudado en ello por sus conocimientos y reflexión. Frente al ingenio innato que defendían los “naturalistas” (*imitatio*), los defensores de la *electio* pensaban que la parte más importante del oficio de artista era la erudición, que podía y debía aprenderse. En poesía, fueron Góngora y los cultos o culteranos quienes más enfatizaron que el arte era ante todo una *electio* basada en una enorme erudición (Darst, 1985: 14).

La aparición de esta tendencia con gran fuerza a partir de 1613 hizo que Lope radicalizara su posición inicial y que comenzara a atrincherarse en su nicho de genio imitativo. Según el Fénix, los cultos o culteranos escondían su incapacidad natural para escribir poesía bajo un montón de erudición¹² que además resultaba pedante y poco decorosa en el contexto de sus vanos poemas. Es decir, el verdadero poeta nace, no se hace, y la esencia de su arte se halla en usar la habilidad innata en la imitación de la naturaleza y de su tiempo. Se

12. Por ejemplo, en la “Respuesta de Lope de Vega Carpio” al “Papel que escribió un señor de estos reinos a Lope de Vega Carpio en razón de la nueva poesía”, incluida en *La Filomena*, Lope critica a los cultos haciéndose eco de un dicho de Cicerón sobre Séneca: “que hay muchos hombres a quien, sobrando la doctrina, falta la elocuencia” (2003: 315). Unas líneas más adelante insiste: “porque la retórica quiere una cierta diferencia de ingenio” (2003: 315).

trata de una opinión que Lope sostuvo desde el comienzo de su carrera, en *La Arcadia*:

no sin causa fue la poesía de los antiguos comparada a la pintura, llamándola muda poesía, y a la poesía pintura que habla. Porque como el pintor con los pinceles, tabla, lienzo y diversidad de colores va imitando a la Naturaleza los actos, la semejanza del hombre o de otro animal cualquiera, hasta sacar la imagen y retrato, así el poeta con la lengua, pluma, números y armonía adorna, pinta y retrata aquel sujeto de que él hizo elección para su ingenio.¹³ (1975: 267)

Nótese que es precisamente en el contexto de la comparación con la pintura cuando Lope define la poesía como imitación de la naturaleza, algo que continuaría haciendo en la década de los 20 cuando criticaba los poemas “culteranos”.¹⁴ Contra la “poesía nueva” de Góngora y sus seguidores, el Fénix enarboló el estandarte del ingenio frente a la erudición vana: recordemos que la apología del “natural” arriba citada procedía de *La Filomena*, un libro sumamente polémico (anti-culterano) de 1621. Es en este ambiente de la batalla contra los recalitrantes y peligrosos cultos en el que debemos entender el interés de Lope por Van der Hamen. El Fénix se dio cuenta de que en el campo de la pintura se libraba un combate análogo al suyo: una batalla entre los pintores que se dedicaban a los retratos y bodegones, que enfatizaban la *imitatio* y la importancia del ingenio, y los pintores que se especializaban en géneros más prestigiosos (la pintura sacra de carácter narrativo, entre otros), que subrayaban la *electio* y el papel de los conocimientos adquiridos. Tras percibir este paralelismo, Lope se erigió en defensor de un joven pintor que ya militaba en su círculo de amistades a través de su hermano Lorenzo, Juan van der Hamen. Protegiendo a este talentoso pintor y sus bodegones “naturalistas” el Fénix ondeaba al mismo tiempo su propia bandera: la de un genio envidiado por su prodigiosa capacidad innata, la de un artista excepcional que había conseguido dignificar géneros bajos utilizando su ingenio para imitar la naturaleza.

El énfasis en el ingenio, usado para conseguir la *imitatio*, explica el que Lope destaque entre las obras de Van der Hamen precisamente los bodegones y floreros. Según el Fénix, el hispano-flamenco había usado su habilidad para

13. Citamos *La Arcadia* por la edición clásica de Edwin S. Morby (1975), excepto cuando nos referimos a la “Exposición de los nombres poéticos e históricos contenidos en este libro”, que Morby no incluye, y que citamos por la edición de Joaquín de Entrambasaguas (1965).

14. Lope también defiende en ocasiones una imitación semejante a la *electio* que luego caracterizaría a los cultos. Así ocurre, por ejemplo, en *Los Ponces de Barcelona*, que S. Griswold Morley y Courtney Bruerton datan de 1610-12 (1940: 230), antes de la distribución de los poemas cultos de Góngora en Madrid: “Pintor era el padre mío, / arte tan noble, que basta / decir que a Naturaleza / tal vez enmienda las faltas” (Gállego, 1976: 93). Recordemos que hasta que se enzarzó en la polémica con los cultos, que hizo sus posiciones más inflexibles y centradas en el ingenio – y, por tanto, en la imitación de la naturaleza usándolo –, Lope propuso diversas y complementarias definiciones de la pintura o la poesía.

lograr en esos géneros bajos prodigiosas imitaciones de la naturaleza – tan reales que engañaban a pájaros y abejas –, tarea para la cual la erudición resultaba superflua. De nuevo, el paralelo con la obra de Lope resulta evidente: el Fénix también había logrado su fama gracias a su ingenio y a la imitación del natural con un género nuevo y de poca estimación, la comedia.

De este modo, las demandas de la carrera profesional de Lope de Vega, su defensa de ciertos nichos profesionales¹⁵ contra la “poesía nueva” de los cultos, contribuyen a explicar el interés que el escritor sintió por Juan van der Hamen de León, y el hecho de que sus menciones del pintor se concentren en la década de los 20, la que vio la batalla más encendida entre Lope y sus rivales. El Fénix conocía al joven pintor hispano-flamenco a través del hermano de éste, Lorenzo, que pertenecía al círculo de Lope y que debió de introducir en el mismo al propio Juan. Lope se debió de interesar por este brillante pintor por sus cualidades artísticas, pero también porque vio en él paralelos interesantes con su propio arte. Van der Hamen se había abierto camino con prodigiosas imitaciones del natural en sus retratos, bodegones y floreros, pese a lo que recibía críticas de envidiosos que sostenían que la práctica del hispano-flamenco era una modalidad baja de pintura, privada de estudio y erudición. Del mismo modo, Lope recibía las críticas de los cultos, que consideraban el estilo del Fénix – que también se había hecho famoso imitando la sociedad con sus comedias – una modalidad popular, en el peor de los sentidos, de la poesía. Frente a los murmuradores y envidiosos, a los corrosivos Zoilos y Aristarcos, como diría el propio escritor,¹⁶ Lope defendía a Van der Hamen y se defendía a un tiempo a sí mismo: el verdadero arte, en pintura y en poesía, en la obra de Van der Hamen y en la de Lope, se basaba en el ingenio del artista y en la imitación fiel de la naturaleza. Los bodegones de Van der Hamen eran

-
15. Nuestro uso del término “nicho” proviene de la jerga económica, y alude a la posición especializada que se adquiere con los productos propios en el mercado. La palabra ha pasado con un significado semejante al campo de la biología, pues el *Diccionario de uso del español* de María Moliner recoge la acepción “nicho ecológico”, que es el «lugar que ocupa una especie animal en un ecosistema, en función de su forma de nutrición y de sus relaciones con las otras especies» [Moliner, 2001: II, 447]. Tanto la metáfora económica como la ecológica expresan con eficacia la toma de posiciones de Lope en el mercado y campo literario del momento.
16. En su obsesión por los envidiosos, Lope citaba siempre a Zoilo y a Aristarco como antonomasia de críticos maliciosos y mendaces. Zoilo, retórico y filósofo cínico del siglo IV a.C. fue conocido como *Homeromastix* por sus ataques contra Homero y modelo de envidiosos (Ravissius Textor, 1560: II, 355; Lope de Vega, *Arcadia*, 1965: 172). Aristarco de Samotracia (c.215-143 a.C.) fue un gramático alejandrino conocido por su edición de la obra de Homero. Lope y muchos de sus contemporáneos consideraron a Aristarco prototipo del crítico severo y envidioso: “gramático, gran censor de los versos de Homero, hombre tan maldiciente que hoy se llaman de su nombre los que lo son” (*Arcadia*, 1965: 156). Aparece mencionado en numerosas ocasiones en la obra lírica del Fénix (*Rimas*, 1998: 212, 59; *Jerusalén conquistada*, 2003: XIV, 26; XVII, 92; *Rimas sacras*, 2006: 141, 88; *La Filomela*, 2003: “Segunda parte de *La Filomela*”, 1102; “A don Francisco de la Cueva”, 141; “Amarilis a Belardo”, 126; “El jardín de Lope de Vega”, 346; *Laurel de Apolo*, 2007: I, 422; *Rimas de Tomé de Burquillos*, 2002: 6, 10; *La Gatomaquia*, 2002: V, 50).

un tema perfecto para que el Fénix escribiera *pro domo sua* y se enfrentara a sus más terribles enemigos, Góngora y sus cultos.

Obras citadas

- Barkan, Leonar (1995): "Making Pictures Speak: Renaissance Art, Elizabethan Literature, Modern Scholarship". En: *Renaissance Quarterly*, 48, 326-351.
- Bergström, I. (1970): *Maestros españoles de bodegones y floreros del siglo XVII*. Trad. M. Goulard de Westberg. Madrid: Ínsula.
- Brusati, C. (1999): "Capitalizing on the Counterfeit: Trompe l'Oeil Negotiations". En: A. Chong / Kloek, W. (eds.): *Still-Life Painting from the Netherlands, 1550-1720*. Zwolle: Waanders, 59-71.
- Carducho, Vicente (1979): *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. 1633. Ed. Francisco Calvo Serraller. Madrid: Turner.
- Chong, A. (1999) "Contained Under the Name of Still Life: The Associations of Still-Life Painting". En: A. Chong / Kloek, W. (eds.): *Still-Life Painting from the Netherlands, 1550-1720*. Zwolle: Waanders, 11-37.
- Darst, David H. (1985): *Imitatio. Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro*. Madrid: Orígenes.
- Félibien, A. (1669): *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*. París: F. Léonard.
- _____ (1685): *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*. París.
- Gállego, Julián (1976): *El pintor, de artesano a artista*. Granada: Universidad de Granada.
- Gasten, A. (1999): "Dutch Still-Life Painting: Judgements and Appreciation". En: A. Chong / Kloek, W. (eds.): *Still-Life Painting from the Netherlands, 1550-1720*. Zwolle: Waanders, 13-25.
- van Hoogstraeten, S. (1969): *Inleyding tot de hooge school der schilderkonst: Anders de zichtbaere werelt*. 1678. Doornspijk: Davaco.
- Jansen, G. M. C. (1999): "'On the Lowest Level': The Status of Still Life in Netherlandish Art Literature of the Seventeenth Century". En: A. Chong / Kloek, W. (eds.): *Still-Life Painting from the Netherlands, 1550-1720*. Zwolle: Waanders, 51-57.

- Jordan, W.B. (2005): *Juan van der Hamen y León and the Court of Madrid*. New Haven: Yale University Press.
- Jordan, W.B. / Cherry, M. (1995): *Spanish Still Life from Velázquez to Goya*. Londres: National Gallery.
- Lloyd, R. (2005): *Shimmering in a Transformed Light. Writing the Still Life*. Ithaca: Cornell University Press.
- Loughman, J. (1999): “The Market for Netherlandish Still Lives, 1600-1720”. En: A. Chong / Kloeck, W. (eds.): *Still-Life Painting from the Netherlands, 1550-1720*. Zwolle: Waanders, 87-102.
- Lowenthal, A.W. (1996): “Introduction”. En: A.W. Lowenthal (ed.): *The Object as Subject. Studies in the Interpretation of Still Life*. Princeton: Princeton University Press. 3-12.
- Medinilla, Baltasar Elisio de (1997): “El Vega de la poética española”. En: Luigi Giuliani / Victoria Pineda (eds.): *Anuario Lope de Vega*, 3, 247-272.
- Mexía, Pedro (1989): *Silva de varia lección*. Ed. Antonio Castro. 2 vols. Madrid: Cátedra.
- Moliner, María (2001): *Diccionario de uso del español*. 2 vols. Madrid, Gredos.
- Morley, S. Griswold / Bruerton, Courtney (1940): *The Chronology of Lope de Vega's Comedias With a Discussion of Doubtful Attributions, the Whole Based on a Study of His Strophic Versification*. Nueva York: The Modern Language Society of America.
- Pacheco, Francisco (1990): *El arte de la pintura*. Ed. B. Bassegoda i Hugas. Madrid: Cátedra.
- Palomino, Antonio de (1744): *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*. Londres: Henrique Woodfall.
- Panofsky, Erwin (1980): *Idea*. Trad. María Teresa Pumarega. Madrid: Cátedra.
- Paz y Meliá, A. (1899): “Carta autógrafa de Lope Félix de Vega Carpio”. En: *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 3, 365-366.
- Plinio Segundo, Cayo (1624): *Historia natural de Cayo Plinio Segundo traducida por el licenciado Jerónimo de Huerta y ampliada por él mismo con escolios y anotaciones*. Madrid: Luis Sánchez.
- _____ (1629): *Historia natural de Cayo Plinio Segundo traducida por el licenciado Jerónimo de Huerta y ampliada por el mismo con escolios y anotaciones*. Madrid: Juan González.

- _____ (1603): *Libro nono de Cayo Plinio Segundo de la historia natural de los pescados del mar, estanques y ríos, hecha por Jerónimo Huerta*. Madrid: Pedro Madrigal.
- _____ (1952): *Naturalis Historia IX. Libri XXXIII-XXXV*. Ed. Harris Rackham. Cambridge: Harvard University Press.
- _____ (1602): *Traducción de los libros de Cayo Plinio Segundo de la historia natural de los Animales hecha por el Licenciado Jerónimo de Huerta y anotada por él mismo con anotaciones curiosas*. Alcalá: Justo Sánchez Cresso.
- Ravisius Textor, Johannes (1560): *Officinae epitome*. 2 vols. Lyon: Seb. Gryphius.
- Ringer, William (1941): "Poeta nascitur, non fit: History of an Aphorism". En: *Journal of the History of Ideas*, 2, 497-504.
- Robinson, J.C. (1906): "The Bodegones and Early Works of Velázquez". En: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 10, 172; 175-179; 182-183.
- Romera-Navarro, Miguel (1935): *La preceptiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fénix*. Madrid: Yunque.
- Saisselin, R.G. (1976): "Still Life Paintings in a Consumer Society". En: *Leonardo*, 9, 197-203.
- Sánchez Jiménez, Antonio (2006): *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*. Londres: Tamesis.
- Schneider, N. (1994): *Still Life. Still Life Painting in the Early Modern Period*. Colonia: Benedickt Taschen.
- Vega Carpio, Lope de (1965): *Arcadia*. 1598. En *Obras completas de Lope de Vega, Tomo I*. Ed. Joaquín de Entrambasaguas. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1-173.
- _____ (1975): *Arcadia*. 1598. Ed. Edwin S. Morby. Madrid: Castalia.
- _____ (1998): "Arte nuevo de hacer comedias". 1609. En *Rimas humanas y otros versos*. Ed. Antonio Carreño. Barcelona: Crítica, 545-568.
- _____ (2007): *Cartas, documentos y escrituras del dr. fray Lope Félix de Vega Carpio*. Vol. 2. Ed. Krzysztof Sliwa. Newark: Juan de la Cuesta.
- _____ (2003): *La Circe*. 1624. En *Lope de Vega. Poesía, IV. La Filomena. La Circe*. Ed. Antonio Carreño. Madrid: Biblioteca Castro, 351-747.
- _____ (2003): *La Filomena*. 1621. En *Lope de Vega. Poesía, IV. La Filomena. La Circe*. Ed. Antonio Carreño. Madrid: Biblioteca Castro, 1-349.

- _____ (2002): *La Gatomaquia*. En *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. 1634. Ed. Antonio Carreño. Salamanca: Almar, 377-497.
- _____ (2002): *La hermosura de Angélica, con otras diversas Rimas*. 1602. En *Lope de Vega. Poesía, I. La Dragontea. Isidro. Fiestas de Denia. La hermosura de Angélica*. Ed. Antonio Carreño. Madrid: Biblioteca Castro, 609-970.
- _____ (en prensa): *Isidro. Poema castellano*. 1599. Ed. Antonio Sánchez Jiménez. Madrid: Cátedra.
- _____ (2003): *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*. 1609. *Lope de Vega. Poesía, III*. Ed. Antonio Carreño. Madrid: Biblioteca Castro.
- _____ (2007): *Laurel de Apolo*. 1630. Ed. Antonio Carreño. Madrid: Cátedra.
- _____ (2004): *Laurel de Apolo*. 1630. En *Lope de Vega. Poesía, V*. Ed. Antonio Carreño. Madrid: Biblioteca Castro, 439-701.
- _____ (1973): *El Peregrino en su patria*. 1604. Ed. Juan Bautista Avallé-Arce. Madrid: Castalia.
- _____ (2002): *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. 1634. Ed. Antonio Carreño. Salamanca: Almar.
- _____ (1998): *Rimas humanas y otros versos*. Ed. Antonio Carreño. Barcelona: Crítica.
- _____ (2006): *Rimas sacras*. 1614. Ed. Antonio Carreño y Antonio Sánchez Jiménez. Madrid: Iberoamericana.