

Una colaboración entre Rubens y Snyders a propósito de la representación pictórica de ofidios. Tres obras con serpientes, de Snyders, en museos de Madrid

Saúl Yubero Hierro
Universidad de Granada



<https://dx.doi.org/10.5209/eiko.98337>

Recibido: 6 de octubre de 2024 • Aceptado: 16 de noviembre de 2024 • Publicado: 1 de enero de 2025

Resumen: La colaboración entre Rubens y Snyders fue muy fructífera, aunque, en ocasiones, surgen dudas de las manos que colaboran con el autor de *La cabeza de Medusa*, pues Rubens retocaba obras propias y ajenas. Se exponen tres lienzos con serpientes retratadas por Snyders en museos madrileños, cuyo objetivo es contribuir a favor de la hipótesis de la colaboración en dicha obra.

Palabras clave: Rubens; Snyders; Museo Cerralbo; Museo del Prado; cópula interespecífica.

ENG A collaboration between Rubens and Snyders on the pictorial representation of ophidians. Three works with snakes by Snyders displayed in museums in Madrid

Abstract: The collaboration between Rubens and Snyders was very fruitful, but doubts sometimes arise as to the hands that collaborated with the author of *Head of Medusa*, as Rubens retouched his own and others' works. Three canvases with snakes portrayed by Snyders are exhibited in museums in Madrid. The aim is to contribute to the hypothesis of collaboration in that painting.

Keywords: Rubens; Snyders; Cerralbo Museum; Prado Museum; interspecific mating.

Sumario: 1. Introducción. 2. ¿Rubens o Snyders? 3. Inicio de la colaboración Rubens-Snyders. 4. Adaptaciones e intervenciones de Rubens. 5. Tres cuadros de Snyders, con serpientes, en museos madrileños. 6. Conclusiones. 7. Fuentes y referencias bibliográficas.

Cómo citar: Yubero Hierro, Saúl. "Una colaboración entre Rubens y Snyders a propósito de la representación pictórica de ofidios. Tres obras con serpientes, de Snyders, en museos de Madrid". En *Heráldica: un sistema de comunicación visual en renovación entre la Edad Media y la actualidad*, editado por Miguel Metelo de Seixas. Monográfico temático, *Eikón Imago* 14 (2025), e98337. <https://dx.doi.org/10.5209/eiko.98337>.

1. Introducción

Pedro Pablo Rubens y Frans Snyders realizaron muchas obras en colaboración a lo largo de su vida, bien entre ellos, bien con otros artistas. La colaboración entre pintores solía ser habitual en los Países Bajos antes de 1600. Ocurría entre distintos y reputados creadores¹ que se habían especializado en ciertos géneros. Además, como parte de

la tradición flamenca, ya sucedía en Amberes para cuando Rubens inicia su temprana asociación con Jan Brueghel el Viejo, relación entre iguales a quienes unía tanto el respeto mutuo como la amistad, lo cual "resultó en algo extraordinario"².

Las razones para dichas colaboraciones podían responder a motivos de producción, pues se reducía el tiempo empleado en la ejecución de una obra; otra causa podría deberse a la especialización y admiración mutua, caso de Jan Brueghel de Velours y Rubens o de este último y Snyders; también por

¹ Valga el ejemplo de Joachim Patinir y Quinten Massys al principio del siglo XVI. Hago alusión aquí a la relación artística que tuvo lugar entre iguales, pintores reconocidos profesionalmente que compartieron un mismo tiempo y espacio. Cabe destacar que del taller de Rubens surgen figuras como Anton van Dyck y Jacob Jordaens, entre otros, que trabajaron más como asistentes que como pupilos. Véase Christopher

White, *Peter Paul Rubens. Man and Artist*, (New Haven and London: Yale University Press, 1987), 129-138.

² Miguel Morán, *Peter Paul Rubens*, (Madrid: Historia 16, 1993), 84-87.

amistad o parentesco, como entre Snyders y Paul de Vos, sin olvidar los motivos pecuniarios, pues los coleccionistas apreciaban las obras realizadas por dos o más maestros, cada uno admirado en la parte en que destacaba. Por tanto, estas colaboraciones no sólo permitían a los artistas ejecutar los trabajos con mayor rapidez, sino que también resultaban rentables. La práctica existía entre artistas de todas las habilidades, —no sólo entre maestros reconocidos y admirados—, a lo largo de un amplio espectro de asociaciones, desde la cooperación prestigiosa hasta la producción en masa, en la que los artistas simplemente no especializados o con carencias técnicas en ciertas áreas trabajaban en tándem para ejecutar imágenes que de otra manera no podrían producir solos³. Junto con Brueghel o Snyders, Rubens, además de trabajar con los aprendices y asistentes de su taller, colabora con pintores de la talla de Paul de Vos, Paul Bril, Osias Beert el Viejo, Cornelis Saftleven, Lucan van Uden o Jan Wildens, paisajistas los dos últimos. Rubens alcanza así los mayores éxitos gracias a la estrategia de trabajar en conjunción con aquellos contemporáneos suyos que se habían convertido en máximos exponentes en ciertas especialidades o subgéneros⁴ considerados entonces de menor rango, *in statu nascendi*, como el paisaje, las naturalezas muertas o bodegones⁵, que pasarían a denominarse así sólo posteriormente. Sin embargo, los nombres de los colaboradores de Rubens quedan ensombrecidos y se citan en muy raras ocasiones⁶. De este modo, Jan Wildens podía pintar el paisaje en obras de Rubens, Frans Francken II o Snyders⁷, mientras que Jan Brueghel de Velours o Snyders plasmaban las naturalezas muertas o animales vivos. A cambio, Rubens, dado el caso, pintaba las figuras en una obra de Brueghel o creaba un boceto para Snyders, del mismo modo que Frans Francken II creaba las figuras (*staffage*) para los interiores de interés arquitectónico de Peeter Neefs el Viejo⁸ o poblaba de personajes los paisajes de Jan Wildens. Por el contrario, Charles Rogers Bordley⁹ apunta sin rubor que los contemporáneos de Rubens le acusaban de incompetencia y de usar el genio de otros para su propia gloria.

Las colaboraciones entre artistas de renombre, tan mal vistas e incomprensidas¹⁰ durante los siglos XIX y XX, no deben entenderse, en el caso de nuestro pintor¹¹, como carencias técnicas para retratar

cualquier género pictórico. El motivo para recurrir a especialistas¹² no fue nunca una supuesta insuficiencia técnica del artista amberino en dibujar, por ejemplo, animales, los cuales retrató con sobrada eficacia. Uno de los numerosos ejemplos en los que Rubens pinta criaturas salvajes son las notorias escenas de caza¹³ en las que nos muestra fieras tan exóticas como tigres, hipopótamos y hasta cocodrilos. Pongamos por caso el lienzo *Caza del león*¹⁴, donde el plástico despliegue de leones y caballos en movimiento demuestra que la colaboración con Snyders no fue motivada por ningún tipo de ineptitud por parte de Rubens en la representación de fauna¹⁵. John Smith¹⁶ (1781-1855) comenta que Frans Snyders, en la representación de animales “más nobles”, presenta carencias y resulta menos eficiente que en sus casi perfectas escenas de caza. Añade el autor inglés que Snyders pinta leones con precisión, pero necesita la mano de Rubens para impregnar ferocidad en la expresión de los felinos¹⁷ y afirma que, además, Snyders tampoco intentó retratar caballos. Precisamente fueron los caballos¹⁸, criaturas de las que Rubens gustaba y que han sido motivo artístico desde la Antigüedad¹⁹, los animales mejor representados en los lienzos del pintor flamenco, retratados con la pasión y vehemencia características de su pintura, a los cuales mostraba con expresiones casi humanas²⁰ y que tanto influyeron, por ejemplo, en

³ Alexandra Libby, “The Master as Manager: Rubens and the Carleton Exchange”, en *Early Rubens*, dirs. Stephan Jost y Thomas P. Campbell, (Munich, London, New York: DelMonico Books, Prestel and Art Gallery of Ontario, 2019), 73-82.

⁴ Llamados así en la jerarquía pictórica de la época.

⁵ Michael Jaffé, “Rubens and Snijders: A Fruitful Partnership”, *Apollo* 93 (1971): 184-196.

⁶ Lode Seghers, “Rubens y sus colaboradores”, *Goya. Revista de arte* 140-141 (1977): 110-117.

⁷ Jahel Sanzsalazar, “A Boar harassed by five dogs, a Newly Identified Work by Frans Snyders and Jan Wildens”, *Tendencias del Mercado del Arte* 127 (2009): 88-91.

⁸ Jahel Sanzsalazar, “Peeter Neefs el Viejo y Frans Francken II: Una pintura en colaboración sacada del anonimato”, *Tendencias del Mercado del Arte* 21 (2009): 48-49.

⁹ Charles R. Bordley, *Frans Snyders. An Essay*, (New York: Foreign editor “The Art Digest”, 1943), 39.

¹⁰ Jaffé, “Rubens and Snijders”, 184.

¹¹ Morán, *Peter Paul Rubens*, 87.

¹² Colaboraron con Rubens, en el tema faunístico, autores como Jan Brueghel, Paul de Vos o Frans Snyders, este último ya reputado en dicho género. Género que empezaba a demandar su justo lugar en la escala pictórica, que como se ha dicho, se situaba en un puesto inferior en la jerarquía artística en relación al género histórico, el cual se alzaba como el género por excelencia. Esto cambiaría paulatinamente de allí en adelante. Véase Morán, *Peter Paul Rubens*, 74-76:

En los años centrales de la [segunda] década Rubens estaba muy interesado por la pintura de animales en movimiento y, tanto en el *Daniel en el foso de los leones* (ca. 1615, National Gallery of Art, Washington) como en los *Leopardos con un sátiro y una ninfa* (ca. 1616, Montreal Museum of Fine Arts), más que narrar una historia concreta el objetivo del pintor era demostrar su habilidad a la hora de representarlos.

¹³ Junto con otras escenas cinegéticas más convencionales y que continúan la tradición nórdica. Destinadas aquellas, en un primer momento, a ilustrar tapices.

¹⁴ *Caza del león*, 1621, óleo sobre lienzo, 248.7 x 377.3 cm., Inv. No. 602, Alte Pinakothek, Múnich.

¹⁵ Kristin Lohse Belkin, *Rubens (Art & Ideas)*, (Londres: Phaidon Press, 1998), 156-157.

¹⁶ Smith incluye a Snyders en una lista de “imitadores y pintores análogos” a Rubens, calificando a aquél “como uno de los más valiosos coadjutores de Rubens”. Véase John Smith, *Catalogue Raisonné of The Works of the Most Eminent Dutch and Flemish Painters. Part The Second, Containing The Life and Works of Peter Paul Rubens*, (London and Edinburgh: Sands and Company, 1908), 363.

¹⁷ En otras ocasiones Rubens humaniza dicha expresión, ya sea en leones (*El triunfo del Amor Divino*, ca. 1625, óleo sobre tabla, 65,5 x 66,5 cm, Inv. P-1700, sala 078, Museo Nacional del Prado) o, especialmente, en caballos. Véase Alejandro Vergara y Anne T. Woollett, *Rubens. El triunfo de la Eucaristía*, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014), 78.

¹⁸ A Rubens y Velázquez se les ofreció total acceso a las caballerizas reales, tanto para pintar pertrechos como para retratar modelos entre los equinos. Véase Pedro Beroqui, *Adiciones y correcciones al Catálogo del Museo del Prado. Parte tercera. Escuela flamenca I*, (Valladolid: Zapatero, 1918), 69.

¹⁹ Sin olvidar los caballos de Leonardo da Vinci, más recientes en el tiempo y que Rubens pudo contemplar durante su viaje a Italia.

²⁰ White, *Peter Paul Rubens*, 177.

Delacroix²¹. Véase el caso del hermoso ejemplar de largas, crespas crines y cola, tordo rodado en fase de blanco, que aparece en *Lucha de san Jorge y el dragón*²², en cuyas fauces, como en la de otros muchos caballos pintados por Rubens²³, puede observarse la baba espumante, característica realista que le confiere a la imagen, como comenta Alejandro Vergara, “un pálpito y vitalidad” rubensianas, que conecta, además, con el mundo clásico (Plinio el Viejo) que el artista amberino conoce y domina a la perfección²⁴.

2. ¿Rubens o Snyders?

La discrepancia acerca de la verdadera mano que crea los animales en los cuadros atribuidos a Rubens es un tema recurrente que viene de antiguo y que, en ocasiones, resurge con fuerza. Normalmente se atribuyen a Rubens el genio y la responsabilidad del diseño original. También hay casos en que se concede toda la autoría, tanto de figuras como de animales e incluso paisajes, a Frans Snyders²⁵.

Tales eran el orgullo y los celos artísticos de un Rubens en pleno auge y crecimiento como creador y empresario —segunda decena del siglo XVII— que cuando un cliente, sir Dudley Carleton (nada menos que el embajador británico en las Provincias Unidas), supuso equivocadamente que los animales ilustrados en un lienzo encomendado habían sido pintados por Snyders, Rubens replicó a través de Tobie Matthew²⁶ en una carta dirigida al diplomático inglés,

que nadie pintaba animales muertos como Snyders, pero que para retratar animales vivos, él [Rubens] era mucho mejor pintor, contradiciéndose al reconocer, al mismo tiempo, a Snyders como autor de la magnífica rapaz que tortura a Prometeo²⁷. Efectivamente, en relación con su primera gran cacería plasmada sobre lienzo, *Caza del lobo y del zorro*²⁸ realizada en conjunción con su taller, Walter A. Liedtke²⁹ sostiene que, posiblemente, los “magníficos” lobos, centro de atención del lienzo, son de su mano. Arnout Balis³⁰ también comenta que, en su opinión y tras un análisis estilístico, la gran ejecución de la obra en general, caso de los perros y los zorros, pero sobre todo los lobos, sólo pueden deberse a Rubens.

Sin embargo, y durante la primera mitad del siglo XX, Rubens, como apunta Marion S. Davis³¹, es considerado claramente inferior en la representación de animales comparado con Snyders, lo que pudo tener relación con la entonces reciente adquisición, precisamente por parte del Metropolitan Museum of Art, del lienzo *Atalanta y Meleagro*³², donde los animales que aparecen, sobre todo la magnífica cabeza del terrorífico jabalí enviado por Artemisa, son irreflexivamente atribuidos a Snyders³³, tal y como hicieron Max Rooses³⁴ y Charles R. Bordley³⁵, lo que Walter A. Liedtke³⁶ refuta por no sustentarse actualmente en prueba alguna. Del mismo modo, y de manera más general, Matías Díaz Padrón³⁷ escribe que la estrecha colaboración entre Rubens y Snyders die- ra “posibilidades a la crítica sin mucha solvencia de

²¹ Frans Baudouin, “Pintor de animales”, *El Correo de la Unesco*, 23-27, (1977): 26.

²² *Lucha de San Jorge y el dragón*, 1606-1608, óleo sobre lienzo, 309 x 257 cm, Inv. P001644, Museo Nacional del Prado, Madrid.

²³ Otro caballo tordo rodado en fase de blanco es el ejemplar que aparece de perfil a la derecha en *La caza del lobo y el zorro*, (ca. 1616, óleo sobre lienzo, 245,5 x 376,2 cm, Inv. 10.73. John Stewart Kennedy Fund, 1910. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York) del que también cuelga espuma de su bello. De nuevo, en uno de los laterales del tríptico *La elevación de la Cruz* (1610/1611, óleo sobre tabla, 462 x 341 cm, Catedral de Nuestra Señora, Amberes) aparece un hermoso animal, también tordo, (en postura similar a uno de los ejemplares que aparecen en *La entrada triunfal de Constantino en Roma*, c. 1621, óleo sobre tabla, *modello*, 48,26 x 64,67 cm la tabla, Museo de Arte de Indianápolis) mirando al espectador y con el detalle mencionado. Ese detalle naturalista podrá verse años más tarde en un cuadro de Velázquez titulado *Felipe IV, a caballo* (c. 1635, óleo sobre lienzo, 303 x 317 cm., [P00178] Museo Nacional del Prado, Madrid), donde puede observarse un hilo de baba que gotea de la boca del magnífico ejemplar castaño y careto, casi cariblanco y calzado muy alto. Véase Antonio Domínguez Ortiz, Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, *Velázquez* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 1990), 231. De nuevo, esa baba espumante y una expresión de pánico aparecen en el caballo también tordo rodado que conduce el carro de Faetón en el momento dramático de su caída, con las crines del equino elevadas por la inercia del movimiento descendente en la obra *La caída de Faetón*, (c. 1604/1605, probablemente retocado en 1606/1608, óleo sobre lienzo, 98,4 x 132, 2 cm, 1990.1.1 Patron's Permanent Fund, National Gallery of Art, Washington D. C.). Son, de hecho, muchos los ejemplares de monturas que muestran, en cuadros de Rubens, ese detalle naturalista que con el tiempo adoptarán otros artistas.

²⁴ Alejandro Vergara, “Obra comentada: Lucha de San Jorge y el Dragón, Rubens”, video de Youtube, 2:26, <https://www.youtube.com/watch?v=EyvcwRBY3E4>

²⁵ Bordley, *Frans Snyders*, 29-39.

²⁶ Un gran entendido en arte de la época que, junto con George Gage, orientó al embajador británico en cuestiones artísticas y estilísticas.

²⁷ *Prometeo encadenado en el Monte Cáucaso*, empezado en 1611-1612 y terminado en 1618, óleo sobre lienzo, 242,6 x 209,6 cm, a. n. W1950-3-1, Philadelphia Museum of Art. Véase William Noel Sainsbury, *Original unpublished papers illustrative of the life of Sir Peter Paul Rubens as an artist and a diplomatist*, (Londres: Bradbury & Evans, 1859), 18; Robert Hill y Susan Bracken, “The ambassador and the artist: Sir Dudley Carleton's relationship with Peter Paul Rubens: connoisseurship and art collecting at the court of the early Stuarts”, *Journal of the History of Collections*, 26, 2 (2014): 171-191.

²⁸ *Caza del lobo y del zorro*, ca. 1616, óleo sobre lienzo, 245.4 x 376.2 cm., a. n. 10.73, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

²⁹ Walter A. Liedtke afirma además que la mayor parte del cuadro, al estudiarlo tras una limpieza reciente, fue ejecutado por el propio Rubens. Añade que “algunos fragmentos, como, por ejemplo, el paisaje, fueron realizados por un ayudante del taller”. El papel de Rubens en el resto del lienzo resulta, sigue Liedtke, “difícil de determinar debido a la gran calidad del trabajo de su estudio y por la costumbre del maestro de retocar lo realizado por otro artista”. Véase Walter A. Liedtke, *Flemish Paintings in the Metropolitan Museum of Art*, (New York: Metropolitan Museum of Art, 1984), 200.

³⁰ Así mismo, Balis explica que ciertas figuras del lienzo adolecen de una menor calidad, en su ejecución e inspiración, lo que apuntaría a trabajo de taller. Véase Arnout Balis, *Rubens Hunting Scenes, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, part XVIII [II] P. S. Falla, trad., (London/New York: Harvey Miller Publisher, OUP, 1986), 101-102.

³¹ Marion S. Davis, “Metropolitan Atalanta and Meleager”, *The Classical Weekly*, 38, 2 (1944): 13-14, doi:10.2307/4341984

³² *Atalanta y Meleagro*, ca. 1616, óleo sobre tabla, 133.4 x 106.7 cm, a. n. 44.22, Metropolitan Museum of Art.

³³ Smith, *Catalogue Raisonné*, 88. Smith atribuyó los animales a Snyders y el paisaje a Jan Wildens en el cuadro *Caza de Meleagro y Atalanta*, ca. 1616/1620, óleo sobre lienzo, 257 x 416 cm, Inv. No. 523, Kunsthistorisches, Viena.

³⁴ Liedtke, *Flemish Paintings*, 163.

³⁵ Bordley, *Frans Snyders*, 37.

³⁶ Liedtke, *Flemish Paintings*, 165.

³⁷ Matías Díaz Padrón, *La pintura flamenca del siglo XVII en España*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense, (Madrid: 1976).

la medida real de los hechos” y menciona las tesis extremas y opuestas de Leo van Puyvelde y Charles R. Bordley, carentes ambas de realismo oportuno³⁸.

3. Inicio de la colaboración Rubens-Snyders

Y con un boceto parece que comenzó todo³⁹. Rubens decide recurrir, tras su vuelta de Italia, al buen hacer de su compatriota Snyders⁴⁰ para pintar parte de una composición propia, cuyo esbozo al óleo se conserva en el Louvre. Rubens diseñaría la composición general y las figuras, mientras que Snyders se encargaría de la escena de alacena o cocina de *Filopómenes descubierto*⁴¹. “Rubens sería el autor de una idea, que luego Snyders repitió”⁴². Parece obvio que Rubens tenía en mente a dicho colaborador, si observamos el boceto conservado en el museo parisino, aunque Hella Robels apunta que no está claro⁴³. Dicha obra, por diversos motivos y consideraciones estilísticas, marcará un hito en la historia de las naturalezas muertas al fusionar la tradición italiana con la nórdica⁴⁴. Es Susan Koslow⁴⁵ quien ofrece una explicación propia sobre el significado oculto de un tema tan rebuscado, relatado por

Plutarco (46-120 A. D.). Un general victorioso y heroico, Filopómenes, arriba a una casa en Megara, en la que tendrá lugar una comida en su honor. Debido al atuendo de simple soldado que viste en ese momento, no es reconocido por la encargada de la hacienda, a quien confunde con un sirviente y al cual ordena cortar leña. El general no se descubre hasta que, al llegar el anfitrión, es identificado correctamente. Rubens pinta el momento en que el ama se percató de su error. El cuadro reflejaría, según Koslow, las esperanzas de paz y prosperidad tras la firma de la Tregua de los Doce Años en 1609: un general que abandona sus armas para emprender tareas propias de tiempos de paz. La misma autora interpreta, además, el reconocimiento del general, —vestido con indumentaria sencilla—, como un espaldarazo al hasta entonces humilde subgénero de naturaleza muerta, que abarca las tres cuartas partes del lienzo. Se inicia de este modo, y con esta obra, una extensa serie de colaboraciones entre Rubens y Snyders.

Pero no fue ésta una colaboración en la que Snyders se sometiera dócilmente, siempre a los deseos de Rubens. Al principio de la cooperación entre ambos artistas, concretamente con el *Filopómenes*, parece ser que Rubens, tal vez por ser la primera obra conjunta, pretendía controlar toda la composición de dicha obra; con el tiempo, Snyders se responsabilizaría por completo de la parte correspondiente a su autoría⁴⁶. En el cuadro del general aqueo, como se ha mencionado, el boceto al óleo fue, supuestamente, realizado por Rubens, lo que parece indicar que fue él quien dirigió el proyecto. De hecho, María Dolores Gayo y Alejandro Vergara⁴⁷ prueban tanto visual como física y químicamente que Rubens repinta, extiende, tapa o cambia partes elaboradas por Snyders en la obra final. Snyders es el primero en pintar su “parte”, y deja espacio para las figuras que realizará Rubens, que, dicho sea de paso, no es mucho. Tendrá que añadirse una pequeña tira de lienzo en la parte izquierda de la obra (como ocurrirá posteriormente con su *Prometeo*), que le permitió terminar las figuras y por tanto el cuadro⁴⁸. Si se tiene en cuenta la etapa artística en la que Rubens se halla, pudiera pensarse que debería haberse reservado un mayor protagonismo y espacio en el lienzo final, más aún al ser una historia basada en los clásicos, reverenciados casi como religión en ese tiempo, por lo que no se entendería esa masiva e injustificada exposición de naturaleza muerta salvo si el autor único del cuadro fuera Frans Snyders, negando así la colaboración, como apunta Bordley⁴⁹. Friso Lammertse

³⁸ Matías Díaz Padrón, “La cacería de venados de Rubens para el Ocho del Alcázar, en México, 1970”, en *Escritos sobre Rubens*, coord. a Magdala García Sánchez de la Barreda, (Madrid: Instituto Moll, 2021), 49-50:

Esta estrecha colaboración [Rubens y Snyders] invita a una revisión en el estado actual de la crítica (...) Las opiniones son de signo opuesto. Tanto Leo van Puyvelde como Charles-Rogers Bordley han venido sosteniendo tesis extremas, a priori de una observación directa. La documentación digna del mejor crédito, como el análisis detenido de obras de Rubens, (...) hablan bien claro de un estrecho compromiso entre ambos artistas, en su medida más justa. Ni Rubens es el autor de la totalidad de la producción que se le atribuye, ni Frans Snyders la figura gris que sostiene el brillante escenario del famoso pintor diplomático con la modestia de su genio. Ambas tesis carecen de consistencia

³⁹ Pedro Pablo Rubens, *Filopómenes descubierto o Filopómenes reconocido por unos ancianos en Megara*, h. 1609-10. Óleo sobre tabla, 50'5 x 56'5 cm., Département des Peintures, Legs Dr Louis La Caze, 1869, inv. M.I. 967. Museo del Louvre, París. Véase Friso Lammertse y Alejandro Vergara, *Rubens. Pintor de Bocetos*, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2018), 90-91.

⁴⁰ Rubens “fut le premier à vanter les talents de Sneyders, & il commença par se servir de son pinceau pour peindre les fruits & les animaux dans ses Ouvrages. On vit aussi les Tableaux de Sneyders avec des figures peintes par Rubens, ou Jordaens”. (Rubens fue el primero en valorar el talento de Snyders, el cual comenzó a utilizar su pincel para pintar frutas y animales en sus obras. Los cuadros de Snyders también se mostraron con figuras pintadas por Rubens o Jordaens). Jean Baptiste Descamps, *Vie des peintres flamands, Allemands et Hollandois...* (París: Charles-Antoine Jombert, 1753), 330-331. <http://hdl.handle.net/20.500.11938/76159>

⁴¹ Pedro Pablo Rubens y Frans Snyders, *Filopómenes descubierto*, c. 1609-1610, óleo sobre lienzo, 201 x 313,5 cm, cat. P01851, Museo Nacional del Prado, Madrid.

⁴² Díaz Padrón, “La cacería de venados”, 49.

⁴³ “Wir wissen nicht, ob Rubens den modello von vornherein für eine Gemeinschaftsarbeit, die er mit Snyders auszuführen gedachte, entworfen hat”. (No se sabe si Rubens diseñó el modelo desde el principio para un proyecto conjunto que pretendía realizar con Snyders). Véase Hella Robels, *Frans Snyders. Stilleben un Tiermaler 1579-1657*, (München: Deutscher kunstverlag, 1989), 118.

⁴⁴ Damián Bayón, *Rubens o la estética de la espiral*, (Diputación de Granada: Pre-Textos, 2003), 8 y 107.

⁴⁵ Susan Koslow, *Frans Snyders. The Noble Estate. Seventeenth-Century Still-Life and Animal Painting in the Southern Netherlands*, (Bruselas: Fonds Mercator, 1995), 74-79.

⁴⁶ Ejemplo de ello es el *Esbozo para Cimón e Ifigenia*, ca. 1617-18, óleo sobre tabla, 29,8 x 43,5 cm, Condes de Wemyss y March, Gosford House. Rubens realizó dicho esbozo preparatorio para su obra *Cimón e Ifigenia*, (ca. 1617-18, óleo sobre lienzo, 208 x 282 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena), pero en este caso dejó vacío el primer plano de la parte inferior derecha para que Snyders añadiera una naturaleza muerta adecuada, aves y un mono que, con el virtuosismo de un especialista en dicho género, tratará de dejar su impronta en la obra del maestro y colega. Véase White, *Peter Paul Rubens*, 123, 134; Morán, *Peter Paul Rubens*, 86.

⁴⁷ María Dolores Gayo y Alejandro Vergara, “*Filopómenes reconocido por unos ancianos en Megara*, de Rubens y Snyders”, *Boletín del Museo del Prado* 22, 40 (2004): 26-37.

⁴⁸ Lammertse y Vergara, *Rubens*, 90-91.

⁴⁹ Charles Rogers Bordley, *A Frans Snyders Note Book*, (New York: Foreign editor “The Art Digest”, 1944), 43.

y Alejandro Vergara⁵⁰ atribuyen tal decisión a la favorable y entusiasta respuesta de Rubens al emergente género del bodegón o naturaleza muerta, que buscaba con insistencia su lugar y reconocimiento y que este lienzo homenajea de modo contundente.

4. Adaptaciones e intervenciones de Rubens

Rubens adoptó, ya desde su juventud, cuando contaba unos trece años⁵¹, esta práctica o costumbre suya de retocar, modificar o cambiar los trabajos adquiridos de otros pintores, además, por supuesto, de su propia obra. También poseía el hábito de usar las obras de otros artistas como fuente de inspiración, lo cual no era privativo de Rubens. Tanto es así que un coleccionista holandés del siglo XVIII, Valerius Röver, ideó la expresión "*rubenisato*"⁵² (rubenizado, pues, en castellano) para definir las obras alteradas por la mano del pintor amberino. Kristin Lohse Belkin acuña los siguientes términos en inglés: *adaptation*, cuando Rubens copia; *intervention*, cuando éste retoca. También, por norma, añadía Rubens su toque y técnica personales a las obras nuevas o copias de los cuadros realizados por los discípulos de su taller, incluso en las de un asistente tan aventajado como Van Dyck. Un ejemplo muy particular de transformación de una obra propia es la ampliación, en su parte superior y por la derecha, del lienzo en el Prado *La Adoración de los Magos*⁵³, realizado en 1609 y aumentado y retocado 20 años más tarde, en 1628-29. Otro caso notorio, que más pareciera una competición pictórica entre artistas, *aemulatio*,⁵⁴ es la transformación de un paisaje de Paul Bril en el que podía verse un San Jerónimo, (es decir, una obra de género paisajístico con figura de tema religioso) en un paisaje con figuras mitológicas, que se denominó *Paisaje con Psique y Júpiter*⁵⁵, haciendo desaparecer al santo y retocando el paisaje a la izquierda de la figura femenina. A su fuerza creativa, pues, se atribuye este hábito tan particular de nuestro pintor en plasmar su impronta artística en pinturas suyas realizadas con anterioridad, así como también en la de otros artistas. Belkin⁵⁶ escribe: "*It seems that Rubens had an irresistible urge to touch up what came under his hands: to put his stamp on it, to make it his own*". Tanto es así que Alejandro Vergara, jefe del Área de Conservación de Pintura Flamenca y Escuelas del

Norte hasta 1700 del Museo Nacional del Prado, afirma rotundamente en prensa, tras la restauración de *La Adoración de los Magos* realizada entre 2000 y 2002, que "Rubens repinta obras suyas o ajenas por instinto. Es muy voraz y caníbal"⁵⁷. Rubeniza, interviene, pues, en la parte correspondiente de su especialista y colaborador Snyders, según derivemos en castellano el término acuñado por Belkin: *intervention*. Serán pocas las intervenciones, lo que atestigua su satisfacción con el resultado del trabajo de su colega. Esto ocurre y se observa de nuevo en los retoques que Rubens realiza en algunas partes del águila pintada por Snyders en el cuadro *Prometeo encadenado en el Monte Cáucaso*⁵⁸, y sucede también en el lienzo *La cabeza de Medusa*⁵⁹, como se verá más adelante. De este modo, queda en entredicho aquello que el erudito británico Samuel Levy Bensusan (Dulwich, 1872-Hastings, 1958) afirmaba que se decía de la obra de Snyders: que Rubens nunca la tocó⁶⁰.

Por tanto, es en este Prometeo rubensiano en el que el águila fue realizada por Snyders, donde nos percatamos de que dicha autoría nunca se hubiera sabido, tal vez, si el propio Rubens no la hubiera mencionado⁶¹ en unas cartas que relatan un intercambio de obras de arte y otros objetos entre él mismo y el ya mencionado diplomático inglés Sir Dudley Carleton⁶², donde presenta una clara distinción entre las obras realizadas enteramente por su mano y otras ejecutadas por ayudantes del taller y finalmente retocadas por él, así como de aquellas producidas en colaboración con otro maestro, caso, insisto, del *Prometeo*, en el que Rubens se responsabiliza del original, atribuyendo la enorme rapaz a Snyders.

Serán muchas las obras atribuidas exclusivamente a Rubens que, en realidad, fueron realizadas en colaboración, en las cuales sólo los críticos y especialistas podrán distinguir verazmente las partes correspondientes a cada artista, tal y como ocurre en *La cabeza de Medusa*, donde sólo caben elucubraciones sin pruebas sólidas de momento, en cuanto se refiere a la autoría de la representación de los ofidios y del resto de criaturas que se muestran en la tela, aunque éstas se atribuyan a Frans Snyders⁶³. De

⁵⁰ Lammertse y Vergara, *Rubens*, 90-91.

⁵¹ Alrededor de 1590 Rubens copió unos grabados de Hans Holbein el Joven, posiblemente como parte de su aprendizaje como pintor. Véase Kristin L. Belkin & Carl Depauw, *Images of Death. Rubens copies Holbein*, (Antwerpen, Rubenshuis: Snoeck-Ducaju & Zoon, 2000), 35-57.

⁵² Kristin L. Belkin, *Rubens. Copies and Adaptations from Renaissance and Later Artists: German and Netherlandish Artists. corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Part XXVI [II]*. Vol. 1, (London: Harvey Miller Publishers, 2009), 69.

⁵³ *La Adoración de los Magos*, 1609/1628-29, óleo sobre lienzo, 349 x 488 cm, Museo Nacional del Prado. Véase Alejandro Vergara, *Rubens. La Adoración de los magos*, (Madrid: Museo del Prado, 2004), 111-115.

⁵⁴ Belkin, *Rubens. Copies and Adaptations*, Cat. No. 88.

⁵⁵ *Paisaje con Psique y Júpiter*, Paul Bril y Pedro Pablo Rubens, ca. 1610, óleo sobre lienzo, 95 x 119 cm, Museo Nacional del Prado. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/paisaje-con-psique-y-jupiter/191cc2c4-2562-47bd-89aa-97cbf65c6bd7>

⁵⁶ Belkin, *Rubens. Copies and Adaptations*, 49. (Parece que Rubens sentía un impulso irresistible por retocar lo que pasaba por sus manos: poner su sello, hacerlo suyo).

⁵⁷ Alejandro Vergara, "El Prado se sumerge en el proceso creativo de Rubens con *La Adoración de los Magos*", ABC, 30 de noviembre, 2004 Cultura/Arte, https://www.abc.es/cultura/arte/abci-prado-sumerge-proceso-creativo-rubens-adoracion-magos-200411300300-963713788056_noticia.html

⁵⁸ Koslow, *Frans Snyders*, 306.

⁵⁹ *La cabeza de Medusa*, ca. 1617/1618, óleo sobre lienzo, 68,5 x 118 x 2 cm, Inv. No. GG 3834, Kunsthistorisches Museum, Viena.

⁶⁰ Samuel Levy Bensusan, *Rubens. Masterpieces in Colour Series*, ed. T. Leman Hare, (London: T. C. & E. C. Jack, 1909), 43.

⁶¹ Única ocasión en que lo hace, como ya se ha mencionado. Dicha autoría tampoco se hubiera sabido, quizás, de no preservarse en el Museo Británico, Londres, el boceto para el águila en cuestión atribuido a Snyders ('*An eagle with wings spread*', pen and brown ink, and brown wash, a. n. 1946,0713.176).

⁶² Peter Paul Rubens and Ruth Saunders Magurn, *The Letters of Peter Paul Rubens / Traducido y editado por R.S. Magurn*, (Mass: Cambridge, 1955), 59-71.

⁶³ "*Il n'étoit pas facile de distinguer deux Maîtres dans leurs Tableaux*" (No era fácil diferenciar a dos maestros en sus obras [conjuntas]), Descamps, *Vie des peintres*, 330-331. Beroqui, refiriéndose a la obra *Perseo liberando a Andrómeda*, iniciado por Rubens y terminado por Jordaens, en el Prado (Inv. P001663), dice: "Es tal vez la última obra de Rubens, que terminó Jordaens con tal maestría que no es posible distinguir



Figura 1. Caza de ciervos. Fuente: Museo Nacional del Prado©.

hecho, aunque existen diversas hipótesis más o menos fundamentadas, aún no se sabe a ciencia cierta qué manos crearon *La cabeza de Medusa*, fuera de las de Rubens. En efecto, hay críticos que atribuyen a Pedro Pablo Rubens la única autoría del lienzo, como Wolfgang Prohaska, que deja la pregunta abierta sobre su colaborador; o Gero Seelig en el caso de la versión de Brno. Otros, como Susan Koslow, Gilles Néret o Marisa Mandabach⁶⁴ consideran a Snyders no sólo el autor de los reptiles, sino del resto de animales y del paisaje del cuadro. Hoy en día se da por sentado la intervención de Snyders en la creación de los ofidios y el resto de las criaturas. Robels⁶⁵, sin embargo, afirma muy acertadamente que “seguirá siendo difícil en algunos casos probar la autoría de la obra de Rubens o distinguir las manos [que la crean], ya que el maestro a menudo retocaba finalmente las imágenes en las que había participado el taller [u otro artista]”, como ya sabemos.

5. Tres cuadros de Snyders, con serpientes, en museos madrileños

Presentaré a continuación tres obras de Frans Snyders, alguna en colaboración con otro autor que no es Rubens, con las que podría sugerirse que tanto los ofidios como el resto de los animales en *La cabeza de Medusa* pudieron ser de su mano, sin dejar de lado la posibilidad de que Rubens retratará algún ejemplar y que, por supuesto, retocara y añadiera brillos y reflejos mediante *impasto*, es decir, pinceladas

abundantes en materia. Lo que resulta presumible y casi innegable es que Rubens aporta su toque singular, incluso sobre lo realizado por su colaborador, como era habitual en obras propias y ajenas.

Comenta Koslow⁶⁶ que Snyders raramente pinta serpientes, y que sólo en otros dos cuadros aparecen dichos animales. Sin embargo, Snyders retratará ofidios en más ocasiones. Mencionaré concretamente tres obras: dos pertenecen al Museo Nacional del Prado y una tercera al Museo Cerralbo.

El Prado posee una obra de Snyders titulada *Caza de ciervos*⁶⁷ (fig. 1) perteneciente a la colección

⁶⁶ Koslow, *Frans Snyders*, 312. Estas obras son, en primer lugar, *Caza del jabalí* (ca. 1625-1630, óleo sobre lienzo, 220.6 x 505.1 cm, a. n. 17322, Museum of Fine Arts, Boston) donde una culebra sale de su escondite herbáceo, al borde de una charca o río, asustada por el alboroto de la caza. Puede identificarse como una de las dos especies que aparecen en *La cabeza de Medusa*, con hábitos ligados al medio acuático (*Natrix helvetica*). En segundo lugar, *Águilas y lobo muerto* (ca. 1620, óleo sobre lienzo, 164 x 238 cm, inv. 71-1-1, Musée de la Chasse et de la Nature, París) en el cual las serpientes salen de su guarida acosadas por una familia de comadrejas. Ambas especies son retratadas también en *La cabeza de Medusa: Natrix helvetica* (Lacépède, 1789) y *Coronella austriaca* Laurenti, 1768 (datos inéditos).

⁶⁷ A pesar de su título, los animales acosados por los perros son corzos (*Capreolus capreolus* Linnaeus, 1758). Segunda mitad de la década de 1630, óleo sobre lienzo, 123 x 156 cm. Depositado por Real Orden de 5 de abril de 1924 en el Palacio de Pedralbes, en 1965 pasó al Palacio Real de Ríofrío (Patrimonio Nacional), donde aún se conserva. Véase Adela Espinós, Mercedes Orihuela y Mercedes Royo-Villanova, “«El Prado disperso». Cuadros depositados en Madrid. IV. (...)”, *Boletín del Museo del Prado*, 4, 2 (1981): 57. Procedente de la Torre de la Parada (Colección Real), de tema cinegético y sin figuras, muy propio de Snyders, posee todas las características y medidas de las obras de mayor tamaño que adornaban aquel edificio ya desaparecido. Svetlana Alpers, en su reconocido estudio de las obras de Rubens y otros autores, véase Svetlana Alpers, véase, Svetlana Alpers, *The Decoration of the Torre de La Parada*, (London: Phaidon, 1971), 117 y 143, admite que no llegó a tiempo para incluir “el importante número de pinturas de animales que se dice que proceden de la Torre y que actualmente se exponen en el palacio de Ríofrío, cerca de Segovia”. En la página web correspondiente del Prado se indica la fecha simplemente como obra del siglo XVII. Probablemente tendría que datarse a partir de 1635,

la parte que en ella le corresponde”, véase Beroqui, *Adiciones y correcciones al Catálogo del Museo del Prado*, 69.

⁶⁴ Véase Wolfgang Prohaska, “Das Haupt der Medusa”, en *Peter Paul Rubens 1577-1640*, dir. Friderike Klauner (Viena: Kunsthistorisches Museum, 1977), 81-83; Koslow, *Frans Snyders*, 303-315; Gilles Néret, *Rubens*, (Madrid: El País, 2007), 26 y 45; Gero Seelig, *Medusa's Menagerie. Otto Marseus van Schrieck and the Scholars*, (Staatliches Museum Schwerin: Hirmer, 2017), 43-45; Marisa Mandabach, “Matthias as an Artist: Rubens's Myths of Spontaneous Generation”, *Journal of Historians of Netherlandish Art* 13:2 (Summer 2021) doi: 10.5092/john.13.2.3

⁶⁵ Robels, *Frans Snyders*, 117.



Figura 2. Caza de ciervos. Detalle. Fuente: Museo Nacional del Prado®.

denominada *El Prado disperso*. En ella se observan dos escenas paralelas: una principal, donde unos perros persiguen a una corza y dos corcinos, uno en cada flanco del adulto. El de la derecha es alcanzado en uno de los miembros posteriores por un sabueso⁶⁸. Otra escena (fig. 2), aparentemente secundaria que aparece en primer término pero en la parte inferior, muestra unas serpientes muy activas: “Im Vordergrund ringeln sich Schlangen”⁶⁹.

Si la comparamos con la unión fantástica entre dos especies distintas en *La cabeza de Medusa* (fig. 3), observamos aquí otro ayuntamiento interespecífico, también legendario, y con las mismas especies de ofidios. Cópula en ciernes, sin conclusión, en el que el supuesto macho parece huir hacia la derecha; la hembra, con cabeza irreal, mira hacia otro macho que se acerca por la izquierda. Las hechuras y características de los ofidios (figs. 4 y 5) representados en este cuadro coinciden plenamente con los ofidios de *La cabeza de Medusa*.

Desde Heródoto⁷⁰ se ha venido narrando que la cópula entre víboras se realizaba con un enroscamiento íntimo de los cuerpos y con la introducción de la cabeza del macho en las fauces de la hembra, que puede observarse en *La cabeza de Medusa* (fig. 3) y que resultaba en la muerte de aquél. Posteriormente la hembra moría al romper las crías el vientre materno en su agolpada salida al exterior, que también se sugiere en el mismo cuadro mediante un parto real de la especie representada en el papel de la hembra, *Coronella austriaca*, una culebra de generación ovovivípara (fig. 6), característica reproductiva en la

mayoría de los vipéridos⁷¹. En el lienzo *Caza de ciervos*, la unión parece inconclusa, porque el macho (también aquí es *Natrix helvetica* la especie que debería alojar su cabeza en las fauces del otro ofidio, tal y como sucede en *La cabeza de Medusa*) parece querer huir hacia la derecha, evitando así su destino. Mientras, la hembra, representada por la especie *Coronella austriaca*, pero con una cabeza irreal (la especie que también interpreta el rol femenino en el cuadro de Viena y que recibe en sus fauces la cabeza masculina) dirige su mirada hacia otro supuesto macho que se aproxima por la izquierda.

Otra obra de Snyders, en la que se muestran también las dos especies de ofidios retratadas tanto en el cuadro anterior, *Caza de ciervos*, como en *La cabeza de Medusa*, se exhibe en el Museo Cerralbo, Madrid. Inventariado como *Puercoespines y víboras* (ca. 1635, óleo sobre lienzo, 171 x 195 cm sin marco, Inv. 03900) (fig. 7) muestra los animales protagonistas de una fábula comúnmente atribuida a Esopo⁷². En dicha fábula,

como indica Robels (véase Robels, *Frans Snyders*, 338), tras el extenso encargo de Felipe IV a Rubens, cuyo fin era la decoración de dicho pabellón de caza. Rubens delegaría varias obras en Snyders, de las cuales, ésta es una de ellas.

⁶⁸ Al menos otros dos cuadros exhiben el mismo par de perros en la disposición que muestran aquí. El primero, de gran tamaño, denominado *Caza del ciervo* (ca. 1620/1621, óleo sobre lienzo, 198 x 295 cm, código 03 00180878, Pinacoteca Nazionale di Brera, Milán), expone dos perros exactamente similares y en la misma posición, en la que uno de ellos muerde de la pata trasera de la pieza, un ciervo macho y no un gamo (*Damhirsch*) como dice Robels. Otro, aún mayor que el anterior, *Caza de ciervos*, una copia, posiblemente realizado en colaboración con Paul de Vos (óleo sobre lienzo, 265 x 320 cm, colección particular) muestra también dos perros en situación y disposición similar, aunque no tan exactos como en el primer cuadro mencionado. Véase Robels, *Frans Snyders*, 337.

⁶⁹ (Serpientes enroscadas en primer plano). Robels, *Frans Snyders*, 338.

⁷⁰ (*Historias*, III, 109). Heródoto, *Los nueve libros de la Historia* (Madrid: Editorial EDAF, 1989), 297.

⁷¹ Esta característica especial de la especie mencionada, la culebra lisa europea, muy posiblemente observada bien del natural (con animales mantenidos en cautividad), bien de ilustraciones de la época, fue aprovechada por los artistas para reforzar, ante el espectador, la capciosa representación de animales ponzoñosos como son las víboras. Sin embargo, las especies que posiblemente manejaron como modelos son totalmente inocuas. Ofrecen así gato por liebre, sin que la inmensa mayoría de espectadores se percatara. Tanto el modo de reproducción descrito para las víboras (aunque interespecífico en nuestro lienzo) que aparece en *La cabeza de Medusa*, que puede ya leerse en Heródoto tal como se ha mencionado en el texto, y posteriormente en Plinio el Viejo en su *Naturalis Historia* (Plin. Nat. X. 169), así como el carácter venenoso de los animales que pueblan la cabeza de la Gorgona mortal, tal como se lee en la *Farsalia* (Luc. *Farsalia*, IX. 700-733), tienen, pues, su origen en la literatura clásica, bien conocida, especialmente, por Rubens, cuya biblioteca contaba con dichas obras, sin olvidar las *Metamorfosis*, de Ovidio. Véase Prosper Arents, *De Bibliotheek van Pieter Pauwel Rubens: een reconstructie*, A. K. L. Thijs, editor, (Antwerpen: Vereniging der Antwerpse Bibliotheek, 2001).

⁷² La fábula titulada *De (H)erminatio Viperam hospitem eljciente* fue inventada por el filólogo, escritor y bibliotecario veneciano Laurentius Abstemius y publicada dentro de su obra más conocida, *Hecatomythium* (1490). Véase Esopo, *Aesopi Phrygiis vita et fabulae a viris doctiss...* Laur. Abstemii, (Paris: Ex officina Roberti Stephani, 1537), 257. Durante el siglo siguiente, dicha fábula fue tenida como esópica y surgieron variantes en diversas colecciones europeas, llegando a ser muy conocida y referida. Ejemplo de ello es su representación gráfica para la *pictura* de un emblema (XXXVI) de mote *Ingratitudo* de Christoph Murer, en su obra *XL Emblemata miscella nova*, (ca. 1604-1611) (fig. 9). Es representada por Snyders, habitual ilustrador de fábulas, y más tarde por Jan van Kessel I. En Inglaterra, se incluye en una colección de fábulas compiladas por Samuel Croxall junto a cuya fábula



Figura 3. La cabeza de Medusa. Detalle. Fuente: Kunsthistorisches Museum©



Figura 4. Caza de ciervos. Detalle. Fuente: Museo Nacional del Prado©



Figura 5. Caza de ciervos. Detalle. Fuente: Museo Nacional del Prado©

un erizo pide cobijo a una víbora que, irreflexiva y amablemente, acepta hospedarlo y compartir morada. Ante la incomodidad de los constantes pinchazos de las púas del mamífero, el ofidio ruega a aquél que abandone su hogar, pero el erizo se niega. De ese modo, la serpiente debe dejar la cueva donde habitaba. En el lienzo puede verse a los reptiles abandonar su guarida y dirigirse hacia la derecha, en sentido opuesto a los dos puercoespines representados. Coinciden de nuevo las especies de culebras con las de *La cabeza de Medusa*. No

están tan conseguidas como en el lienzo de Viena, pero se distinguen bien; aquí los protagonistas y objetivo de lucimiento del artista son los puercoespines, sin olvidar el paisaje, probablemente de Jan Wildens⁷³. Además, una de las supuestas hembras, que conformarían la especie *Coronella austriaca*, mantiene el rostro similar a la criatura en primer plano, entre las arañas y el escorpión junto a la Gorgona; también hay parecido con la cabeza de la supuesta hembra de la pareja ofídica de *Caza de ciervos* (fig. 8).

(CXLIX) se ilustran un grupo de serpientes a la entrada de su guarida y un puercoespín frente a ellas. Véase Samuel Croxall, *Fables of Aesop and other. Translated into English, with instructive applications and One Hundred and Ninety-Eight illustrations*, (Boston: T. O. H. P. Burnham, 1863), 270.

⁷³ Díaz Padrón, *La pintura flamenca en el siglo XVII*, s. p.



Figura 6. La cabeza de Medusa. Detalle. Fuente: Kunsthistorisches Museum©



Figura 7. Puercoespines y viboras. Detalle. Fuente: Museo Cerralbo©

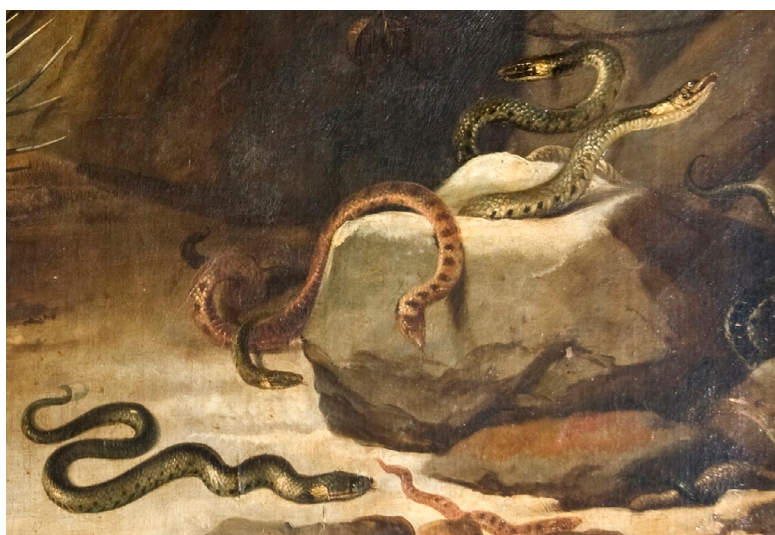


Figura 8. Puercoespines y viboras. Detalle. Fuente: Museo Cerralbo©

Algunas culebras de la otra especie mantienen similitudes en sus escorzos con el cuadro de referencia. Curiosamente, aquí se ilustran las lenguas bífidas de muchas de las culebras, algo que se decidió no mostrar en las versiones de *La cabeza de Medusa*,

tanto en la de Viena como en la de Brno, lo que es observable en algunos *pentimenti*⁷⁴.

⁷⁴ Posiblemente por *decorum*: el efecto del tema representado en el lienzo debía mantener un equilibrio entre admiración y rechazo.



Figura 9. Christoph Murer. Emblema XXXVI Ingratitudo. Fuente: Deutsche Nationalbibliothek



Figura 10. Orfeo y los animales. Fuente: Museo Nacional del Prado©

Un tercer cuadro se halla también en El Prado. Se trata del colosal lienzo *Orfeo y los animales*, (1636-1638, óleo sobre lienzo, 195 x 432 cm) (fig. 10) firmado por Frans Snyders y Theodor van Thulden.

La fauna, ilustrada por Snyders y su taller, escucha embelesada los acordes de Orfeo. Aparecen muchas especies que el *animalier* flamenco ya ha retratado en lienzos anteriores, como el puerco-espín del cuadro descrito arriba; valgan también como ejemplos la comadreja y la salamandra, que se representan exactamente igual que en obras pasadas⁷⁵. Muchos de los animales se muestran por parejas⁷⁶, lo que contrasta con la soledad de Orfeo tras la segunda muerte de Eurídice. Es precisamente una de dichas parejas, en la mitad inferior de la escena (fig. 11), la que nos remite de

nuevo a *La cabeza de Medusa*. Un par de culebras del género *Natrix*⁷⁷, entrelazadas la una con la otra en clara unión conyugal⁷⁸, recuerda a la escena de *Caza de ciervos* y también a la que tiene lugar junto a la Gorgona decapitada.

Pero observamos un detalle importante: aquí el enlace es entre individuos de la misma especie. Así pues, tanto Rubens como Snyders, saben que están ilustrando un ayuntamiento de especies distintas, tanto en *La cabeza de Medusa* como en *Caza de ciervos*, pudiendo hacer referencia al adulterio o a la concupiscencia, respectivamente. Y de nuevo, las características de los cuerpos de las culebras emparejadas que escuchan a Orfeo son similares a los de los ofidios de la misma especie (*Natrix helvetica*) en las obras mencionadas, especialmente en *La cabeza de Medusa*.

⁷⁵ Caso concreto es el de la salamandra, anfibio urodelo, *Salamandra salamandra terrestris* Eiselt, 1958. Este animal se pinta del mismo modo y actitud que en *La cabeza de Medusa*, lo que ocurrirá en otros muchos trabajos, tanto de Snyders como de su cuñado, discípulo y seguidor Paul de Vos, además del taller. Otros artistas posteriores, como Jan van Kessel el Viejo, representarán animales y criaturas previamente retratadas por Snyders, como esta salamandra en particular. Véase Nadia Baadj, *Jan van Kessel I (1626-79). Crafting a Natural History of Art in Early Modern Antwerp*, (Londres: Harvey Miller Publishers, 2016), 25, 28, 51, 59 y 75.

⁷⁶ El emparejamiento de animales resulta también usual en obras que describen el paraíso terrenal o la entrada al arca de Noé.

⁷⁷ Se trataría, de nuevo, de la especie *Natrix helvetica* (Lacépède, 1789), que también se muestra en *La cabeza de Medusa* y en *Caza de ciervos* (dato inédito).

⁷⁸ Aristóteles describe el apareamiento de “animales ápodos y largos... entrelazándose vientre con vientre”. En cuanto a los ofidios, dice: “Las serpientes en particular, se enroscan entre sí tan estrechamente que parecen formar el cuerpo de una sola serpiente con dos cabezas”, lo que recogerá Plinio, que suele basarse en el sabio griego (Arist. HA. 540b4-5). Aristóteles, *Investigación sobre los animales*, (Madrid: Gredos, 1992), 243; (Plin. Nat. X. 169). Plinio: *Historia Natural*, (Madrid: Cátedra, 2007), 313.



Figura 11. Orfeo y los animales. Detalle. Fuente: Museo Nacional del Prado©

6. Conclusiones

De este modo, las invenciones ideadas por Rubens no hubieran sido tan evidentes ni tan bien logradas sin el pincel y el genio de Snyders, lo que aquél había aventurado previamente con total seguridad. Rubens valoró, en primer lugar y según Koslow⁷⁹, la capacidad de adaptación de Snyders al gran formato, tan del gusto de su colega y socio, que lo distingue de otros pintores animalistas y de naturalezas muertas como Jan Brueghel el Viejo, complementando la concepción monumental y heroica de Rubens⁸⁰. Además, éste conocía la admiración que algunos e importantes clientes sentían hacia la obra de Snyders, lo que favoreció su colaboración, como en el caso del águila representada en *Prometeo encadenado*. Finalmente, Rubens supo apreciar la clave del éxito de Snyders: fue capaz de fusionar el rigor de la incipiente observación científica con las exigencias de su arte, de poder representar la forma natural de manera precisa, expresiva y artística. De partir desde dicha forma natural específica a lo más ideal, de lo observado con rigor y detalle a plasmarlo con el complemento de la imaginación. Esta apreciación resulta indiscutible si se observa la ejecución casi hiperrealista de los animales en *La cabeza de Medusa*, especialmente los ofidios, cuyas dos especies representadas pueden ser perfectamente identificadas por cualquier herpetólogo⁸¹, pues muestran con claridad muchos de los rasgos morfológicos, fisiológicos e incluso etológicos correspondientes a cada especie.

Juntos, y durante tres décadas, los dos artistas revolucionaron el género de la naturaleza muerta. Y es importante subrayar que Snyders no copió ciegamente a Rubens, sino que interpretó lo novedoso del género bajo su propio temperamento artístico⁸². Según Walter A. Liedtke, que prologa el libro de Susan Koslow referido, no hubo un colaborador más apropiado [para Rubens] entre los pintores de

naturaleza muerta y animales que Frans Snyders⁸³. Michael Jaffé⁸⁴ también afirma que ninguna colaboración con otro pintor duró tanto o fue productivamente más afortunada⁸⁵. Entre Rubens y Snyders existió, pues, una estrecha y larga colaboración, una admiración mutua —tal vez no exenta de cierta rivalidad y celos artísticos— y una amistad que perduraría hasta el final.

7. Fuentes y referencias bibliográficas

- Alpers, Svetlana. *The Decoration of the Torre de La Parada*. London: Phaidon, 1971.
- Arents, Prosper. *De Bibliotheek van Pieter Pauwel Rubens: een reconstructie*. A. K. L. Thijs, editor. Antwerpen: Vereniging der Antwerpse Bibliofielen, 2001.
- Aristóteles. *Investigación sobre los animales*. Edición y traducción de Julio Pallí Bonet. Madrid: Gredos, 1992.
- Baadj, Nadia. *Jan van Kessel I (1626-79). Crafting a Natural History of Art in Early Modern Antwerp*. Londres: Harvey Miller Publishers, 2016.
- Balis, Arnout. *Rubens Hunting Scenes. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Part 18, [II]*. Traducido por P. S. Falla. London/New York: Harvey Miller Publishers, Oxford University Press, 1986.
- Baudouin, Frans. "Pintor de animales". *El Correo de la Unesco*, (junio 1977), 23-27.
- Bayón, Damián. *Rubens o la estética de la espiral*. Diputación de Granada: Pre-Textos, 2003.
- Belkin, Kristin L. *Rubens (Art & Ideas)*. Londres: Phaidon Press, 1998.
- Belkin, Kristin L. *Rubens. Copies and Adaptions from Renaissance and Later Artists: German and Netherlandish Artists. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Part 26 [I]*. London: Harvey Miller Publishers, an imprint of Brepols Publishers, Turnhout, 2009.
- Belkin, Kristin L., y Carl Depauw. *Images of Death. Rubens copies Holbein*. Antwerpen, Rubenshuis: Snoeck-Ducaju & Zoon, 2000.
- Bensusan, Samuel L. *Rubens. Masterpieces in Colour Series*. Edición de T. Leman Hare London: T. C.
- ⁷⁹ Koslow, *Frans Snyders*, 67-79.
- ⁸⁰ Véase Díaz Padrón, *La cacería de venados*, 51: "Snyders dotó a los animales de la tensión dramática, el color y el talante caballeresco de las grandes composiciones cinegéticas de Rubens. Cuando fue preciso, logró fundir su estilo a la dinámica del maestro, en igual medida que otros dos grandes colaboradores suyos: Van Dyck y Jordaens, como hoy parece aceptarse".
- ⁸¹ *Natrix helvetica* Lacépède, 1789 y *Coronella austriaca* Laurenti, 1768. Datos inéditos.
- ⁸² Koslow, *Frans Snyders*, 76-80.
- ⁸³ White, *Peter Paul Rubens*, 134.
- ⁸⁴ Jaffé, "Rubens and Snijders", 184.
- ⁸⁵ Para L. Seghers, Frans Snyders es el mejor colaborador de Rubens, tras Van Dyck. Véase Seghers, "Rubens y sus colaboradores", 117.

- & E. C. Jack. New York: Frederick A. Stokes Co., 1909.
- Beroqui, Pedro. *Adiciones y correcciones al Catálogo del Museo del Prado. Parte tercera. Escuela flamenca I*. Valladolid: Zapatero, 1918.
- Bordley, Charles R. *Frans Snyders. An Essay*. New York: Foreign editor "The Art Digest", 1943.
- Bordley, Charles R. *A Frans Snyders Note Book*. New York: Foreign editor "The Art Digest", 1944.
- Croxall, Samuel. *Fables of Æsop and others. Translated into English, with instructive applications and One Hundred and Ninety-Eight illustrations*. Boston: T. O. H. P. Burnham, 1863.
- Davis, Marion S. "Metropolitan Atalanta and Meleager". *The Classical Weekly* 38, 2 (1944): 13-14. doi:10.2307/4341984
- Descamps, Jean-Baptiste. *Vie des peintres flamands, Allemands et Hollandais avec des portraits graves en taille-douce...* Tome 1. Paris: Charles-Antoine Jombert, 1753. <https://archive.org/details/laviedespeintre03descgoog/page/n39/mode/2up>
- Díaz Padrón, Matías. "La cacería de venados de Rubens para el Ochavo del Alcázar en Méjico". *Archivo Español de Arte* 43, 170 (1970): 131-150.
- Díaz Padrón, Matías. "La pintura flamenca del siglo XVII en España". Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense, 1976.
- Díaz Padrón, Matías. *Escritos sobre Rubens*. Madrid: Instituto Moll, 2021.
- Domínguez Ortiz, Antonio, Alfonso Pérez Sánchez, y Julián Gállego. *Velázquez*. Madrid: Museo del Prado, 1990.
- Esopo. *Aesopi Phrygis vita et fabulae a viris doctiss. in Latinam linguam conversæ. [...] Fabulae item Laur. Abstemii*. París: Ex officina Roberti Stephani, 1537. <https://archive.org/details/AesopiPhrygisVitaEtFabulaeAVirisD/page/n1/mode/2up>
- Espinós, Adela, Mercedes Orihuela, y Mercedes Royo-Villanova. "«El Prado disperso». Cuadros depositados en Madrid. IV. Patrimonio Nacional. Alto Estado Mayor. Biblioteca Nacional. Teatro Real. Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País. Universidad Complutense". *Boletín del Museo del Prado*, 2, 4, (1981).
- Gayo, María Dolores, y Alejandro Vergara. "Filopómenes reconocido por unos ancianos en Megara, de Rubens y Snyders". *Boletín del Museo del Prado*, 22, 40, (2004): 26-37.
- Heródoto. *Los nueve libros de la Historia*. Madrid: Editorial Edaf, 1989.
- Hill, Robert, y Susan Bracken. "The ambassador and the artist: Sir Dudley Carleton's relationship with Peter Paul Rubens: connoisseurship and art collecting at the court of the early Stuarts". *Journal of the History of Collections*, 26, 2 (2014): 171-191. doi:10.1093/jhc/fht042.
- Jaffé, Michael. "Rubens and Snijders: A Fruitful Partnership". *Apollo* 93 (1971): 184-196.
- Koslow, Susan. *Frans Snyders. The Noble Estate. Seventeenth-Century Still-Life and Animal Painting in the Southern Netherlands*. Bruselas: Fonds Mercator, 1995.
- Lammertse, Friso, y Alejandro Vergara. *Rubens. Pintor de Bocetos*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2018.
- Libby, Alexandra. "The Master as Manager: Rubens and the Carleton Exchange". En *Early Rubens*, Stephan Jost y Thomas P. Campbell dirs., 73-82. Munich, London, New York: DelMonico Books•Prestel and Art Gallery of Ontario, 2019.
- Liedtke, Walter A. *Flemish Paintings in the Metropolitan Museum of Art*, 2 vols. New York: Metropolitan Museum of Art, 1984.
- Lucano, Marco Anneo. *Farsalia*. Traducción y edición de Jesús Bartolomé Gómez. Madrid: Cátedra, 2003.
- Morán Turina, Miguel. *Peter Paul Rubens*. Madrid: Historia 16, 1993.
- Néret, Gilles. *Rubens*. Madrid: El País, 2007.
- Plinio el Viejo. *Historia Natural*. Edición y traducción por Josefa Cantó, Isabel Gómez Santamaría, Susana González Marín y Eusebia Tarriño. Madrid: Cátedra, 2007.
- Prohaska, Wolfgang. "Das Haupt der Medusa". En *Peter Paul Rubens 1577-1640*, Friderike Klauner dir., 81-83. Viena: Kunsthistorisches Museum, 1977.
- Robels, Hella. *Frans Snyders. Stilleben und Tiermaler 1579-1657*. München: Deutscher Kunstverl, 1989.
- Rubens, Peter Paul, y Ruth Saunders Magurn. *The letters of Peter Paul Rubens*. Editado y traducido por Ruth S. Magurn. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1955.
- Sainsbury, William Noël. *Original unpublished papers illustrative of the life of Sir Peter Paul Rubens as an artist and a diplomatist*. Londres: Bradbury & Evans, 1859.
- Sanzsalazar, Jahel. "Peeter Neefs el Viejo y Frans Francken II: Una pintura en colaboración sacada del anonimato". *Tendencias del Mercado del Arte* 21 (2009): 48-49.
- Sanzsalazar, Jahel. "A Boar harassed by five dogs, a Newly Identified Work by Frans Snyders and Jan Wildens". *Tendencias del Mercado del Arte* 127 (2009): 88-91.
- Seelig, Gero. *Medusa's Menagerie. Otto Marseus van Schrieck and the Scholars*. Staatliches Museum Schwerin: Hirmer, 2017.
- Seghers, Lode. "Rubens y sus colaboradores". *Goya. Revista de arte* 140-141(1977): 110-117.
- Smith, John. *Catalogue Raisonné of The Works of the Most Eminent Dutch and Flemish Painters. Part The Second, Containing the Life and Works of Peter Paul Rubens*. London and Edinburgh: Sands and Company, 1908. <https://archive.org/details/acatalogueraiso04sMitgoog/page/n6/mode/2up>
- Vergara, Alejandro. *Rubens. La Adoración de los Magos*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004.
- Vergara, Alejandro. "El Prado se sumerge en el proceso creativo de Rubens con «La Adoración de los Magos»". ABC Cultura, 30 de noviembre, 2004, Cultura + Arte, https://www.abc.es/cultura/arte/abciprado-sumerge-proceso-creativo-rubens-adoracion-magos-200411300300-963713788056_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.abc.es%2Fcultura%2Farte%2Fabci-prado-sumerge-proceso-creativo-rubens-adoracion-magos-200411300300-963713788056_noticia.html
- Vergara, Alejandro. "Obra comentada: Lucha de San Jorge y el Dragón, Rubens", 11 noviembre 2014.

Youtube2:26.<https://www.youtube.com/watch?v=EyvcwRBY3E4>

Vergara, Alejandro, y Anne T. Woollet. *Rubens. El triunfo de la Eucaristía*. Madrid: Museo Nacional

del Prado. Los Ángeles: J. Paul Getty Museum, 2014.

White, Christopher. *Peter Paul Rubens. Man and Artist*. New Haven and London: Yale University Press, 1987.

