

SINCRETISMO DE LAS FIGURAS DE ANFITRITE
Y GALATEA: UNA OBRA DE DAVID TENIERS
EN LA NUEVA ESPAÑA

SYNCRETISM OF THE FIGURES OF AMPHITRITE
AND GALATEA: A PAINTING BY DAVID TENIERS
IN NOVO-HISPANIC AMERICA

ANGÉLICA GARCÍA MANSO
Universidad de Extremadura
<https://orcid.org/0000-0002-9068-9379>

POTESTAS, N.º 24, enero 2024 | pp. 27-49
ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | <https://doi.org/10.6035/potestas.7683>
Recibido: 01/10/2023 Evaluado: 10/01/2024 Aprobado: 14/01/2024

RESUMEN: Se analiza la iconografía que presenta una pintura de tema mitológico de David Teniers el Joven, custodiada en el Museo Nacional de San Carlos en México de la que existe una réplica firmada por un arquitecto local, José María de Labastida, en el año 1783, actualmente en el Denver Art Museum (EEUU), si bien sendas obras portan dos títulos y dos referentes mitológicos distintos: Anfitrite en el original y Galatea en la réplica. Se propugna un sincretismo que probablemente se produzca en época virreinal en paralelo a tratamientos llevados a cabo por Miguel Cabrera en sus obras mitológicas y a partir del tema de hibridación o mestizaje propio de la pintura de «castas».

Palabras clave: Pintura mitológica; Análisis iconográfico; David Teniers el Joven; Pintura en Nueva España; Miguel Cabrera

ABSTRACT: We analyze the iconography of a painting with a mythological theme by David Teniers the Younger in the Museo Nacional de San Carlos in Mexico, of which there is a replica signed by a local architect, José María de Labastida, in 1783, now in the Denver Art Museum (USA), although the two works are entitled with two different titles and two different mythological references: Amphitrite in the original and Galatea in the copy. It suggests a syncretism that probably took place in the viceroyalty period in parallel to the treatments carried out by Miguel Cabrera in his mythological works and based on the theme of crossbreeding or miscegenation typical of «caste» painting.

Keywords: Mythological painting; Iconographic analysis; David Teniers the Younger; Novo-Hispanic painting; Miguel Cabrera

INTRODUCCIÓN: LAS DOS PINTURAS

En el Museo Nacional de San Carlos, en México, y en el Denver Art Museum, en EEUU, se conservan dos pinturas gemelas (Figs. 1 y 2).¹ En realidad, el cuadro de Denver es una réplica, firmada por José María de la Bastida o Labastida y fechada en 1783, de la pintura del museo mexicano, siendo su autor, de esquivada biografía, probablemente un arquitecto de la ciudad de México. La pintura del Museo Nacional de San Carlos ha sido atribuida ya de manera concluyente a fines del siglo xx² a David Teniers el Joven (Amberes, 1610-Bruselas, 1690),³ conocido pintor flamenco cuyo taller fue muy prolífico y cuenta con abundante obra en la metrópoli española según son buena muestra los fondos del Museo del Prado en Madrid.⁴ Es presumible que

1. MARCUS B. BURKE: *Pintura y escultura en Nueva España*, México: Azabache, 1992, pp. 166 y 168.

2. DENISE FALLENA MONTAÑO y FERNANDA SALAZAR GIL: *Un paseo por San Carlos. Un acercamiento a la pintura a través de las obras del Museo de San Carlos*, México D.F.: Terracota, 2007; MANUEL ALVARADO CORNEJO y JAIME CUEVAS PÉREZ (ed.): *El canon revisitado. Una mirada al Arte Europeo desde América Latina. Catálogo de exposición*, México y Santiago de Chile: Museo Nacional de San Carlos (México) & Museo Nacional de Bellas Artes (Chile), 2022. Cf. también, como contexto general, DONNA PIERECE, ROGELIO RUIZ GOMAR, CLARA BARGELLINI, FREDERICK MAYER y JAN MAYER: *Painting a New World: Mexican Art and Life, 1521-1821. Catalogue*, Denver: Denver Art Museum, 2004.

3. JANE P. DAVIDSON: *David Teniers the Younger*, New York: Routledge, 2019.

4. MATÍAS DÍAZ PADRÓN y MERCEDES ROYO-VILLANOVA: *David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas*. Madrid: Museo del Prado, 1992. También RAÚL ROMERO MEDINA y JEAN-LOUIS VAN BELLE: «*Veoir la rareté des peintures*. El liderazgo de David Teniers II en la red económica artística del Siglo de Oro. Nuevas aportaciones en torno a su taller y clientes», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 8, 2020, pp. 761-779 (<https://www.redalyc.org/journal/5175/517564986044/html/>).

Labastida replicara la obra con el hipotético fin de inspirarse para el diseño de fuentes mitológicas de parques y plazas de la ciudad de México a finales del siglo XVIII, siguiendo un modelo estético sugerido por actuaciones del incipiente urbanismo estadounidense que el mexicano conocería en su calidad de arquitecto.⁵

Hasta aquí todo resulta en apariencia consecuente: un artista del Virreinato de Nueva España ya bajo la dinastía borbónica convierte una pintura de origen europeo del siglo XVII en obra virreinal al replicarla e integrarla así en el entorno americano, si bien dicha pintura probablemente se encontraba ya en México, aunque, en verdad, no se conoce con precisión cómo el cuadro había acabado en América.



Fig. 1: David Teniers el Joven, *Anfitrite llevada por los delfines ante Poseidón*, s.d. Museo Nacional de San Carlos, México

5. Cf. ENRIQUE ALCALÁ CASTAÑEDA: «Restos escultóricos aún por descubrir: Fuentes de La Alameda de 1775», *Arqueología. Revista de la Coordinación Nacional de Arqueología*, 50, 2015, pp. 210-218.



Fig. 2: José María de Labastida, *Galatea*, 1783. Denver Art Museum, Denver, USA

¿Por qué este debate? Además de la réplica que se plantea entre sendas pinturas (de medidas semejantes y en el mismo formato de óleo sobre plancha de cobre)⁶ existen, entre otros, dos aspectos de partida realmente llamativos:

- 1) El título de la pintura es diferente en la obra del museo de Denver y en la del de México: En el museo de EEUU se titula *Galatea* en tanto el título de la obra en el Museo de San Carlos es *Anfitrite llevada ante Poseidón por los delfines*; y
- 2) Al tratarse de un tema mitológico resulta del todo extraño que la figura central, sea Galatea o Anfitrite, no aparezca desnuda o semidesnuda, según es habitual en la pintura mitológica barroca. De hecho, el propio Teniers es autor de un *Triunfo de Neptuno, Poseidón y Anfitrite* (1647) actualmente en la Gemäldegalerie de Berlín, donde las figuras aparecen plenamente desnudas. En realidad, casi no se conocen obras mitológicas de triunfos procedentes del taller de Teniers donde la ausencia de desnudez resulte tan patente como en el cuadro del Museo de San

6. Siendo este formato uno de los preferidos para el coleccionismo de pintura flamenca en el virreinato novohispano, cf. CLARA BARGELLINI: «La pintura sobre lámina de cobre», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM)*, 74-75, 1999, pp. 79-98 [p. 87]; y XAVIER MOYSSÉN: «La pintura flamenca, Rubens y la Nueva España», *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas (JbLA)*, 20, 1983, pp. 699-706 [pp. 699-700].

Carlos, pues no solamente afecta a la protagonista, sino a quienes la rodean de manera inmediata y más cercana. En fin, el propio taller de Teniers replica un *Triunfo de Galatea* de Domenico Fetti (c. 1621) donde la figura central también aparece semidesnuda, en una obra que actualmente se encuentra en el Kunsthistorisches Museum Wien.

La disparidad de títulos, aun tratándose de una misma obra, original y réplica (pintura del Museo de San Carlos y del Denver Art Museum respectivamente), y el tratamiento púdico de los cuerpos obliga a replantear el debate y ello solamente es posible en dos vertientes: el análisis del tratamiento iconográfico y la interpretación derivada de dicho tratamiento en el marco de la pintura de temática mitológica en el ámbito virreinal,⁷ además de indagar otros posibles paralelismos en Teniers.

UNA PRIMERA APROXIMACIÓN A LA DIVERGENCIA. LAS ICONOGRAFÍAS DE ANFITRITE Y GALATEA

Desde una perspectiva iconográfica, la diferencia en los títulos se enmarca de manera palpable en el sincretismo en torno a dos nereidas, Anfitrite y Galatea, es decir, a dos figuras marinas en un medio acuático en el que la fecundidad constituye uno de los rasgos más significativos del entorno (el carácter fecundo de dicho entorno coincide con seres que responden a momentos de creación iniciales, de carácter genesiaco dada su finalidad de poblar la naturaleza).⁸ Así, una y otra se superponen perfectamente en sus respectivos «triumfos»,⁹ entendidos estos en una primera aproximación como pompa o desfile, además de como reconocimiento: recostadas sobre una concha que hace de vehículo tirado por delfines y acompañadas de un cortejo de amores y figuras híbridas del mar. De hecho, incluso otros dioses de la mitología clásica asociados de forma directa o indirecta con los enclaves acuáticos pueden encajar en el mismo patrón, como sucede, por señalar un único ejemplo, con *Le triomphe de Venus*, de François Boucher (1740; Nationalmuseum Stockholm), pero, si bien el marco icónico originario es de influencia

7. La referencia clásica acerca de la presencia de la mitología clásica o grecolatina en las manifestaciones artísticas del Virreinato de Nueva España es: FRANCISCO DE LA MAZA: *La mitología clásica en el arte colonial de México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1968.

8. *Sub vocibus* Anfitrite y Galatea en PIERRE GRIMAL: *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona: Paidós, 1981 (reed.).

9. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, Zürich, München & Düsseldorf: Artemis & Winkler Verlag, 1981-1999, *sub vocibus*, vols. II & VI.

renacentista, sus fuentes se documentan en obras antiguas, como sucede con la musivaria de época romana.¹⁰

Así, en lo que se refiere a Anfítrite, las fuentes inciden en su condición de reina de los mares por ser la esposa de Poseidón/Neptuno. Ahora bien, a este respecto del mito de Neptuno y Anfítrite existe un relato previo asociado, relativo a cómo se conocieron el dios del mar y la nereida o, según otros testimonios, oceánida: el enamoramiento por parte del dios se produjo mientras esta danzaba en una playa de la isla de Paxos, sin ser ella consciente de ser contemplada. Pero Anfítrite no acepta las pretensiones amorosas del promiscuo Poseidón/Neptuno y se oculta en una ensenada recóndita, sita en los límites de la tierra, con el fin de esquivarlo, aunque el dios la convence con la promesa de convertirla, como así fue, en reina de los mares. Son los delfines los emisarios y encargados de trasladarla ante el dios del mar, de forma que la iconografía asociada a Anfítrite responde a tres momentos: su danza en Naxos, el traslado desde su refugio y su presencia junto a Poseidón/Neptuno, con quien comparte trono. En el segundo caso, los delfines tiran del vehículo de Anfítrite en tanto los hipocampos, que se asocian en solitario al dios del mar, son los encargados de impulsar el sitial de ambos ya juntos compartiendo trono en el tercer momento descrito.

Si bien se producen interferencias al respecto y es posible encontrar representaciones con delfines e hipocampos no únicamente de manera indistinta sino incluso conjunta sea para empujar la embarcación de Anfítrite o el trono del dios del mar, ciertamente predominan los delfines como animales emblemáticos de la nereida cuando esta no está acompañada de Poseidón/Neptuno; es decir, en el viaje previo a su enlace.

Pues bien, aunque Anfítrite suele aparecer desnuda en la tradición pictórica medieval y renacentista, en sus primeras representaciones, caso de *El Triunfo de Anfítrite*, de Pinturicchio (fresco sobre estuco; c. 1509; MET-New York, originariamente en Siena), la deidad aparece vestida a la manera de Botticelli, si bien es perfectamente identificable por el tridente que lleva como cetro, símbolo de Poseidón/Neptuno, y conducida por delfines sobre un carro que, sobre las aguas, tiene ruedas, y junto al que un tritón le rinde honores con una concha marina como especie de instrumento musical (Fig. 3).

10. Como, en el caso de Anfítrite, el mosaico conocido como *El triunfo de Poseidón y Anfítrite*, procedente de Cirta (norte de África), del siglo III d.C., actualmente en el Museo del Louvre, en París; o, en relación con Galatea, los mosaicos *Galatea*, de Elche, hoy en día en el Museo Arqueológico Nacional, en Madrid; y *Polifemo y Galatea*, de Córdoba, del siglo II d.C., en la actualidad en el Alcázar de los Reyes Cristianos en la misma Córdoba.



Fig. 3: Pinturicchio, *Triumph of Amphitrite*, c. 1509. Metropolitan Museum of Art (MET), New York, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/209267>

Se trata de un carro que se relaciona con la virtud de la castidad, pues avanza sobre un mar en calma, y, sobre todo, constituye el doblete iconográfico de la pintura de Luca Signorelli, del mismo año, su *Triumphus Pudicitiae*, en un segundo plano del cual se aprecia sobre el agua un carro tirado por caballos con la figura de la Castidad y un Cupido maniatado (*Amore sconfitto con trionfo di Castità*, c. 1509, National Gallery, London). De esta manera, se establece una simbiosis conceptual entre la iconografía de Anfitrite,

que rechaza inicialmente las pretensiones del dios del mar, y el motivo de la castidad.

En lo que se refiere a Galatea, se trata de una nereida que, inicialmente atraída por los sonidos del cíclope Polifemo, descubre en la misma isla del músico de un solo ojo al pastor Acis, de quien se enamora. Polifemo, despedido, asesinará a Acis, al que Galatea convertirá en río al tiempo que abandona la isla y desprecia otras proposiciones amorosas a cambio de su fidelidad al recuerdo por el infortunado joven. De esta manera, Galatea convierte en sublimación la castidad, hecho que le hace merecedora de un reconocimiento triunfal; más cuando acude en viaje por mar a las bodas de su hermana Tetis con Peleo y se ve rodeada por un cortejo de figuras marinas ancestrales que se deleitan entre ellas. Este relato, que, en realidad, supone una amplificación del mito originario por parte del poeta Ovidio (Ov. Met. 13.740-900), autor que es quien desarrolla con mayor dramatismo la figura de Acis, se convierte en el referente iconográfico más amplio de la historia de Galatea. Sin Acis, la iconografía asociada no responde tanto a un crimen pasional, sino al tradicional arquetipo narrativo de «la bella y la bestia». De hecho, se hace necesario el texto ovidiano para entender los rasgos del triunfo de la castidad, sin importar ahora otros devenires mitológicos del personaje en otras fuentes textuales diferentes de las *Metamorfosis*.

Fue Rafael Sanzio quien estableció en buena medida en un fresco elaborado durante los años 1510-1511 la iconografía sobre el triunfo de Galatea a partir del texto de Ovidio.¹¹ Los amorcillos de la parte superior del fresco de Rafael provocan con sus flechas el deseo carnal de las figuras de ninfas, tritones e incluso del centauro Neso (que pertenece al ciclo de Heracles/Hércules), en tanto Galatea, semidesnuda por el viento y envuelta en su propia túnica que la rodea, mira a un tímido Cupido escondido tras una nube al tiempo que conduce como auriga una concha de la que tiran unos delfines. La contraposición e influencia de la Venus botticelliana es evidente sobre el conjunto, aunque aún no aparecen figuras que arropan a la protagonista. En fin, en principio en el fresco concreto dedicado a Galatea en la Villa Farnesina no existe alusión a la figura de Polifemo, aunque sí en el panel izquierdo de dicho fresco, hacia el que parece inclinarse la figura femenina, a pesar de que las proporciones en cada una de las secciones son diferentes. Ciertamente, sin la intervención previa de Polifemo no es comprensible el sentido de la pintura y del triunfo de Galatea (incluso la posición erguida de la nereida evoca la del cíclope desde la orilla, mientras contempla cómo huye la nereida tras la transformación de Acis en río). No obstante, frente al tratamiento dominante en pintores posteriores (en los que se aprecia

11. Los estudios acerca de la obra son incontables y su consideración en detalle escapa a los límites del presente trabajo.

directamente la figura de Polifemo lamentando su abandono en la orilla tras haber matado a Acis), da la impresión de que Rafael pone el foco en la figura aislada de Galatea, a la que dedica una atención intrínseca, más allá del relato que justifica el triunfo.

Derivado de ello, la soledad del personaje, de la que se apartan las demás figuras de nereidas y tritones en la pintura de Rafael, algo en lo que coincide con la de Anfitrite, que ha buscado aislarse para evitar a Poseidón/Neptuno. También resulta coincidente en Anfitrite y Galatea el hecho de que en ambos casos la plataforma flotante sea tirada por delfines. Tal soledad de Galatea se verá paulatinamente abandonada en la pintura posterior, caso de Luca Giordano, por citar un único y significativo ejemplo, autor de tres *Trionfo di Galatea*, fechados entre 1675 y 1677 y actualmente depositados en el Dallas Museum of Art, en el Palazzo Pitti de Florencia y en el Hermitage Museum de San Petersburgo, como obras contemporáneas de la de Teniers. Pues bien, en las pinturas de Giordano figuran seres cercanos, que apoyan, elevan y arropan a la protagonista, si bien en todo caso se presentan desnudas o semidesnudas.

EL CONTEXTO ICONOGRÁFICO EN TENIERS

En este contexto, la disparidad de títulos en los óleos del Museo de San Carlos y del Denver Museum of Art exige una atención iconográfica más sopesada. Ya hemos indicado cómo una Anfitrite que no está desnuda y se yergue sobre un carro tirado por caballos replica la clave cristiana de la castidad y que precisamente en este detalle surge el puente entre Anfitrite y Galatea, a pesar de que ambas aparecen, en la mayor parte de los tratamientos sin cubrir apenas, en el caso de la segunda a partir de los códigos establecidos por Rafael. A este respecto, existen pocas excepciones de figuras vestidas, como es el caso de la Anfitrite atribuida al pintor francés Charles-Alphonse Du Fresnoy, de la primera mitad del siglo XVII, donde la deidad marina aparece sola, tirada por delfines y vestida, pero acompañada de *putti*, amorcillos o angelotes, uno de los cuales le entrega el arco y las flechas como acuerdo de paz a la hora de respetar su triunfo (Fig. 4).¹²

12. Acerca del pintor, cf. SYLVAIN LAVEISSIÈRE: «Les “tableaux d’histoires” retrouvés de Charles-Alphonse Dufresnoy», *Revue de l’Art*, 112, 1996, pp. 38-58.



Fig. 4: Charles-Alphonse Du Fresnoy (atribuido), *Le triomphe d'Amphitrite*, s. d., en Colección privada. Hôtel Drouot, <https://drouot.com/es/l/2516824>

Pero la Anfítrite/Galatea de México y Denver aparece castamente vestida, además de acompañada de una abigarrada escolta a su servicio. Tal cohorte de figuras se entiende con mayor coherencia en el caso de Galatea, no así en el de Anfítrite cuando no se muestra junto a su futuro esposo, el dios del mar. Y es que, en el caso de Anfítrite, predominan nereidas y tritones a su alrededor como promesa de la feracidad de las aguas tras su unión con el dios del mar, sin que se ocupen de ella con un contacto directo. Por el contrario, Galatea sí se muestra atendida con trato próximo e incluso es abrazada. Es más, nereidas y tritones, enfrascados en relaciones concupiscentes, se alejan del bastimento marino, conforme estableció Rafael Sanzio. La cohorte de proximidad de Galatea puede estar configurada por sus padres, Nereo y Doris, y dos de sus numerosas hermanas, que acuden a los próximos esponsales de Tetis con Peleo a la vez que consuelan a una Galatea afectada profundamente por la muerte de Acis. En definitiva, en tanto en Anfítrite se sitúa en una comitiva nupcial, en Galatea se ofrece un acompañamiento de duelo, donde el triunfo radica en la opción por la castidad.

¿Cuál de los dos desfiles triunfales define las pinturas objeto de análisis, el de unos esponsales o el de un séquito luctuoso y consolatorio?

En la obra de Teniers *El triunfo de Neptuno y Anfitrite* (1647, Gemäldegalerie, Berlín), con medidas aproximadamente semejantes a las del Museo Nacional de San Carlos y también sobre lámina de cobre, se refleja la desnudez de la protagonista como elemento central en un entorno de pieles femeninas más blancas que las de las masculinas (Fig. 5) en un momento de gloria para Anfitrite. No obstante, la disposición resulta concomitante con el cobre mexicano a partir de elementos y motivos como la estructura piramidal de las figuras centrales, el celaje con rayos orientados de izquierda a derecha, la presencia de amercillos sobre la escena central, las figuras de tritones portando caracolas y cañas, además de aspectos cromáticos como la tela roja en las protagonistas de ambas pinturas y la azul que comparte Poseidón/Neptuno, a lo que hay que añadir la mostración de un anciano, sea Nereo o el citado Neptuno, caracterizado con su tridente. Se trata de coincidencias que superan las diferencias, que consisten, además de lo relativo al cubrimiento del cuerpo o no, en la presencia de delfines frente a caballos¹³ y la ausencia de tridente a cambio de caña en el cuadro custodiado en México.

Otra pintura concomitante,¹⁴ si bien de tema literario más que propiamente mitológico, custodiada en una serie de doce tablas en el Museo del Prado, es *El Jardín de Armida* (Fig. 6), que pertenece al ciclo de «Armida y Reinaldo» –basado en la *Jerusalén Liberada*, de Torcuato Tasso–. En consonancia con la Galatea/Anfitrite, esta obra ofrece también una disposición piramidal, la presencia de ángeles que juegan con las armaduras, uno de ellos con una corona sobre la cabeza de la protagonista, los brazos elevados, una mirada ausente (con Armida mirándose a un espejo), a lo que se añade la presencia de dos testigos ocultos, que más que *voyeurs* parecen dialogar entre ellos sobre una escena que les llama la atención. De esta manera, aunque el contexto es diferente, la poética subyacente se refiere a un momento de intimidad que es espiaada, con Armida acicalándose ante un espejo, pero intimidad al fin y al cabo, que se ve reforzada por la omnipresencia de angelotes que juegan con las armas de Reinaldo a la vez que coronan a la hechicera con un triunfo que no presagia, aún, el equívoco subyacente sobre su auténtica identidad y el fracaso sentimental asociado a tal revelación. De ahí que Armida, más que gozosa, se muestre ajena, vigilante a que no se descubran en su rostro indicios de su verdadera condición, como si fuera una Galatea consciente de que puede perder a su Acis.

13. Y es que no se trata exactamente de hipocampos, dado que los caballos se asocian a los triunfos de la castidad, y, según hemos apuntado, pueden actuar como puente entre el tema sentimental y la iconografía del rechazo al contacto amoroso.

14. La relación con la pintura del Museo Nacional de San Carlos se sugiere en GRACIELA DE REYES RETANA: *De dioses y héroes. La mitología clásica ayer y hoy: Museo San Carlos*, México: Museo Nacional de San Carlos, 1987, p. 79.



Fig. 5: David Teniers, *Neptun und Amphitrite*, 1655-1665. Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin



Fig. 6: David Teniers, *El jardín de Armida*, 1628-1630. Museo del Prado, Madrid

El momento del cuadro del Museo Nacional de San Carlos responde a una ambigüedad paralela, con la figura de la protagonista, además, completamente vestida. Derivado de ello y como confirma el título conferido por Labastida a su réplica, la iconografía de Galatea debiera prevalecer sobre la de un Anfitrite que carece de compañía familiar a su alrededor, aun siendo Galatea y la propia Anfitrite hermanas. Dicha prevalencia se puede argumentar con otros paralelismos.

LA IDEA DE MESTIZAJE COMO TRASFONDO

La pintura de Teniers dedicada a Anfitrite/Galatea también opone la tez pálida de la figura central (y, en general, de las figuras humanas de la obra) frente a las representaciones de seres marinos antropomorfos que encarnan la feracidad de las aguas, caracterizados por su condición de híbridos entre seres acuáticos y humanos. Se trata de una combinación presente en otras obras del artista, autor de pinturas diletantes protagonizadas por monos, en una conocida serie también depositada en el Museo del Prado en Madrid, pero también plasma figuras de ranas antropomorfas en una obra como *Latona y las ranas* (*Latona and the Frogs*, 1640-1650; óleo sobre plancha de cobre; Fine Arts Museums of San Francisco), en la que se relata una escena truculenta, inspirada en Ovidio (Ov. Met. 6.313-381), en la que unos campesinos licios embarran un estanque con el fin de que Latona, que ha dado a luz a Apolo y Artemis, no pueda darles de beber ni asearlos. En castigo, la deidad los transforma en ranas, que Teniers pinta en pleno proceso de cambio (Fig. 7), aunque potencia su aspecto antropomorfo, al tiempo que presenta este hecho como un triunfo frente a la celosa Hera/Juno.



Fig. 7: David Teniers the Younger, *Latona and the Frogs*, 1640-1650.
Fine Arts Museums of San Francisco, USA

El cuadro presenta otras concomitancias con el de Galatea/Anfitrite objeto de análisis. Y es que, al igual que se ha constatado a propósito de *El triunfo de Neptuno y Anfitrite*, el celaje y la inclinación de los rayos, así como la disposición de los angelotes denotan un fondo compositivo análogo entre ambas pinturas. Por lo demás, las ranas ocupan el papel de tritones y nereidas, apartados del foco de los personajes centrales; en uno y otro caso el contexto es, si bien sobre entornos muy distintos, acuático. Finalmente, el brazo extendido de la protagonista, aunque apunte en direcciones diferentes (hacia los que se alejan en el caso de la primera pintura y hacia los campesinos en el caso de Latona) y los colores rojo y azul en el vestuario de la nereida y de la diosa y de uno de sus hijos, recrean un cromatismo concomitante en sendas telas. En fin, las figuras no aparecen desnudas, aun tratándose de deidades, dado que en Latona prima la idea de maternidad. Por lo demás, la tez sonrojada de esta parece replicarse en la de Galatea al tiempo que las figuras secundarias aparecen a distancia, como apartadas, además de encorvadas; dos angelotes, los de la izquierda y en línea con el brazo extendido de la diosa, parecen querer abrir los ojos a los campesinos sobre su impía actuación, según se están convirtiendo, además, en batracios antropomorfos, como antropomorfos son los seres marinos.

Las coincidencias entre las pinturas dedicadas a Latona y a Galatea, aparte de confirmar la autoría o influencia de Teniers, permiten destacar un

contexto familiar (sea la atención o cuidado de unos niños muy pequeños, sea el hipotético apoyo y consuelo a una viuda). Es dicho ambiente familiar el que actúa de engarce de proximidad entre la escena mitológica y una experiencia cotidiana, más allá del costumbrismo que se propone en otras pinturas.

Ahora bien, cabe una reflexión más atrevida en el caso de relacionar la pintura con la Nueva España, como un motivo más para que la obra llegara al continente americano. La idea de mestizaje condiciona en buena medida la pintura virreinal, hasta el punto de crear un género singular, conocido como «de castas». A este respecto, resulta llamativo el hecho de que en los cuadros de Teniers tanto la pintura dedicada a Galatea como a Latona se pueblen de seres híbridos, metamorfoseados y, de alguna manera, surgidos de cruces de razas y especies diferentes relacionadas con las aguas y con aspecto antropomórfico. Así, la estética de la recreación de las castas y de los cambios de piel asociadas a estas se convierten en un *leit-motiv* del arte virreinal en general, concebido en sí mismo como híbrido entre la tradición europea y la realidad americana.¹⁵

El recurso a un tema mitológico que, de fondo, establece un entorno de protección familiar en la misma línea que sucede en la pintura de castas, pues, en ningún caso, existe desprecio entre las personas que se retratan en las obras, no así en la intención de unos pintores que, acaso, también estén formulando una nueva entidad social. No obstante, que sepamos, la pintura sobre Galatea/Anfitrite no figura de manera específica en los listados, repertorios y catálogos de Teniers (evidentemente, sí la de *El triunfo de Poseidón y Anfitrite*, actualmente en Berlín, que citamos con anterioridad). La réplica que hace Labastida certifica que la pintura se encontraba en Nueva España en el siglo XVIII, si bien poco más se puede decir al respecto a falta de una documentación más detallada sobre la configuración de colecciones que derivan en que la obra original se custodie en el Museo Nacional de San Carlos.

TRASCENDENCIA DE LA PINTURA MITOLÓGICA DE FACTURA FLAMENCA EN LAS COLECCIONES DE NUEVA ESPAÑA Y EN SU TRATAMIENTO AUTÓCTONO

La presencia de obras de David Teniers el Joven en la América virreinal está atestiguada y resulta del todo congruente con el hecho de que España sea uno de los mercados importantes para el taller del artista, cuyas pinturas son demandadas y coleccionadas con fruición. La designación de cargos administrativos y religiosos de la metrópoli hacia las colonias, además de las relaciones comerciales, provoca que los propios españoles puedan llevar en

15. Según se considerará en un epígrafe posterior en relación con la pintura de Miguel Cabrera.

su bagaje obras de Teniers, y que incluso por parte de pobladores ya asentados en el continente americano o de segunda generación se demanden tales pinturas.¹⁶

En definitiva, aunque sin ser abundantes, la existencia de cuadros de Teniers en América no es excepcional, como no lo es la pintura flamenca en general. Así se documentan obras de Teniers en Bogotá, del Virreinato de Perú y luego Virreinato de Nueva Granada,¹⁷ propiedad del arzobispo, más tarde virrey, Antonio Caballero y Góngora, los cuales se han descrito como «tres paisajes»,¹⁸ de los que no nos consta conocimiento posterior, con un hipotético retorno a la metrópoli tras ser depositados provisionalmente en Yucatán, en un viaje entre ambos virreinos justificado por los cargos que ocupa su propietario.

Al margen de los citados «tres paisajes», en el Virreinato de Nueva España también se documentan otras obras, pero es necesario distinguir las pinturas que llegan en época virreinal de las que pasan a formar parte de colecciones y museos de México desde el siglo XIX, adquiridos en Europa con posterioridad a los virreinos por personalidades adineradas y luego donados o vendidos a los museos.¹⁹ Entre las primeras se sugiere su existencia de obras en Puebla, que pudo copiar el artista José Agustín Arrieta.²⁰ La idea de réplica, aunque en ocasiones provoca confusión en las fuentes documentales acerca de las obras, al menos sirve para constatar la existencia de un original de Teniers en los virreinos americanos, como sucede con la Galatea/Anfitrite que calca Labastida. La segunda opción se aprecia en pinturas como las de la antigua colección de José García Rubín, con tres obras adjudicadas a Teniers;²¹ o en obras como *La cirugía de pierna* (1680) que se conserva en el Museo Soumaya, fundado a fines del siglo XX, en la ciudad de México, además de un cuadro de tema mitológico obra de Teniers el Viejo y donde también se

16. Cf. EMILIO RODRÍGUEZ DEMORIZI: *España y los comienzos de la pintura y la escultura en América*, Madrid: Gráficas Reunidas, 1966.

17. Cf. GABRIEL GIRALDO JARAMILLO: *La pintura en Colombia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1948; y, en edición más reciente, del mismo Giraldo: GABRIEL GIRALDO JARAMILLO: *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*, Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia, 2017. También, referido al sur del continente, MIGUEL ÁNGEL NAVARRO: *El arte flamenco y holandés en la Argentina*, Buenos Aires: Fundación Espigas, 2006.

18. No importa mucho para nuestras reflexiones que las pinturas sean de la mano de Teniers el Viejo o de Teniers el Joven, pues, en realidad, la producción del segundo es mucho mayor que la del padre y su taller mucho más prolífico. Cf. JOSÉ MANUEL PÉREZ AYALA: *Antonio Caballero y Góngora, Virrey arzobispo de Santa Fe*, Bogotá: Imprenta Municipal, 1951, p. 44.

19. Algo semejante sucede con las pinturas de Teniers que se custodian en Puerto Rico (*Tentaciones de San Antonio*, Museo de Arte de Ponce) o Cuba (*Kermesse*, Museo Nacional de Bellas Artes). Cf. También Ester Prieto Ustio: «Los vínculos entre la sociedad novohispana y el arte. Coleccionismo en la década de 1620», *Naveg@merica. Revista electrónica editada por la Asociación Española de Americanistas*, 24, 2020 = <http://revistas.um.es/navegamerica>.

20. EFRAÍN CASTRO MORALES: *José Agustín Arrieta 1803-1874: homenaje nacional*, México: Museo Nacional de Arte, 1994, p. 102. También Mey-Yen Moriuchi: *Mexican Costumbrismo: Race, Society and Identity in Nineteenth-Century Art*, Pennsylvania: Penn State University Press, 2018, p. 26.

21. MOYSSEN: «La pintura flamenca...», p. 701.

custodian réplicas de otras pinturas de Teniers, de manera conforme con una práctica habitual en la Nueva España.

En lo que se refiere a la Anfitrite/Galatea del Museo Nacional de San Carlos, en una colección cuyos orígenes remontan al año 1785, si se tiene en cuenta que tales orígenes, a pesar de los avatares de esta, se basan en la primigenia Academia de Bellas Artes de San Carlos de la Nueva España, es importante señalar que entre las donaciones que recibe la institución se cuenta en el año 1788 el legado por parte del mismo director de la Academia de «un tablero de Teniers». ²² No obstante, parece más acorde el cobre con la descripción que se hace en el año 1859 de la adquisición de dos cuadros de Teniers de tema mitológico ofrecidos al Museo por José María Baz. En dicha descripción se hace hincapié en el cuantioso valor de la pintura si se ofertara en Europa (es decir, la obra no procede del territorio europeo), de forma que hasta entonces habría estado en manos privadas en México. ²³ Las pinturas descritas presentan amorcillos y tritones en un marco mitológico que no se precisa, pero que se corresponde con la obra objeto de comentario. Pero, ni se dice su título, ni se sabe qué fue de la segunda pintura, salvo que se tratara de la réplica de Labastida (cuya firma sería perfectamente legible en el cobre, de forma que no se podría hacer pasar como obra auténtica de Teniers), o de una tercera pintura de contenido mitológico a fecha de hoy desconocida. En favor de que se trate de la compra del año 1859 está el hecho de ser, que sepamos, el único Teniers de la colección, si se deja al margen una *Escena de taberna* hipotéticamente atribuida ²⁴ y sin que nos conste qué fue del legado del año 1788.

En otro orden de cosas, desde una perspectiva histórica, resulta destacable que entre las pinturas de Teniers de las que se tiene noticia en Nueva España se cuentan las que aparecen en la colección personal del pintor Miguel Cabrera (Oaxaca, 1695-Ciudad de México, 1768), una de las figuras clave de la pintura virreinal de la Nueva España de tema religioso y al que, además de pinturas referidas al tema de «castas», ²⁵ se atribuyen biombos de tema

22. MOYSSEN: «La pintura flamenca...», p. 701.

23. EDUARDO BÁEZ MACÍAS: *Guía del Archivo de la antigua Academia de San Carlos, 1781-1910*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1972, p. 134. Cf. también RETANA: *De dioses y héroes...*, p. 79.

24. ENRIQUE F. GUAL: *La pintura de «cosas naturales»*. México: Secretaría de Educación Pública, 1973, p. 110; JUSTINO FERNÁNDEZ: «Maestros Europeos En Las Galerías De San Carlos De México», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 9, 33, 1964, pp. 118-120. <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.1964.33.789>

25. GUILLERMO TOVAR DE TERESA: *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la reina celestial*, México: InverMéxico, 1995, pp. 269-294; ILONA KATZEW: *Las pinturas de castas*, Turner: Conaculta, 2004, p. 106; SOFÍA NAVARRO HERNÁNDEZ: «La pintura de castas más allá del afán clasificatorio: La serie de castas de Miguel Cabrera (1763)», Blanca Ballester Morell, Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull (edd.), *Encrucijada de la palabra y la imagen simbólicas. Estudios de emblemática*, Palma: J. J. de Olaneta Editor, 2017, pp. 541-552.

mitológico. Entre los Teniers que posee Cabrera se cuenta un «tablerito».²⁶ Según otras fuentes, de trata de «Un juego de naipes».²⁷ En fin, ya Burke²⁸ destacó la importancia de que Cabrera conociera la obra de David Teniers.

En este contexto, en relación con los dos biombos de tema mitológico atribuidos a Miguel Cabrera,²⁹ el tratamiento que este lleva a cabo resulta, cuando menos, singular a partir de las licencias que el artista se toma del relato mitológico y de su inspiración en grabados de Bernard Picart (además de la obligación que tiene de transformar una pintura vertical hacia la disposición horizontal, aunque plegable, de un biombo). Así, en el biombo dedicado a *Apolo y Dafne* (Fig. 8), al margen de las diferencias entre el grabado y la pintura (e incluso en la tradición iconográfica, pues a la ninfa no se le metamorfosean los dedos de las manos en ramas), es posible descubrir detalles propios como que se evite el desnudo femenino, conforme a una pauta extendida en la pintura virreinal. La figura del río Ladón, padre de Dafne, resulta clave y es abordado desde su solemnidad patriarcal (es decir, doméstica o familiar), pues es quien obra la transformación de su hija en árbol como forma de protegerla de un Apolo que aparece con bigote, con aspecto más próximo a un hidalgo refinado del momento de la pintura que de una divinidad antigua. En fin, los amercillos juegan un papel destacado; de hecho, el desapego de Dafne a Apolo responde a la misma pauta que el de Galatea, pues los angelotes no apuntan sus arcos hacia ella, sino exclusivamente hacia el dios.

También en lo que concierne al biombo que recoge la historia de *Meleagro y Atalanta* (Fig. 9) se producen variaciones en una trama de enemistades familiares, donde el cazador antepone el amor a Atalanta a los derechos que sobre el animal cazado poseen sus allegados. Entre los cambios que se aprecian entre la pintura de Charles Le Brun y el grabado de dicha pintura efectuada por el mismo Bernard Picart cuya obra da a conocer también la fuente del biombo dedicado a Apolo y Dafne. En la propuesta atribuida a Cabrera se descubren, además de mostrarse totalmente vestidas las figuras femeninas (sin que Atalanta muestre su pecho desnudo, como sucede en las fuentes), cómo varía la escena: no es Meleagro el que ofrece a Atalanta la cabeza del jabalí bajo la atenta mirada de la diosa Diana, sino que son Atalanta y Meleagro los que ofrecen el animal a la diosa de la caza, la cual carece de sus atributos divinos y se presenta como una tercera participante en el reparto, a la vez que extiende sus brazos en un gesto de superioridad y no de acogida de la testuz del jabalí. En fin, en el biombo de Cabrera entre Meleagro y Atalanta se intercala un

26. TOVAR DE TERESA: *Miguel Cabrera...*, p. 273; BARGELLINI: «La pintura sobre lámina...», p. 87.

27. CRISTINA RATTO: «Entre pinceles y cuadros. Los libros del pintor Miguel Cabrera», *Revista Complutense de Historia de América*, 45, 2019, pp. 89-112, p. 100. <https://doi.org/10.5209/rcha.64688>

28. BURKE: *Pintura y escultura en...*, pp. 164-168.

29. En el contexto de un tratamiento habitual en la decoración de tal mobiliario; cf. GUSTAVO CURIEL (ed.): *Viento detenido. Mitología e historias en el arte del biombo*, México: Museo Soumaya, 1999.

amorcillo ajeno a la tradición iconográfica del tema. De esta manera, en tanto en el grabado la tensión se da entre dos figuras femeninas y dos figuras masculinas, en el biombo prevalecen las figuras femeninas: 1) Diana que se abre acogedora a la pieza con su mano izquierda mientras con la derecha mantiene el arco; 2) Atalanta que incluso parece interponerse como dueña del trofeo junto a Meleagro; y, 3) finalmente, una tercera mujer que intenta sujetar al héroe. Se trata de su esposa, que ase al héroe desde detrás para frenarlo y que lo castigará finalmente llevando a cabo la maldición profetizada por la madre del protagonista masculino. Por otra parte, no aparecen perros, lo cual aleja la escena de la idea de la caza y le infiere un carácter más íntimo o doméstico, donde las mujeres parecen reclamar la atención del hombre. Por lo demás, a los pies de la que consideramos esposa de Meleagro aparece un bodegón que, al margen de evitar el referente a los perros de caza, remite al biombo dedicado a Dafne y Apolo. Mayor interés iconográfico poseen las manzanas a los pies de Meleagro. Y es que, de manera ciertamente imprevista, el pintor conecta la historia de Meleagro con la de Hipómenes, quien, tras la muerte del primero, será el único que logre vencer a Atalanta mediante el conocido ardid de las manzanas de oro en plena carrera (de hecho, Meleagro prácticamente se muestra en el biombo en actitud de estar corriendo).



Fig. 8: Miguel Cabrera (atribuido), *Dafne y Apolo, s. d.*, en Colección privada. Jaime Eguiguren Arts & Antiques, <https://jaimeeguiuren.com/usr/library/documents/main/biombo-dafne-y-apollo.pdf>



Fig. 9: Miguel Cabrera (atribuido), *Meleagro y Atalanta ofrecen a Diana la cabeza del jabalí de Calcedonia*, c. 1760-1763. Museo Soumaya, México

De alguna manera, el esquema de tres mujeres en torno al hombre junto al motivo de la manzana actúa de manera simbiótica como una relectura del mito de Paris y la manzana, de forma que las figuras femeninas parecen encarnar a Venus (Atalanta como objeto del amor), Juno (como la hogareña esposa) y, en fin, una diosa Diana que sujeta al hombre para evitar su contacto con una mujer consagrada a ella y, por ello, destinada a ser cazadora virgen. En otras palabras, existe un evidente sincretismo mitológico de fuerte originalidad, de acuerdo con el cual, aunque con el foco de atención esté puesto en Diana por sus vestimentas más claras y su actitud de brazos extendidos, la escena destila un ambiente familiar acerca de mujeres que intentan influir sobre la decisión de un hombre. Este se ha enamorado de otra, algo que intenta frenar la esposa en el marco de una disputa marcadamente doméstica: es decir, donde el sentido del biombo se reserva a un ámbito de dependencias privadas.

CONCLUSIÓN

Una hipótesis acerca del sincretismo entre Galatea y Anfitrite en los títulos de réplica y original

En síntesis, además de los paralelismos esgrimidos, desde una perspectiva iconográfica en el Teniers del Museo Nacional de San Carlos la figura de Galatea encaja mejor que la de Anfitrite en virtud de la disposición de los angelotes y en cómo se alejan las figuras que encarnan la lascivia (en un cuadro donde los delfines apenas tienen un foco relevante, además del hecho de que figuraban ya en Rafael, que es quien define la iconografía contemporánea de Galatea), pero, sobre todo, confiere el contexto de apoyo familiar que se aprecia en la pintura, con otros elementos subyacentes, como es el mestizaje. Los ángeles que coronan a las protagonistas en las pinturas dedicadas a Latona y Armida permiten comprobar esta misma función en situaciones diferentes a la de una celebración victoriosa. Y es que, frente a lo que sucede con Anfitrite, el contexto de los triunfos de Galatea y Latona, y, en un sentido diferente, el de Armida, posee connotaciones dramáticas en el marco de un entorno doméstico o privado, según también sucede con los relatos referidos a Apolo y Dafne y a Meleagro y Atalanta. Se trata de una clave hermenéutica que, de paso, permite comprender los cambios que de tales relatos se descubren en los dos biombos mitológicos atribuidos a Cabrera.

Es probable que la pintura de Teniers del Museo Nacional de San Carlos circulara sin título, indiferente al mito que subyace y a sus matices iconográficos; y, a este respecto, deviene factible que la atribución a Anfitrite sea fruto de la confusión de interpretaciones postvirreinales del cuadro, cuando la clave doméstica y la relativa al mestizaje carecen del relieve de épocas precedentes. De esta manera, en tanto la réplica de Labastida acierta con la figura central, la pintura del Museo Nacional de San Carlos refleja el sincretismo que funde las historias de Galatea y Anfitrite en unos momentos en los que lo que representa la Galatea americana (fidelidad, castidad, apoyo familiar y mestizaje) queda en un segundo plano frente a la grandeza que encarna la condición de diosa de los mares que se confiere a la figura central del cobre.

BIBLIOGRAFÍA

ALCALÁ CASTAÑEDA, ENRIQUE: «Restos escultóricos aún por descubrir: Fuentes de La Alameda de 1775». *Arqueología. Revista de la Coordinación Nacional de Arqueología*, 50, 2015, pp. 210-218.

- ALVARADO CORNEJO, MANUEL, y CUEVAS PÉREZ, JAIME (edd.): *El canon revisitado. Catálogo de exposición*. Museo Nacional de San Carlos (México) & Museo Nacional de Bellas Artes (Chile), 2022.
- BARGELLINI, CLARA: «La pintura sobre lámina de cobre en los Virreinos de la Nueva España y del Perú». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 75, 1999, pp. 79-98.
- BURKE, MARCUS B.: *Pintura y escultura en Nueva España*. México: Azabache, 1992.
- CURIEL, GUSTAVO (ed.): *Viento detenido. Mitología e historias en el arte del biombo*. México: Museo Soumaya, 1999.
- DAVIDSON, JANE P.: *David Teniers the Younger*. New York: Routledge, 2019.
- DÍAZ PADRÓN, MATÍAS, y ROYO-VILLANOVA, MERCEDES: *David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas*. Madrid: Museo del Prado, 1992.
- FALLENA MONTAÑO, DENISE, y SALAZAR GIL, FERNANDA: *Un paseo por San Carlos. Un acercamiento a la pintura a través de las obras del Museo de San Carlos*. México: Terracota, 2007.
- GIRALDO JARAMILLO, GABRIEL: *La pintura en Colombia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1948.
- GIRALDO JARAMILLO, GABRIEL: *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia, 2017.
- GRIMAL, PIERRE: *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1981.
- LAVEISSIÈRE, SYLVAIN: «Les “tableaux d’histoires” retrouvés de Charles-Alphonse Dufresnoy». *Revue de l’Art*, 112, 1996, pp. 38-58
- Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. Zürich, München & Düsseldorf: Artemis & Winkler Verlag, 1981-1999.
- MAZA, FRANCISCO DE LA: *La mitología clásica en el arte colonial de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1968.
- MOYSSÉN, XAVIER: «La pintura flamenca, Rubens y la Nueva España». *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas (JbLA)*, 20, 1983, pp. 699-706
- NAVARRO, ÁNGEL MIGUEL: *El arte flamenco y holandés en la Argentina*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2006.
- PIERCE, DONNA, RUIZ GOMAR, ROGELIO, BARGELLINI, CLARA, MAYER, FREDERICK, y MAYER, JAN: *Painting a New World: Mexican Art and Life, 1521-1821. Catalogue*. Denver: Denver Art Museum, 2004.
- PRIETO USTIO, ESTER: «Los vínculos entre la sociedad novohispana y el arte. Coleccionismo en la década de 1620». *Naveg@mérica. Revista electrónica editada por la Asociación Española de Americanistas*, 24, 2020, <http://revistas.um.es/navegamerica>.
- RATTO, CRISTINA: «Entre pinceles y cuadros. Los libros del pintor Miguel Cabrera». *Revista Complutense de Historia de América*, 45, 2019, pp. 89-112.

- RETANA, GRACIELA DE REYES: *De dioses y héroes. La mitología clásica ayer y hoy: Museo San Carlos*. México: Museo Nacional de San Carlos, 1987.
- RODRÍGUEZ DEMORIZI, EMILIO: *España y los comienzos de la pintura y la escultura en América*. Madrid: Gráficas Reunidas, 1966.
- ROMERO MEDINA, RAÚL, y VAN BELLE, JEAN-LOUIS: «*Veoir la rareté des peintures*. El liderazgo de David Teniers II en la red económica artística del Siglo de Oro. Nuevas aportaciones en torno a su taller y clientes». *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 8, 2020, pp. 761-779. <https://www.redalyc.org/journal/5175/517564986044/html/>.