

EL VUELO DE LA MOSCA: *BEELZEBUB EN LAS ARTES*

En gran número de composiciones pictóricas, datadas desde mediado el s. xv hasta el primer tercio del s. xvi, encontramos representada una mosca. El motivo del insecto se encuentra por primera vez, casi simultáneamente, en una obra de un artista flamenco y en otra de un artista hispano, aunque como veremos el significado de la mosca es muy distinto en una y otra composición. Desde estos inicios se adopta con rapidez en varios autores italianos, de aquí pasa a artistas del sur de Alemania, y continúa posándose en cuadros de pintores flamencos, donde ocupa un lugar destacado entre las figuras sagradas y en bodegones. Tradicionalmente el motivo de la mosca se había visto desprovisto de significado, su intención era anecdótica o al menos con un valor ilusionista, un *trompe l'oeil* para aquel que la veía en el cuadro. El origen de esta explicación tiene su base en la interpretación de una anécdota del Maestro Cimabue y su alumno Giotto contada por Filarete. En dicha anécdota el pintor Cimabue trata de espantar una mosca que él creía posada en la nariz de una figura pintada por el joven Giotto. En realidad la mosca estaba pintada con tal realismo que engañó al maestro y el joven aprendiz alcanzó el grado de pintor. Se le ha concedido tal importancia a este detalle que se ha tratado de aplicar a partir de su conocimiento, a la gran mayoría de las representaciones conocidas de moscas<sup>1</sup>. Otros autores como A. Pigler<sup>2</sup>, en un artículo dedicado a la presencia de este insecto en la pintura considera que es un método para espantar las moscas de los cuadros recién pintados. Además, cita una interesante relación de anécdotas desde la Antigüedad hasta la época coetánea de las pinturas que menciona, en las que expresa las distintas medidas aplicadas por las autoridades para ahuyentar las moscas en sus ciudades, estas medidas pasaban por colocar moscardones artificiales en las puertas de entrada. A. Chastel<sup>3</sup> trata el tema en una elegante monografía, titulada *musca depicta*, en la que, a pesar de citar a Beelzebub, sin embargo se decanta por el valor ilusionista del insecto, o moralizante, como alusión a la corruptibilidad de las cosas de este mundo, especialmente en las composiciones de *vanitas*.

Por mi parte me gustaría señalar el valor pecaminoso de este insecto y su identificación con el diablo. Beelzebub o Baalzebub<sup>4</sup>, según nos dice la Enciclopedia Católica, era un dios filisteo adorado en la ciudad de Accaron, al norte de Palestina. El análisis etimológico del nombre es *Baal*: señor y *Zebub*: estancia, mansión. El cambio de nombre y su conversión en el popular Señor de las Moscas se debe a que se le invocabas contra las picaduras de estos insectos, que debían ser muy numerosos en su templo, sobre todo después de los sangrientos sacrificios que se le ofrecían, o como cita Collin de Plancy<sup>5</sup>, se le pedía su protección para espantar las moscas de los sembrados de las mieses. Su conocimiento por los cristianos se debe a su presencia en la Biblia. En el caso del Antiguo Testamento: II Reyes 1, 2 «*Id a consultar a Baalzebub dios de Accaron, si curare de estas mis heridas*», frase pronunciada por el rey Ozías a sus mensajeros, lo que nos informa sobre la función, también, de oráculo del templo. Su verdadero carácter y conversión en uno de los demonios más poderosos está en los Evangelios. Se le nombra en Mt. 12, 24 y Lc. 11, 15-22, en un proceso de exorcización practicado por Cristo, que los judíos critican e increpan diciendo que sólo puede expulsar demonios en nom-

<sup>1</sup> Chastel, A., *Musca depicta*, Milán, 1984, p. 14, donde dice que la anécdota fue contada por Filarete en su Tratado, fechado en 1460, ya que autores como Panofsky, en su obra *Los primitivos flamencos*, Madrid, D.L. 1998 (cop. 1953), p. 540, atribuían al éxito de las moscas pintadas en los cuadros al relato de este episodio por Vasari, con la particularidad de que la *Vida de Giotto* por este autor se escribe en 1550, y no puede ser causa de la presencia de este insecto en las obras de fines del s. xv y principios del s. xvi.

<sup>2</sup> Pigler, A., «La mouche peinte: un talisman», en *Bulletin du Musée hongrois des Beaux-Arts* (1964), pp. 47-64.

<sup>3</sup> Chastel, A., *Op. cit.*

<sup>4</sup> Fenlon, J. F., «Beelzebub», en *Catholic Encyclopedia*, edición *on line*, cop. 1999.

<sup>5</sup> Plancy, C. de, *Diccionario infernal*. Barcelona, 1968 (1.ª ed. 1825), pp. 154-155.

bre de Beelzebub: «Este no echa a los demonios sino por el poder de Beelzebub, príncipe de los demonios» (Mt. 12, 24). Los comentaristas de la Biblia aclaran en nota lo que ya sabemos: «Belzebub era el dios de Accaron, a quien por burla los judíos llamaban *Beelzebub*, Señor del estiércol y continúan diciendo: «Al jefe supremo de esta jerarquía le llamaban Beelzebub. Jesús, según ellos, tendría pacto con éste y, en su virtud, los espíritus inferiores le estarían sujetos». En definitiva, en la Biblia no se le cita como Señor de las moscas, pero sí se le eleva a la categoría de príncipe de los demonios <sup>6</sup>.

Después de su aparición en la Biblia, su conocimiento no se pierde sino que lo citan los principales autores cristianos. Una rápida mirada sobre la Patrología Latina nos enseña la consideración de los principales autores cristianos sobre el valor moral de este insecto. Así San Jerónimo (m. 420), en el comentario al Evangelio de san Mateo, dice: *Beelzebub idolum est Acaron, quod vocatem in Regum volumine idolum muscae; Beel, ipse est Bel, sive Baal: Zebub autem musca dicitur*. Identificación y descripción que coincide con la dada por san Isidoro en las *Etimologías*. Ambos explican la significación de Señor de las Moscas, de Baal (señor) y moscas (Zebub?), porque era un sucio ídolo pagano que estaba cerca de la inmundicia <sup>7</sup>. Petrus Comestor, en su valiosa *Historia scholastica*, en muchas ocasiones fuente de imágenes iconográficas, habla así de este dios: *Beelzebub Deus Accaron dicitur musca* <sup>8</sup>. Hugo de Folieto, en *De claustro animae*, considera este insecto como imagen de vicios fundamentales: *est vanitas, curiositas et voluptas. Musca vanitatis inquietat, et maculat* <sup>9</sup>.

Si avanzamos a fines del s. xv encontramos una obra coetánea de muchas de las pinturas que incluyen este insecto; nos referimos al *Malleus Maleficarum*. Este manual para la búsqueda y castigo de brujas y herejes, publicado en 1486, incluye una relación de diablos sobre los que hay que preguntar a los heréticos, entre los que se nombra a *Beelzebub*, que significa Señor de las moscas, pero al que no se le da ningún valor especial ni se le nombra como el más poderoso de ellos. Sin embargo, en esta relación sí que se señala a Asmodeo, el diablo de la fornicación <sup>10</sup>.

Desde la religiosidad más oficial a la más popular, la mosca es protagonista de relatos históricos como el que transmite Pablo Diácono, autor lombardo de fines del s. vii, en su *Historia de los Lombardos*: «Cuando Cuniberto, rey de los lombardos, delibera con su caballero mayor sobre de qué forma podría dar muerte a Aldo y Grauso, ve una mosca en la ventana. Saca el cuchillo para matarla pero falla y únicamente le corta una pata. Aldo y Grauso acuden a la convocatoria del rey, pero se encuentran por el camino a un cojo que le falta un pie. Les advierte de que Cuniberto quiere hacerlos matar, y entonces se refugian en una iglesia. Furioso al ver que se le escapan, Cuniberto les promete que conservarán la vida si les revela el nombre del que lo ha traicionado. Aldo y Grauso cuentan su encuentro con el cojo y el rey comprende que la mosca a la que le cortó la pata era un mal espíritu» <sup>11</sup>. Este rey Cuniberto (678-700) es uno de los artífices del paso al catolicismo de los lombardos <sup>12</sup>, junto a los dos reyes precededores, por lo que entendemos que la anécdota un tanto ambigua, relata el castigo que este rey ha de imponer a los traidores: Aldo y Grauso.

<sup>6</sup> En realidad, sin estar en la Biblia y salvo los textos religiosos de los autores cristianos citados, no es tan fácil encontrar la identificación entre Beelzebub y la mosca; ¿pero nadie ha reparado en el título tan revelador, y aparentemente desconectado del contenido, que lleva el libro del nobel William Golding (1954) *El Señor de las moscas*?

<sup>7</sup> La cita de san Jerónimo está tomada de Chastel, A.: *Op. cit.*, p. 11. La de san Isidoro se toma de la Patrología Latina (edición en CD-ROM, 1993-1995), vol. 082, col. 0317.

<sup>8</sup> Patrología Latina, *Historia Scholastica*, vol. 198, col. 1387.

<sup>9</sup> *Ibidem*, *De claustro animae*, vol. 176, col. 1082.

<sup>10</sup> *Malleus Maleficarum*, parte I, pregunta IV. Edición en internet de Windhaven Network, cop. 1998-2000.

<sup>11</sup> Lecouteux, C.: *Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media: Historia del doble*. Palma de Mallorca, D.L. 1999, p. 71.

<sup>12</sup> Cingolani, S.M.: *Le storie dei Longobardi: D'all origine a Paolo Diacono*, cop. 1995, pp. 139-140.

El relato que nos transmite I. H. Forsyth<sup>13</sup> sobre la elaboración de la Virgen de Clermont-Ferrant (Francia) es también sumamente revelador. La visión se sitúa en Francia, en el s. x, lo que demuestra la difusión y conocimiento del valor diabólico de la mosca en toda la cristiandad, este insecto ataca una imagen mariana y en su defensa vienen las abejas: «Cuando el obispo Esteban y el abad Druchbert fueron a ver la imagen, el trabajo fue interrumpido por el ataque de una bandada de moscas que sólo pudieron ser expulsadas por un exorcismo. Druchbert interpretó el ataque como una obra del diablo, y llamó a las moscas los *misiles de Satán*. El obispo impacientemente trató de echarlas con su abanico, pero Druchbert, con la ayuda de agua bendita y el canto de la antifona *Asperges me*, definitivamente las hizo desaparecer con el *Amen*. Las moscas fueron perseguidas por un batallón de 300 abejas que volaron desde la ventana del lado este. Rodearon la imagen y se posaron en sus gemas. Esteban prohibió molestarlas y explicó su importancia simbólica. Las abejas son símbolo de la virginidad de María, como dice san Gregorio y otros. Rechazaron la acción de las moscas que mostraban la oposición del diablo a la veneración de la Virgen. Mientras que las abejas vinieron para honrar a María proclamando su castidad».

En procesos de cristianización, este insecto molesto es expulsado de los antiguos templos paganos; así ocurre en el siguiente proceso de evangelización: «Cuando Otón, obispo de Bamberg (1103-1139) y apóstol de Pomerania, procede a la lustración del templo pagano de Stettin, la antigua Sedinum, los espíritus malignos se dan a la fuga en forma de moscas...<sup>14</sup>.

De las letras a las artes. Las representaciones del diablo Beelzebub, identificado por su nombre, no son muy numerosas. Yo conozco dos, muy distanciadas en el tiempo y pintadas en contextos geográficos muy distintos. El primer diablo, nominado Beelzebub, se representa en la miniatura dedicada al Infierno y añadida al Beato de Silos y se data entre 1109 y 1116. En un escenario infernal de silueta lobulada, hay cuatro diablos, todos ellos identificados por su nombre, que acosan al avaro y a los lujuriosos. Entre ellos está el nuestro, representado como un monstruo antropomorfo de cabeza de toro<sup>15</sup>. Más de tres siglos después, en las pinturas murales de Celle-Macra (región de los Alpes, Francia), fechadas en 1484, se representa una cabalgada de vicios de las que gustaban tanto representar en estos infiernos bajomedievales, en las que aparece el diablo *Belzebuth* —según inscripción— como montura del vicio capital de la envidia<sup>16</sup>.

Más exitosas son las visiones de este diablo como una mosca o moscardón, en cuadros de temática religiosa o en retratos con intención moralizante. La primera de las visiones de la mosca, con este significado, aparece en una Crucifixión hoy atribuida al pintor mallorquín Joan Rosat o Rosató (m. 1482), pintada hacia 1445 y conservada en The Art Museum, Princeton University<sup>17</sup>. El insecto se posa sobre la calavera de Adán y expresa el pecado original redimido por el sacrificio de Cristo en la cruz. La metáfora visual se enriquece con la sangre que mana del costado de Jesús y llega al roquedo donde está la calavera del primer hombre y otros restos como su costilla<sup>18</sup>. Un hormiguero a un lado a donde se encaminan las hormigas repre-

<sup>13</sup> Forsyth, I.H.: *The throne of wisdom*, Princeton, cop. 1972, p. 96. Este obispo gobernó la sede desde el año 937 al 984 y consagró la catedral en el 946. Agradecemos a la Prof.<sup>a</sup> C. Fernández-Ladreda, de la Universidad de Navarra, el haberme dado la noticia de este texto.

<sup>14</sup> Lecouteux, C.: *Op. cit.*, p. 71.

<sup>15</sup> Yarza Luaces, J.: «El infierno del Beato de Silos» en *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, 1987, p. 100 (1.<sup>a</sup> ed. en *Estudios Pro Arte*, 12, 1977). El Beato de Gerona, del año 976, introduce entre sus páginas una escena de Judas acosado por un diablo humanoide y oscuro, que está identificado como: *Zabulae inimicus*. Denominación que este mismo autor relaciona con Beelzebub, pp. 59-60 de «Del ángel caído al diablo medieval» en la obra antes citada.

<sup>16</sup> Cabalgada pintada en la capilla de San Sebastiano en 1484, estudiada por Thevenon, L., «Iconographie du diable dans la peinture gothique des Alpes Meridionales: eufir et chatiments des vices» en *Démons et merveilles au Moyen Age*, Niza, 1990.

<sup>17</sup> Marchi, A. de: «Crucifixión mística», en *El Renacimiento Mediterráneo*, Madrid, 2001, pp. 345-348.

<sup>18</sup> Este autor mallorquín utilizó la mosca para referirse al pecado, al igual que autores como Antonello da Messina se sirven de los lagartos que salen de la calavera del primer hombre, como útil recurso para aludir al pecado, tal como se ve en la Crucifixión fechada en 1475 y conservada en el Museo de Amberes. Varios años más tarde, en la tabla del Maestro

sentaría, en palabras de O. Rand, a los cristianos diligentes que atesoran la palabra de Dios<sup>19</sup>. El simbolismo es cierto, las hormigas son insectos muy bien considerados en palabras de los predicadores; así San Clemente de Alejandría, citando Proverbios 6, 6, las pone como ejemplo del trabajador contra la vida ociosa: «También está dicho: ve a ver a la hormiga, perezoso, y procura ser más prudente que ella. Pues la hormiga, en la cosecha, almacena un alimento abundante y variado para hacer frente a la amenaza del invierno» (Stromata, 1). Posteriormente, autores como Orderic Vital estiman su prudencia: *formica prudente...*, o como Alanus de Insulis su capacidad de trabajo<sup>20</sup>.

Un año después, en 1446, Petrus Cristus pintó el *Retrato de un Cartujo*, conservado en el Metropolitan Museum of Art, de Nueva York. En el marco del cuadro aparece una mosca vista de perfil. La opinión más generalizada es la de interpretar el significado del insecto con carácter anecdótico. Si recordamos las palabras de M. Schapiro transmitidas por E. Panofsky, sabremos que el retratado es Dionisio el Cartujo, de Lovaina (m. en 1471), quien en su obra *De venustate mundi* describe la belleza del universo natural como una jerarquía que comienza por los mismos insectos<sup>21</sup>. Es decir, la mosca alude al retratado y a su obra y no tiene, por tanto, valor pecaminoso.

Sólo unos años más tarde y en dos obras de un artista veneciano, Francisco Benaglio, vuelve a aparecer la mosca con este valor diabólico. Así se posa en el hombro izquierdo del penitente san Jerónimo, quien dirige su mirada al Crucifijo que sostiene con la otra mano. El recurso a la mosca igualmente es una marca de identificación para el retratado, ya que, como hemos visto, santa Jerónimo fue el primer teólogo que citó a Beelzebub y lo dio a conocer a toda la cristiandad. Este autor de Padua pinta en torno a 1460-1470 una Madonna que sostiene al Niño sobre una peana, en la que aparece un frutero con una mosca posada sobre una manzana. Se le debe a F. Benaglio la introducción de este insecto en los cuadros de Madonnas, que habría de tener continuidad en la obra de otros artistas venecianos. Giorgio Schiavone pinta Vírgenes como la conservada en la National Gallery de Londres (1460) en la que la mosca se posa en el pedestal, junto a la manzana del pecado, y en la parte superior, sobre el trono del grupo sagrado, se sitúan dos granadas, fruto que alude a la Resurrección, simbolismo que viene de la Antigüedad y que se toma prestado de Proserpina, hija de Ceres, diosa de los cereales, que todas las primaveras renueva la tierra<sup>22</sup>. El artista véneto, Carlo Crivelli, formado junto al anterior en las escuelas de Padua y Dalmacia<sup>23</sup>, retoma el motivo del insecto con el mismo

de la *Virgo inter Virgines*, pintada en 1490 y conservada en el Museo de los Uffizi de Florencia, el mono sostiene la calavera de Adán. El uso del simio para aludir al diablo y al pecado, es un recurso bastante menos conocido que el de los reptiles, como son los lagartos y serpientes, pero con más éxito en la iconografía medieval que la mosca. A pesar de que su caracterización como animal diabólico no aparece en la Biblia, desde Tertuliano, que alude al diablo como *el mono de Dios*, otros autores han repetido esta comparación; así San Agustín continúa con esta idea y Hugo de Saint Victor recuerda que el diablo tiene esta forma: *simio cuius figuram diabolus habet*. El diablo es retratado como un mono en la imaginería románica, donde la representación más conocida es la que ocupa el tímpano de las Platerías de la Catedral de Santiago de Compostela. Otras veces aparece comiendo un fruto, alusión al pecado original y a la involución moral practicada por el hombre, en cuanto que come el fruto prohibido. De tal manera que los teólogos medievales no se preocupan tanto de que el hombre derive del mono, sino de que se convierta en un simio tras el pecado. En otras ocasiones este animal es imagen de pecados capitales como la lujuria y avaricia. Un cualitativo salto en el tiempo nos lleva a la popular rana sobre la calavera, esculpida en la fachada de la Universidad de Salamanca (s. 1530), donde el batracio alude a la muerte del alma tras el pecado y tiene un valor moral, en este caso dirigido a un público joven, como son los estudiantes de esta institución. Sobre el valor y consideración del mono en la iconografía románica, así como los sapos y reptiles, véase mi libro y la bibliografía en él citada: *La imagen del mal en el románico navarro*, Pamplona, 1996; para la serpiente, véase sobre todo pp. 22-23, y el mono, pp. 75-76.

<sup>19</sup> Rand, O.: «A problem in iconography», en *Record of the Art Museum*, Princeton University, 1957.

<sup>20</sup> Patrología Latina (CD-ROM), Orderic Vital, *Historia ecclesiastica*, vol. 188, col. 434; para la obra de Alanus de Insulis, véase *Liber parabolarum*, vol. 210, col. 583.

<sup>21</sup> Panofsky, E.: *Op. cit.*, p. 540.

<sup>22</sup> Hall, J.: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, D.L. 1987, p. 321.

<sup>23</sup> Pigler, A.: *Op. cit.*, p. 51.

significado. La bellísima *Madonna del Metropolitan de Nueva York* (1480) sostiene en sus brazos al Niño que agarra fuertemente un jilguero —imagen del alma cristiana— defendiéndole de un moscardón que observa el grupo sagrado desde la peana. La guirnalda de la parte superior sostiene entre sus frutos un pepino que alude a la Resurrección de Cristo<sup>24</sup>. Otra Virgen del mismo artista se conserva en el *Victoria & Albert Museum de Londres*, pintada el mismo año que la anterior; en ella Jesús sostiene una manzana y en la peana se disponen dos simbólicas flores y el insecto que conocemos. El clavel alude a Cristo y su Resurrección, la violeta indica el color canónico del Adviento —nos preparamos para la venida de Cristo— y de la Semana Santa —Pasión de Cristo—<sup>25</sup> y la mosca representa el pecado a redimir<sup>26</sup>. El valor diabólico de este insecto se puede aplicar a todos los cuadros de tema religioso que lo presentan, pinturas que además de su interés formal incluyen un complicado lenguaje iconográfico, a través de gestos, frutos y flores. Así, el artículo citado de Pigler incluye una *Madonna de la escuela de Ferrara* (1480) conservada en la *National Gallery of Scotland*<sup>27</sup>, una *Piedad de Giovanni Santi* (1480) del *Museo de Bellas Artes de Budapest* o la *Anunciación* pintada por el artista veneto *Cima da Conegliano* (1495); en todos ellos aparece la mosca, con este valor diabólico<sup>28</sup>.

En obras de temática profana, como son los retratos, también aparecen las moscas. Entiendo que si el insecto se sitúa en un contexto religioso el retrato tiene un valor moral que alude a la vida cristiana del representado. En el *Museo Thyssen-Bornemisza* se conserva una pintura de un hombre no identificado y de difícil atribución hoy expuesto como: *Retrato de un hombre joven*, atribuido al *Maestro del Juicio de Lüneburg*, de escuela alemana por tanto y pintado en 1485. En él el retratado sostiene un pergamino enrollado en una mano y en la otra una rosa, detrás dos imágenes simbólicas que aluden a su vida virtuosa. Sobre una peana Sansón desquijarrando al león y al lado, en el vidrio de la ventana, una mosca. Sansón es el héroe bíblico que se enfrenta al león y desgarrar sus fauces en una visión simbólica del mal y el infierno. Desde época románica la imaginación del infierno se ve en una enorme cabeza de animal, frecuentemente un león, que devora a los condenados. Sansón ocupa igualmente capiteles y modillones de iglesias románicas como imagen de un hombre virtuoso que vence al infierno. El anecdotismo y valor narrativo de la escultura gótica completa su historia, y el juez bíblico, visto hasta entonces como un joven de fuerza desmesurada, ve narradas más historias de su vida, no tan heroicas, como es el escarnio al que es sometido en el templo *Dagón de los filisteos* y su posterior muerte, escenas que perfijan el escarnio y muerte de Jesús. El artista que pintó este retrato demostró una gran cultura bíblica, al hacer coincidir en un pequeño escenario al juez Sansón que se enfrenta a los filisteos y la mosca alusión al dios filisteo Beelzebub,

<sup>24</sup> Se puede ver la obra en la página web de este museo: [www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org), donde la descripción de la obra dice que el pepino tiene este valor resurreccional, y la mosca es un símbolo del pecado, opinión que comparto.

<sup>25</sup> *Catholic Encyclopedia*, Mershman, F., «Adviento».

<sup>26</sup> La obra aparece reproducida en la página web del museo: [www.vam.ac.uk](http://www.vam.ac.uk).

<sup>27</sup> Esta obra casi surrealista por el efecto conseguido por el frágil marco que la protegía, todo él roto, ha sido considerado por los artistas como un motivo ilusionista, remarcado por la mosca posada sobre uno de los fragmentos. Para mí la mosca tiene este valor pecaminoso que alude al pecado original y se sitúa sobre este marco roto que alude a la vieja alianza del Antiguo Testamento, con el mismo significado que el establo en ruinas que aloja a la Sagrada Familia en las escenas de la Natividad.

<sup>28</sup> Pigler, A., *Op. cit.*, pp. 58-59 y 63. Las tres obras aparecen reproducidas en este artículo; además la *Anunciación* de Cima da Conegliano se puede ver en la página web del museo que la custodia: [www.hermitagemuseum.org](http://www.hermitagemuseum.org), donde el estudio de la obra también menciona el valor pecaminoso del insecto. A. Chastel ha destacado el hecho de que en esta *Anunciación* del pintor italiano la mosca se posa sobre la cartela que lleva la firma, de tal manera que el recuerdo de la mosca de Giotto, que promociona al artista desde su puesto de aprendiz, es utilizado por Cima da Conegliano y tantos otros artistas como señal de su habilidad pictórica. No descarto el valor demoníaco del insecto, pero además entiendo que el marco donde aparece ha de ser muy claro y grande para destacarlo. Como más tarde aparecerá en retratos de pareja, sobre la cofia de las mujeres.

demonizado por los cristianos. En fechas semejantes, entre 1480 y 1490, se data el retrato del archiduque Segismundo (Viena, Galería de Arte), realizado por un pintor de la corte de Innsbruck, que lleva el rosario al tiempo que la mosca se posa sobre su pecho, en alusión al pecado que se vence con la oración. Es más difícil de percibir el valor de la mosca en los retratos de pareja, con intención matrimonial por tanto, que aparece posada en las cofias de las mujeres, tal como vemos en el retrato del artista y su mujer del Maestro de Francfort (1496) y el de la mujer de la familia Hofer, de escuela suaba (1480)<sup>29</sup>. Otras veces el insecto tiene un valor más prosaico y real, alude a las enfermedades que transmite, por eso acompaña al médico de la Torre pintado junto a su sobrino por Lorenzo Lotto en 1515 y conservado en la National Gallery de Londres<sup>30</sup>.

La mosca continúa volando. Llega a Flandes y se posas en dos bellísimos escenarios religiosos. Uno de ellos es la tabla titulada para más señas: *Virgen de la Mosca*, conservada en la Colegiata de Toro (Zamora), recientemente atribuida al Maestro de la Santa Sangre y fechada hacia 1520; la otra es la también *Sagrada Familia* que se guarda en el Museo de la Encarnación de Madrid y se atribuye a la escuela del Maestro de Amberes, Joos van Cleve, fechada en el primer cuarto del s. XVI. Apenas ha habido intercambio de información entre los autores españoles y los extranjeros sobre estos cuadros. Es decir, los autores que han tratado el tema de la mosca en la pintura no los citan en sus publicaciones<sup>31</sup> y los autores españoles no mencionan el resto de las pinturas extranjeras que incluyen mosca.

De la primera obra, atribuida a este artista flamenco, de la escuela de Brujas, pero con una más que posible información en Amberes, se han hecho estudios muy buenos relativos al estilo y sobre todo autoría, cuestión que se ha resuelto favorablemente en los últimos años<sup>32</sup>. Sin embargo, la iconografía se ha descuidado, especialmente la atención a las imágenes negativas. El insecto se ha considerado un motivo anecdótico, desde los primeros estudios sobre la tabla, tanto, que se dudaba incluso de que fuera tal, y se llegó a decir que podía haber sido una mancha caprichosa de la propia pintura. La comparación con otras réplicas de la tabla, que enseñan el mismo insecto, llevó a admitirlo como tal<sup>33</sup>. La mosca no es el único recurso negativo de la pintura, hay también un sapo a los pies del grupo de la Virgen con el Niño y, entre las figuritas que rematan el marco arquitectónico del fondo, se representa el primer homicidio, por tanto, con las imágenes de Caín matando a Abel. El contrapunto a estas visiones negativas, lo

<sup>29</sup> Estos retratos se pueden consultar en las obras de A. Pigler y A. Chastel y en las siguientes páginas web: Web Gallery of Art, para el doble retrato del Maestro de Francfort y [www.nationalgallery.org.uk](http://www.nationalgallery.org.uk) para el retrato de la mujer de la familia Hofer.

<sup>30</sup> Se puede consultar en la pág. web arriba citada de la National Gallery de Londres.

<sup>31</sup> Pigler, A.: *Op. cit.*, no menciona estos dos cuadros conservados en España, pero sí incluye el retrato de la colección Thyssen-Bornemisza, cuando todavía estaba en Lugano (Suiza). A. Chastel incluye gran cantidad de pinturas con la mosca pintada, pero no están ningunas de las conservadas en España.

<sup>32</sup> Entre los numerosos autores flamencos con los que ha visto parentesco este cuadro de la Virgen de la Mosca, habría que citar al Maestro de Hoogstraeten (1490-1530), quien pinta una *Sacra Conversazione* muy parecida en composición a la que citamos, ya que está la Virgen con el Niño en el centro, sentados en un trono con dosel, y a los lados María Magdalena, que ofrece el fruto a Jesús, y al otro lado Santa Catalina, sentada, con el libro en el regazo y la espada en primer plano a los pies.

<sup>33</sup> Sáenz de Miera, J.: «Virgen de la Mosca», en *Reyes y Mecenas*, Toledo, 1992, p. 286, que dice: «Otro tanto sucede con respecto a su interpretación aislada [sobre la mosca], por más que a Pigler pudiera parecerle un talismán». Me temo que la palabra talismán está mal utilizada en este artículo, ya que su lectura informa de que la mosca tiene más un valor de engaño para los otros insectos que un significado mágico o religioso. Continúa Sáenz de Miera diciendo que «los citados autores del informe [Díaz Martos y Cabrera Garrido, 1966] apuntan las reservas con que hay que enfrentar ese tipo de planteamientos esotéricos o mágicos». El problema de tratar con demasiadas reservas los posibles elementos negativos de un cuadro es que se descuiden tanto que se olviden, como ha ocurrido con la representación de la mosca en este cuadro, a la que se le ha visto desde siempre un valor puramente anecdótico. Véase el último artículo de la profesora E. Bermejo dedicado a este óleo, en el que descubre la autoría del Maestro de la Santa Sangre y cita la bibliografía anterior, en *Remembranza: las Edades del Hombre*, Zamora, 2001, pp. 574-578.

aporta el personaje mitológico Hércules, con el mismo valor que Sansón, quien, desde el mismo marco, lucha contra el león y prefigura el sacrificio de Cristo, quien se encarna para salvar a los hombres del pecado original expresado por medio de la mosca en la rodilla de la Virgen. El valor positivo de Hércules se recuerda igualmente en su retrato con capa y clava, en la gema que adorna el vestido de Santa Catalina.

El otro cuadro que presenta el insecto es una Sagrada Familia atribuida a la escuela del pintor de Amberes Joos van Cleve. Este artista desarrolló una verdadera producción industrial con sus Sagradas Familias que hoy se encuentran dispersas por todo el mundo. Salvo la conservada en España, ninguna de las que conozco presenta la mosca, pero sí coinciden en desarrollar un completo lenguaje alegórico a través de las naturalezas que presentan en primer plano. La tabla del monasterio madrileño, además de incluir las tres figuras protagonistas del tema principal del cuadro, aluden a través del insecto, las flores y los frutos a la misión salvífica de Cristo. Sobre la mesa hay una nuez abierta que, desde San Agustín, simboliza a Cristo: «la cáscara exterior verde era la carne de Cristo, la cáscara dura la madera de su cruz y la semilla su naturaleza divina»<sup>34</sup>. La nuez de Cristo se opone a la mosca del diablo, separados por el cuchillo, y a un lado la manzana abierta, que alude al pecado original. Las flores que la Virgen entrega a Cristo, así como las que hay sobre la mesa, expresan el sacrificio en la cruz<sup>35</sup>. El Sr. J. Jordán de Urriés y de la Colina, quien estudia la tabla en el catálogo de la exposición *Navidad en Palacio* (2001), señala el significado de sacrificio de las flores, pero sin embargo informa de: *alguna incongruencia en la representación —la manzana— que sustituye al habitual cítrico, símbolo del amargura de la anunciada Pasión*. A mi entender la manzana no alude a la Pasión, sino al pecado y se acompaña de su inductor: la mosca, mientras que el cítrico que sí aparece en otras Sagradas Familias del maestro flamenco tiene el mismo significado, ya que la palabra naranja en holandés significa *manzana china*<sup>36</sup>. Las naranjas aparecen en Sagradas Familias como la conservada en el Museo de Bellas Artes de Viena, datada en 1515, donde a un lado y otro del grupo sagrado se dispone el vaso de cristal que enseña el vino, alusión al sacrificio de la sangre, y al otro, la naranja abierta. Esta Sagrada Familia se completa con un san José en la ventana, con gafas y leyendo. Atributos que coinciden con los del supuesto san José que acompaña a su mujer e hijo en la tabla de Toro, y del que se ha dudado lógicamente de su identidad. Otra Sagrada Familia del artista de Cleve, guardada en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York y datada ca. 1512-13, enseña un anciano san José con gafas en la mano y filacteria en la otra. Estas coincidencias iconográficas permiten autenticar la figura de san José en el cuadro zamorano, visto como un padre de mayor personalidad que la figura en la sombra que acompañaba a su familia, realce de su figura, que no es más que la expresión artística de lo dicho en el Concilio de Constanza (1414), cuando se revitaliza su culto y persona y se abre el camino para la celebración de su fiesta el día 19 de marzo, algo que se logra en el pontificado de Sixto IV (1471-1484)<sup>37</sup>.

Este cuadro del artista de Amberes no es el único que incluye la mosca. El insecto se posa en la calavera sobre la que medita un san Jerónimo penitente, soporte sobre el que ya había

<sup>34</sup> Hall, J.: *Op. cit.*, p. 321. No he encontrado la fuente de esta cita de san Agustín, por lo que no sé a qué obra se refiere, pero en cualquier caso es una comparación: la de Cristo con la nuez, que la repiten varios autores cristianos. Así, Adán de San Víctor dice en su obra *Sequentiae*, vol. 196, col. 1431: *Nux est Christus*; Roberto de Deutz califica así este fruto: *nuci comparatur recte justorum vita*, vol. 168, col. 1413. Otras citas repiten la comparación entre la nuez y el Redentor; así Pedro Damían en sus *Sermones* y Honorio de Autun en *Proverbia et Ecclesiastes*; citas todas ellas tomadas de la edición citada de la *Patrología Latina*.

<sup>35</sup> En simbología las flores tienen generalmente un significado positivo, aluden a las virtudes de la Virgen y a la Pasión y sacrificio de Cristo, especialmente si son rojas.

<sup>36</sup> Hall, J.: *Op. cit.*, p. 321.

<sup>37</sup> *Catholic Encyclopedia*, Souvay C. L.: «San José».

ensayado en 1524 el flamenco Barthel Bruyn en el cuadro titulado *Vanitas*, y que constituirá el nuevo pedestal sobre el que se pose la mosca durante casi un siglo. El valor de vanitas que ahora adquiere señala la podredumbre y corruptibilidad de las cosas terrenas y obliga la mirada hacia los valores espirituales, máxime si la mosca se posa sobre el cráneo de la muerte, y al lado encontramos naturalezas tan simbólicas como las uvas, granadas, flores o alimentos como el pan y el vino <sup>38</sup>.

Para finalizar, señalaremos la abundancia de representaciones de este insecto en obras de temática religiosa o profanas con intención moral, y con una localización geográfica que comienza en la Italia central, se adopta con verdadera profusión en las escuelas pictóricas del norte de Italia; desde aquí la mosca vuela por Alemania situándose preferentemente en retratos y continúa posándose en cuadros religiosos de la escuela flamenca. Cronológicamente, después de unos tímidos intentos, mediado el s. xv, su verdadero despegue se produce en el último tercio de este siglo y el primer cuarto del s. xvi. No he encontrado ninguna alusión a Beelzebub en cánones de concilios, dictámenes religiosos o advertencias de predicadores que alerten de manera especial contra este diablo o su forma, por lo que no conozco un motivo religioso que explique esta profusión artística. Sin embargo, se puede aludir a la evolución de la figura demoníaca en época bajomedieval y primer renacimiento <sup>39</sup>, que pierde su aspecto monstruoso, abandonando su presencia temerosa en tímpanos, capiteles y grandes conjuntos monumentales, y por el contrario seduce al hombre desde un disfraz humano, difícil por tanto de reconocer, o todavía más sibilino, se oculta bajo el aspecto de esta inocente mosca.

ESPERANZA ARAGONÉS ESTELLA  
Doctora en Historia del Arte

<sup>38</sup> Gran parte de estas *vanitas* y naturalezas muertas están recogidas y comentadas en la obra citada de A. Chasel.

<sup>39</sup> Véase sobre este tema mi último artículo próximo a aparecer en *Príncipe de Viana* (2002), titulado: «El mal imaginado por el gótico», donde aludo a las transformaciones físicas del Satanás tentador, especialmente en la escena de las tres tentaciones de Cristo, en las que se convierte en un hombre y sólo se indica su naturaleza diabólica por cuernos, garras o el rabo. Esta nueva imagen del tentador, que triunfa en la escena de las tres tentaciones del arte toscano de la primera mitad del s. xv, tiene su origen en las representaciones de las mujeres lujuriosas que acosan a los ermitaños penitentes, como a san Antonio en su retiro.